

Donko

Études culturelles africaines

Sous la direction de
Isaac Bazié et Salaka Sanou



esbc
éditions science
et bien commun

Donko

Études culturelles africaines

SOUS LA DIRECTION D'ISAAC BAZIÉ ET SALAKA
SANOU

ÉDITIONS SCIENCE ET BIEN COMMUN



Dɔnko de Isaac Bazié et Salaka Sanou est sous une licence License Creative Commons Attribution - Partage dans les mêmes conditions 4.0 International, sauf indication contraire.

Titre : *Dɔnko. Études culturelles africaines*

Sous la direction d'Isaac Bazié et Salaka Sanou

Design de la couverture : Kate McDonnell, photographie de Sergey Mayorov : Danse yaake, hommes wodaabe, Niger 2017

Conversion au format ePub : Pressbooks

Édition et révision linguistique : Florence Piron, Caroline Giguère

ISBN pour l'impression : 978-2-924661-81-9

ISBN pour le ePub : 978-2-924661-82-6

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec 2019

Dépôt légal – Bibliothèque et Archive nationale Canada

Dépôt légal : 2e trimestre 2019 – deuxième édition, septembre 2019

Ce livre est sous licence Creative Commons CC BY-SA 4.0

Éditions science et bien commun

<http://editionscienceetbiencommun.org>

1085 avenue de Bourlamaque

Québec (Québec) G1R 2P4

Diffusion: info@editionscienceetbiencommun.org

Table des matières

Introduction	1
<i>Regards pluriels sur les cultures africaines comme lieux de savoirs</i>	
Isaac Bazié et Salaka Sanou	
1. Le recyclage : un paradigme des études culturelles africaines	5
Philip Amangoua Atcha	
2. Littérature-monde ou littérature-mode?	21
<i>Éloge du copiage chez Sami Tchak et Alain Mabanckou</i>	
Adama Coulibaly	
3. La critique africaine : de l'autorégulation à la systématisation	47
Kaoum Boulama	
4. Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain	73
David Koffi N'Goran	
5. Littératures africaines et lecture comme médiation	95
<i>Réflexions sur l'appréhension des cultures africaines à partir des violences collectives dans le roman francophone</i>	
Isaac Bazié	
6. Pour une taxinomie des genres littéraires bààtonù	121
Gniré Tatiana Dafia	
7. Le mariage polygamique dans les arts en Afrique	159
<i>La polyandrie comme parodie de la polygynie dans deux œuvres africaines</i>	
Aïssata Soumana Kindo	

8. Masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso : le jeu verbal et non verbal Alain Joseph Sissao	183
9. Épilogue. D'hier à demain, les études culturelles africaines Salaka Sanou	199
Abstracts	213
Resumen	219
À propos de la maison d'édition	225

Introduction

Regards pluriels sur les cultures africaines comme lieux de savoirs

ISAAC BAZIÉ ET SALAKA SANOU

Étudier la culture, notamment selon le principe de la différence et suivant les grandes avenues qui ont marqué la distinction entre les grandes aires au plan mondial n'est pas un projet nouveau, loin s'en faut. Ce regard marqué par la recherche de la différence à des fins d'une taxinomie qui plaçait l'Occident en haut de l'échelle et lui conférait *ipso facto* un rôle de censeur face à tout ce qui n'était pas occidental a longuement été débattu et battu en brèche. Des travaux comme ceux d'Edward Said (1978) ou de Valentin Mudimbe (1988) ont tracé les lignes de force de cette « grande herméneutique » dont parle Achille Mbembe (2000; 2010), lui-même participant de ce renouveau des épistémologies issues du Sud. Il n'est donc pas nécessaire de revenir par exemple sur les critiques de l'anthropologie culturelle depuis ses premiers balbutiements qui ont largement contribué à asseoir les épistémologies ayant opéré largement dans le paysage institutionnel en Occident et même en Afrique, le continent s'étant paradoxalement fait le sage héritier de structures de productions des savoirs aliénants à son égard depuis l'époque des colonisations. Au cœur de toutes ces approches, un principe différentiel qui postule et souvent hypostasie la différence sur l'axe du soi et de l'autre, avec les cultures comme lieux et objet des transactions.

C'est ce constat qui justifie l'attention particulière que nous accordons aux études culturelles africaines dans le présent ouvrage. En effet, dans le contexte africain, on peut dire que les figures de l'altérité construites à partir de *l'a priori* de la négation/péjoration des cultures du continent dit noir, ont d'office inscrit la culture au cœur des travaux que les chercheurs et chercheuses d'Afrique ont développés à leur tour sur les liens entre l'Afrique et le reste du monde, à commencer par l'Occident colonisateur. Il faut noter que la conjoncture favorable à une systématisation des études culturelles africaines s'est constituée depuis des précurseurs comme Dim Dolobson

Ouédraogo (1932 et 1934), mais aussi avec les travaux majeurs des tenants de la négritude comme Léopold S. Senghor (1961 et 1993). Il ne faut pas oublier les travaux de chercheuses et chercheurs ayant fortement participé à l'émergence des études africaines en général comme Janheinz Jahn (1961) ou Lilyan Kesteloot (1963), avec – faut-il le rappeler – le point tournant que fut le colloque de Yaoundé en avril 1973, invitant les critiques à faire la part belle aux peuples africains et à leurs cultures dans la recherche.

Le réquisitoire de critiques comme Ambroise Kom (2000) relativement aux paramètres du canon des littératures africaines, telles qu'enseignées dans les institutions universitaires en Europe et en Amérique, a ceci d'actuel qu'il plaide pour une diversification des acteurs et actrices sur la scène des producteurs et productrices de savoirs sur l'Afrique. Ce n'est pas ici le lieu propice pour vider cette question, au risque de tomber dans des simplifications appauvrissantes. Cependant, le présent ouvrage constitue à plusieurs égards une prise de position au plan institutionnel – et idéologique donc – et une ouverture au plan méthodologique sur les enjeux liés à l'étude des cultures et littératures africaines.

Le présent ouvrage collectif, consacré aux études culturelles africaines, emprunte plusieurs avenues. Dans une visée historiquement et méthodologiquement plus large que les études africaines, il a été nécessaire de retourner très ponctuellement dans les années 50 et 60 du siècle dernier pour rappeler à la mémoire les *cultural studies* et suivre le fil des traitements et perceptions subséquentes de la culture jusqu'à nos jours. Partant de là, les liens avec les *cultural studies* se font dans le contexte africain. La teneur théorique et le désir de contribuer à la mise en place d'outils conceptuels utiles à l'appréhension des cultures africaines trouvent leurs justes expressions dans les chapitres suivants : le recyclage (Philip Amangoua Atcha), le copiage (Adama Coulibaly), la médiation (Isaac Bazié) et la sociologie des petits récits (David N'Goran). Encore faut-il pouvoir se situer dans l'histoire de la critique africaine et en connaître les enjeux (Kaoum Boulama), afin de mieux apprécier les propositions théoriques et les études de cas novatrices qui sont proposées. Ce défi relevé, il convient de se pencher sur des pratiques culturelles avérées. Le choix des cas particulier donne une idée du spectre à couvrir et de la richesse des recherches à venir : la littérature orale *bààtɔ̀nù* au nord du Bénin (Gniré Tatiana Dafia), le mariage polygamique dans les arts (Aïssata Soumana Kindo), les masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso (Alain Joseph Sissao). Le texte de

Salaka Sanou qui clôt le volume est loin d'être une conclusion : il est plus de l'ordre d'un témoignage programmatique qui porte un regard rétrospectif sur les études culturelles au Burkina Faso et ouvre sur les orientations possibles dans ce champ de recherche.

L'ouvrage qui réunit ces contributions s'intitule en premier lieu et à dessein *Dɔnko*, « savoir », en bamana. Plus qu'anedoctique, ce titre est symptomatique d'une approche visant à donner à la production et à la compréhension des savoirs sur les cultures et les réalités de l'Afrique un ancrage africain qui soit de plus en plus contraignant. Ce titre est issu du travail collaboratif avec Florence Piron et d'autres mains savantes qu'il n'est pas possible de nommer exhaustivement dans ces lignes. Nous remercions toutes les personnes qui se sont investies dans cette optique d'un arrimage des travaux universitaires sur l'Afrique à l'Afrique. Cet arrimage ne peut se faire sans la complicité heureuse de compétences qu'une seule personne ne peut posséder. C'est à ce genre de complicité que renvoie d'ailleurs la genèse de cet ouvrage, à notre désir partagé à Ouagadougou et à Montréal de contribuer à un approfondissement des études culturelles africaines. Ce désir aurait été difficile à réaliser sans l'inestimable contribution éditoriale de Florence Piron. *Bark barka*, comme on dit en moore. Dans ce registre également, nous remercions très sincèrement Caroline Giguère pour l'acribie et la générosité avec lesquelles elle a aidé à préparer cette publication, ainsi que Laure-Hélène Piron et Carlos Colavita pour la révision des résumés en anglais et en espagnol.

Résumé en moore **Nisalbs rog n mik bāgre**

Pīnd pīnde, nasaaramba gɔlsa seb wɔsg nisalbsā rog n mikā yelle. Tōnd miim ti b ra pa nand nisalbsā rog n mikā ye. Rē n kit ti neb a taaba, ninalbs la nasaaramba, yik n gɔls seb a taaba, n na n wilg ti ninalbsa rog n mik tara yōōdo.

Neb a wε n naag tab n gɔls seb kada. B gomda soε nins nisalbsā bangdba sen toē n tūū yelle, sen na n yili ti ninalbsā viima ne b rog n mikā paam waogre.

Références

- Jahn, Janheinz. 1961. *Muntu : L'homme africain et la culture néo-africaine*. Paris : Seuil.
- Kom, Ambroise. 2000 : *La malédiction francophone. Défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*. Hambourg : Lit Verlag/Clé.
- Kesteloot, Lilyan. 1963. *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles.
- Mbembe, Achille. 2000. *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala.
- Mbembe, Achille. 2010. *Sortir De La Grande Nuit : Essai Sur l'Afrique Décolonisée*. Paris: Éditions La Découverte.
- Mudimbe, Valentin Y. 1988. *The Invention Of Africa : Gnosis, Philosophy And The Order Of Knowledge*. Londres: Indiana University Press – James Currey.
- Ouedraogo, Dim Dolobson. 1932 : *L'empire du Mogho. Coutumes des Mossi de la Haute-Volta*. Paris : Les éditions Domat-Montchrestien F. Loviton et Cie.
- Ouedraogo, Dim Dolobson. 1934 : *Les secrets des sorciers noirs*. Paris : Nourry.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York : Vintage Books.
- Senghor, Léopold S. 1961. *Liberté I: Négritude et humanisme*. Paris : Seuil.
- Senghor, Léopold S. 1993. *Liberté 5. Le dialogue des cultures*. Paris : Seuil.

Citation

Bazié, Isaac et Salaka Sanou. 2019. « Introduction. Regards pluriels sur les cultures africaines comme lieux de savoirs ». In *Dɔnko. Études culturelles africaines*. Sous la direction d'Isaac Bazié et Salaka Sanou, pp. 1-4. Québec : Éditions science et bien commun.

Ce texte sous licence CC BY SA est disponible en libre accès à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko>.

I. Le recyclage : un paradigme des études culturelles africaines

PHILIP AMANGOUA ATCHA

La culture contemporaine accorde une place de choix aux procédés recyclants. En effet, pour Jean Baudrillard, il n'y a rien de nouveau sous le soleil, tout n'est que reprise. Notre « culture recyclante », pour reprendre une expression de Klucinskas et Moser (2004, 13), permet à l'artiste de ne plus se cacher quand il ou elle prend son bien chez le voisin ou la voisine. Le recyclage dans cette perspective est une figuration de la métaphore de l'abeille qui butine de fleurs en fleurs pour concevoir un miel qui lui soit propre. C'est pourquoi Rita De Grandis (2004, 54), commentant les travaux de Nestor Garcia Canclini, écrit¹ :

Le recyclage est conçu ici principalement comme un procédé d'incorporation et de réutilisation de diverses traditions artistiques et d'éléments provenant de diverses régions, retravaillées de manière à répondre à un contexte spécifique.



Kitengela Glass, par Wendy Tanner. CC BY-NC-SA 2.0

Pour tout dire, le recyclage désigne la reprise et/ou la réutilisation de matériaux concrets, la remise en circulation de déchets et de rebuts en vue d'un usage esthétique. La convocation de médias, d'autres formes de textes et de faits de cultures dans une œuvre relève du recyclage. Partant du postulat que « le concept de recyclage est à la base de toute entreprise culturelle » (Gafaïti 2003, 12), je lis ce concept comme un paradigme des études culturelles africaines. À partir du *n'zassa* de Jean-Marie Adiaffi, il s'agira de montrer que le recyclage est au cœur des pratiques culturelles

1. Elle aborde la pratique du recyclage dans l'art contemporain par des enjeux méthodologiques présents dans l'article « Gourmets multiculturels : jouer du patrimoine des autres » dans *Esthétiques et recyclages culturels*, Ottawa, P.U.O, p. 33-44 et dans son livre *La globalizacion imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

observées dans les œuvres artistiques africaines. L'analyse portera sur *Les naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi.

Étant donné que l'appellation « études culturelles » est une francisation de la notion de *cultural studies*, l'analyse s'attachera à lever un coin de voile sur ces concepts. Seront donc abordés les transferts culturels qu'entraîne la rencontre médiatique.

Les études culturelles : mise au point

Parler d'études culturelles revient en fait à revisiter la longue tradition des *Cultural studies*. Quand on marque un arrêt dans le continuum des pratiques culturelles, on se rend compte que les *Cultural studies* ont poussé leur premier vagissement dans l'ancien empire britannique : l'Australie, le Canada et les États-Unis. Toutefois, elles étendent leurs tentacules aux deux côtés de l'Atlantique, en Europe, en Amérique du sud, en Afrique et en Asie entre les années 1980 et 1990. Si l'acte de naissance des études culturelles ramène la question des origines dans le giron anglo-saxon, la raison en est que les *Cultural studies* sont les plus connues; ce qui en fait un « passage obligé » pour parler comme Simon Harel (2005, 13). Nonobstant la cartographie culturelle, la particularité des *Cultural studies* est qu'elles prennent différentes formes d'un pays à l'autre. Leur point commun demeure la culture.

Au commencement étaient les *Cultural studies*

Dans *Introduction aux Cultural studies*, Armand Mattelart et Erik Neveu (2018, 128) situent la naissance des *Cultural studies* en 1964² et ce, sous l'égide de trois « mousquetaires » : Richard Hoggart, Raymond Williams et Edward Thompson.

Pour Anne Chalard-Fillaudeau (2015, 162) les *Cultural studies* admettent une définition par la positive. En effet, « les *Cultural studies* œuvrent à la rénovation des approches scientifiques traditionnelles dans le but d'éclairer les relations entre l'humain et le culturel et d'analyser les schèmes culturels

2. voir aussi Van Damne (2004).

de façon plus contextuelle et pragmatique » (Chalard-Fillaudeau 2015, 3). Mais tenant compte du fait que les *Cultural studies* empruntent à une autre définition par la négative, elle donne la précision suivante : « les *Cultural studies* ne sont ni une discipline ni une antidiscipline, qui tendrait à disqualifier toute approche disciplinaire, pas plus qu'elles ne représentent un cadre institutionnel ou un champ de recherche fédéré » (Chalard-Fillaudeau 2015, 4). Ainsi donc, les *Cultural studies*, sans être une discipline, accordent une grande place à la culture. Elles inscrivent la culture au cœur de leur réflexion. Les *Cultural studies* « se préoccupent surtout de comprendre et de montrer comment nos vies quotidiennes sont ancrées dans le culturel, comment elles sont construites dans et par la culture et comment nous leur donnons nous-mêmes du sens à travers nos pratiques culturelles » (Chalard-Fillaudeau 2015, 10). Partant du fait que chaque pays a ses propres réalités, on comprend pourquoi les *Cultural studies* sont protéiformes. Si pour les anglosaxons l'appellation *Cultural studies* sied à leur réalité, ailleurs, la préférence va à la notion d' « études culturelles », avec les nuances que cela sous-tend.

Une lecture médiatique de la culture

À ce niveau de la réflexion, je reprends à mon compte l'analyse de Jan Baetens (2009). L'une de ses idées fortes, c'est que « toute culture est, par définition, une culture médiatique » (Baetens 2009, 79). La raison en est que « toute culture est liée au sens, à l'information » (Baetens 2009, 79). Or justement, l'information est « médiée ». Qui plus est, Marshall McLuhan (1967, 428) fait du média le prolongement de nos sens. C'est par le concept de « *remédiation* » qu'on peut lire la réappropriation, mieux le recyclage, comme un paradigme des études culturelles africaines.

À preuve, la logique d'émergence des médias est basée sur des « stratégies de recyclage » (Klucinkas et Moser 2004, 23). Les médias naissent en recyclant ou en reprenant d'anciens médias. Cette reprise, cette récupération d'un autre média existant, est ce que David Jay Bolter et Richard Grusin (1999) nomment « *remédiation* » et qu'ils assimilent à une loi du fonctionnement des médias. Mais, encore davantage pour Klucinkas et Moser : « Telle que proposée et utilisée par Bolter et Grusin, la notion de remédiation couvre un vaste champ sémantique qui s'articule en un grand nombre de termes, souvent utilisés métaphoriquement, et véhiculant diverses connotations » (2004, 23). À partir d'un relevé de différents termes

employés en rapport avec la remédiation, ils notent une relation d'incorporation, de changement de forme et de transfert, de propriété et de transmission de propriétés, de dépassement d'un cycle de vie, de rivalité et de contrôle et de reproduction représentative. De la superposition de tous ces avatars sémantiques, la *remédiation* se ramène à une relation d'incorporation et de réappropriation. Elle est du recyclage dans la mesure où le recyclage se pense plus comme une « stratégie pour transposer des fonctions et des modes de fonctionnement déjà existants vers de nouveaux fondements technologiques et matériels » (Klucinskas et Moser 2004, 24).

Cet aspect particulier de la remédiation situe la réflexion dans la problématique des transferts culturels où la culture contemporaine accorde une place de choix aux procédés recyclants. En effet, pour Jean Baudrillard (1992, 44-47) :

L'art actuel en est à se réappropriier les œuvres du passé... En fait, il n'y a pas de problème insoluble des déchets. Le problème est résolu par l'invention post-moderne du recyclage et de l'incinérateur. [...] Il faut se rendre au fait que tout ce qui était non dégradable, non exterminable, est aujourd'hui recyclable.

Pour lui, tout n'est que reprise. Le recyclage est donc la réécriture, la réutilisation de matériaux déjà existants. C'est pourquoi Rita De Grandis (2004), commentant les travaux de Nestor Garcia Canclini, précise que le recyclage est avant tout un retour à la matière première; retour qui se fait par la décomposition matérielle de l'objet et sa réincorporation dans le cycle de production. Dans ce contexte et s'apparentant aux procédés de « copiage » et « d'imitation », il est à rapprocher du « kitsch »³. Régine Robin (2001, 70-76), quant à elle, opte pour trois figures qui peuvent être prises comme des personnifications allégoriques du processus de recyclage : le chiffonnier, le collectionneur et le fantôme⁴. Pour tout dire, le recyclage

3. Le kitsch est ici pris au sens d'une incorporation d'éléments de la culture populaire. Le kitsch est à comprendre comme une invitation peu étoffée ou une forme artistique de mauvais goût. Ainsi donc, à l'instar du kitsch, le recyclage est irrévérencieux. Il ne respecte pas les normes et a une propension pour l'iconographique, l'artificiel, les couleurs frappantes, le mélodrame et la surdétermination (Rita de Grandis 2004, 56)

4. Voir l'article intitulé « Peut-on recycler le passé? » dans *Esthétiques et recyclages culturels*, précisément les pages 70 à 76 et celui de Karlheinz Barck, « Revisiter le passé : réflexions sur la matérialité du recyclage », pp.91-93.

Le recyclage : un paradigme des études culturelles africaines

désigne la reprise de matériaux concrets, la remise en circulation de déchets et de rebuts en vue d'un usage esthétique.

La *remédiation*, dans le sens d'une relation d'incorporation, de reprise d'anciens médias, est une référence intermédiaire. Il s'agit d'une contamination du récit par les médias. Le recyclage est, par contre, la réutilisation de divers matériaux. La convocation de médias, d'autres formes de textes et de faits de culture dans le roman relève du recyclage. Sous ces différents angles, la référence intermédiaire, la remédiation et le recyclage se posent comme des procédés de reprise, de réécriture et de réutilisation de matériaux existants à des fins esthétiques.

L'utilisation des différents médias dans *Les naufragés de l'intelligence* (2000), par Jean-Marie Adiaffi

Plusieurs formes de média sont à relever dans ce roman : les médias imprimés (les brochures et les journaux) et un média auditif (la radio). La brochure, type particulier de média imprimé, est clairement insérée dans le roman d'Adiaffi. En effet, en lieu et place du bloc de texte homogène traditionnel, il y a, par endroits, des présentations en double colonne qui donnent l'illusion de la forme de la brochure. Par exemple, de la page 200 à 204, l'œil est frappé par la disposition matérielle de la page en double colonne. Ce récit rend compte de « la vie exceptionnelle de la prophétesse depuis sa conception jusqu'à la révélation au sommet de la septième montagne » (Adiaffi 2000, 200). Cette vie a été consignée dans une brochure pour permettre aux touristes d'apprendre l'histoire de la prophétesse Akoua Mando Sounan. C'est justement le contenu de la brochure qui est transcrit *in extenso*. Le texte en double colonne est la photocopie de la présentation de la brochure.

L'intérêt de cette mise en page est que le lecteur ou la lectrice a l'impression d'avoir une brochure en main. Cette conception de la page a une double fonction : elle permet de faire « l'économie du discours » et de créer un « effet de réel ». Ainsi la lisibilité gagne en profondeur et en surface. Et on arrive, comme le dit Georges Jean (1966, 129), « à donner une dimension supplémentaire à un texte en jouant de l'espace, de la page et du livre tout entier ».

En outre, quand le narrateur parle d'informations données par la presse,

il crée une illusion réaliste en donnant une présentation qui rappelle celles des journaux : nom de l'organe de presse, la date, le chapeau, l'article présenté en double colonne pour donner l'impression au lecteur ou à la lectrice de lire effectivement le journal en question. Aux pages 170 à 172, Guégon « prend une chaise et s'attaque à une pile de journaux de l'année » (Adiaffi 2000, 170). Par la présentation matérielle, le lecteur ou la lectrice lit en même temps que Guégon les mémoires imprimées, miroir de la société. Il y a le titre du journal et la date (*Mambo'Soir* du 11 mars 1998), ensuite le titre de l'article (« Mambo, l'Eldorado des escrocs ») en caractère d'imprimerie; enfin, l'article de journal en double colonne. Cette présentation est entrecoupée par des paragraphes homogènes qui agissent comme des didascalies décrivant les réactions de Guégon à la lecture des journaux. La reproduction des journaux dans le roman, la présentation formelle, la mise en page et la typographie montrent chez Jean-Marie Adiaffi ce même souci qu'avait Michel Butor de spatialiser l'écriture pour frapper et retenir l'attention du lecteur ou de la lectrice. A propos de cette pratique observée aussi chez Charles Nokan, Pierre N'da (1993, 86) écrit : « C'est fort de l'influence du texte sur l'œil du lecteur que Nokan structure les espaces textuels, compose et dispose ses textes sur les pages tout en jouant des effets typographiques. » Ce qui est dit là s'applique à tout point de vue à l'écriture d'Adiaffi dans *Les naufragés de l'intelligence*.

Enfin, une autre forme de médias qu'on retrouve dans le roman d'Adiaffi est la radio. Non pas le média sonore qu'est la radiodiffusion mais le texte radiophonique. Il s'agit d'une référence intermédiaire, pour parler comme Irina Rajewsky (2005, 50-53). Ici, la radio est seulement évoquée; on donne l'illusion de ce média en transcrivant les propos de la présentatrice et en gardant la forme du texte écrit pour l'oreille. Guegon apprend les forfaits des justiciers de l'enfer à bord de sa vieille pajero :

Le grave et insoluble problème de l'insécurité dans notre cité. Toujours et encore, les exploits des ennemis publics numéro un, « LES JUSTICIERS DE L'ENFER », un gang sorcier, insaisissable. Un vrai mystère, une énigme insoluble pour nos policiers tournés en dérision... Après le hold-up de la « Maison hantée » au « Carrefour des Bermudes », un viol de mystère vient d'être levé par les gangsters eux-mêmes. La distribution au marché d'une partie des milliards volés est un aveu indirect de leur crime encore impuni... (Adiaffi 2000, 196).

Le recyclage : un paradigme des études culturelles africaines

Cette intrusion de la radio dans le tissu romanesque offre la possibilité à Guegon d'être tenu informé des méfaits de la bande de N'da Tê, même s'il se trouve à des centaines de kilomètres de la capitale.

Tous ces médias donnent au roman l'allure de roman-brochure, de roman-journal et de roman-radiophonique. En plus de donner au roman cette triple dimension, la référence intermédiaire lui confère un caractère protéiforme, polyphonique et trans-culturel.

Rencontre médiatique et transfert culturel

Vivant dans un « monde rhizomatique » selon le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari, l'utilisation et/ou la réutilisation d'objets existants n'est plus perçue comme du vol. Jouir du patrimoine des autres est, désormais, tout à fait légal. La mondialisation ayant transformé le monde actuel en un « village global » pour reprendre une expression de Marshall McLuhan, les artistes et les écrivains agissent comme de véritables « gourmets » sur le plan culturel. Le recyclage chez Adiaffi se traduit par le fait que différentes cultures et différents textes sont en transit dans *Les naufragés de l'intelligence*.

L'écriture *n'zassa* ou le butinage culturel

Le roman d'Adiaffi est le fait d'un brassage de cultures. Adeptes du pluriethnisme, du multiculturalisme, son œuvre est le réceptacle de plusieurs cultures. C'est un roman transculturel dans la mesure où, comme l'explique Semujanga (2004, 9), « la transculture désigne aussi le double processus de déculturation et d'acculturation, processus envisagé selon la métaphore de la perte et du profit caractérisant le métissage culturel résultant de la rencontre de plusieurs cultures ». La culture européenne et la culture africaine, en particulier la culture *agni*, se retrouvent dans son écriture. À l'instar d'une abeille, Adiaffi se livre à un butinage culturel dans les *naufragés de l'intelligence*. Ainsi, lors de l'insolite cérémonie d'intronisation de N'da Tê, le roman convoque en même temps les grandes divinités grecques et les dieux africains : « Tous les dieux antiques y ont été conviés : Bacchus, Dionysos, Apollon, Eros et Aphrodite, sans oublier Nanan Gnamien, le Dieu africain et son épouse Nanan Assié » (Adiaffi 2000, 11). Cette

intronisation est d'autant plus particulière qu'elle ne respecte pas le rite *akan* de l'intronisation car « contre l'usage [...], N'da Tê a voulu introduire dans la cérémonie une parade de chevaux harnachés de bijoux d'or venus du ranch de Kalifa Dollar » (Adiaffi 2000, 11). L'intronisation « à la sauce » N'da Tê est un mélange des rites *akan* et *malinké*. En effet, Adiaffi utilise des éléments de différentes cultures qu'il retravaille pour produire son œuvre *n'zassa*. Il puise dans telle ou telle culture des aspects qu'il assemble harmonieusement pour faire jaillir une culture universelle, multiculturelle, transculturelle. Il fait éclater les limites et brise les résistances pour aller se nourrir chez les autres. Pour lui, il n'y a pas de pureté culturelle car, comme l'explique Nestor Garcia Canclini (2004, 35), « avec l'avènement de la modernité [...] il y a eu [...] des échanges culturels intenses et des hybridations entre les cultures occidentales et celles des pays progressivement intégrés dans le système capitaliste : les syncrétismes religieux, les métissages interraciaux, les articulations de formes de production [...] ». Il y a une ouverture sur la culture de l'Autre. Dans le roman, à travers N'da Tê et N'da Kpa, transparait le mythe des jumeaux dans la culture *agni*⁵. L'origine du peuple *baoulé* est évoquée à travers l'histoire de la reine *Abla Pokou*. Les masques s'inscrivent dans l'univers culturel des peuples de la Côte d'Ivoire. Par exemple, à l'occasion des funérailles de *Kolo*, *Conforte*, la démonsse du sexe, dépose au pied de N'da Tê « une valise noire remplie de masques. Des masques *Baoulé*, *Bété*, *Dan*, *Gouro*, *Sénoufo*, *Toura*, *Bamoun*... » (Adiaffi 2000, 155). Aux obsèques de *Kolo*, différentes danses (*boloye*, *zagrobi*, *tematé*, *zaouli*, *abodan*...) sont exécutées et N'da Tê fait venir expressément de la France une sorcière blanche authentique de la « *Witches International Craft Associates* ». *Diane Luciféria*, la sorcière blanche et *Mampiobo*, la sorcière africaine noire, unissent leurs pouvoirs pour rendre N'da Tê invulnérable, invisible et éternel (Adiaffi 2000, 158-161).

La fusion culturelle transparait aussi dans le syncrétisme religieux qui naît de la présence des trois religions que sont le christianisme, l'islam et la religion traditionnelle africaine. L'abbé *Yako Joseph* et l'évêque *Yao* représentent la religion chrétienne; le commerçant *Daouda* est un adepte de la religion musulmane. Quant à la religion traditionnelle africaine avec

5. Groupe ethnique de la Côte d'Ivoire. L'*agni* parlé par les originaires de l'Est de la Côte d'Ivoire est l'une des langues du groupe *akan*.

Le recyclage : un paradigme des études culturelles africaines

ses *comians*⁶ (Adiaffi 2000, 9), ses *bossons*⁷ (Adiaffi 2000, 93), son *Anaya*⁸ (Adiaffi 2000, 9), ses *bahifouê d'ébrô*⁹ (Adiaffi 2000, 303), elle est incarnée par la prophétesse Akoua Mando Sounan. Celle-ci est la messagère du Dieu unique des Africains : « Elle veut réhabiliter le prophète *Okonfo Anokyé* dont le nom est associé à un célèbre miracle : la descente du ciel de la chaise en or des Ashanti par les mains mêmes de Gnamien et de ses messagers, les *Bossons* » (Adiaffi 2000, 88). Elle est l'inspiratrice de la nouvelle religion qui est pratiquée par la communauté de Gnamiemssounankro. Cette religion, selon les propos de Nanan Gnamien, est « une religion de raison, de lumière, une religion pour la libération des hommes oubliés sur la terre au berceau de la pauvreté, au foyer infecté de sordides ghettos » (Adiaffi 2000, 116).

Suivant le principe du brassage des cultures, Adiaffi incorpore dans les *naufragés de l'intelligence* des formes artistiques qui appartiennent à plusieurs espaces culturels, ce qui fait de cette œuvre un roman transculturel.

Une esthétique de l'hétéroclite et du fragmentaire

Le roman, écrit Josias Semujanga (1999, 23), est un « genre transculturel et intergénérique ». Genre élastique, il incorpore en son sein d'autres genres. En effet, comme l'explique Bakhtine (1978, 141) :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique.

Cette capacité du roman à dévorer toutes les formes est exploitée dans

6. Prêtres ou prêtresses du bossonisme.

7. Génie en langue agni.

8. Vendredi saint en agni.

9. Sorcier de l'au-delà.

les *Naufragés de l'intelligence* par Adiaffi (2000) qui a créé ce qu'il a appelé lui-même « le style *n'zassa* ». Il explique sa trouvaille : « *N'zassa* » : « genre sans genre qui rompt sans regret avec la classification classique, artificielle de genre : romans, nouvelles, épopée, théâtre, essai, poésie ». C'est un style qui mélange allègrement les genres.

Le sous-titre du livre est clair : roman *n'zassa*. Ainsi, dès la première page de couverture, les lecteurs et lectrices sont informés qu'ils et elles ont affaire, certes, à un roman, mais à un roman d'un genre particulier. L'explication du terme « Agni » dans la préface en dit long sur le contenu du roman. Il écrit : « Le *N'zassa* est un pagné africain, une sorte de tapisserie qui rassemble, qui récupère des petits morceaux perdus chez les tailleurs pour en faire un pagné multi-pagné, un pagné caméléon qui a toutes les couleurs. Voici donc le « *N'zassa* », « genre sans genre » qui tente de mêler harmonieusement épopée, poésie et prose, donc essai » (Adiaffi 2000, préface).

Cette licence créatrice permet à Adiaffi d'incorporer plusieurs genres dans sa production. Dans les *naufragés de l'intelligence*, il mélange des genres qui étaient traditionnellement séparés : roman, poésie, chanson, conte, épopée.

Roman-poème, tel est le qualificatif qu'on pourrait donner à cette œuvre d'Adiaffi tant le récit regorge de textes poétiques. Adiaffi mélange texte en prose et texte en vers. Il y a un perpétuel va-et-vient entre la prose et la poésie. Par exemple, le chapitre 24 commence à la page 145 par un poème. À la page 147, on revient au texte en prose avec la mystérieuse cérémonie organisée lors de l'inhumation de Kolo par les justiciers de l'enfer. La même disposition prose\poésie s'observe aux pages 152 et 153. L'effacement de la frontière prose et poésie, ce décloisonnement générique, est une aspiration à dépasser la vieille distinction prose/poésie en établissant une interaction des deux genres dans la narration. Ces poèmes sont de la pure poésie et donnent à ce roman l'allure d'un « récit poétique » (Tadié 1978, 7).

Le récit baigne, quelques pages plus loin, dans l'univers merveilleux des contes et de l'épopée. Le griot Fasséké fait tour à tour défiler les grandes figures de l'histoire africaine et parle par leurs voix (Adiaffi 2000, 137). Cette saga de ces grandes figures africaines prend l'allure d'un conte et d'un récit épique.

Tous ces genres se mêlent et s'entremêlent harmonieusement dans le

Le recyclage : un paradigme des études culturelles africaines

roman ; ce qui donne une œuvre hybride à la croisée de plusieurs genres. Texte hétéroclite, le roman d'Adiaffi l'est aussi par les différentes formes de médias qui sont incorporés dans le tissu romanesque.

L'œuvre d'Adiaffi est un creuset de formes. Les dispositifs narratifs en gigogne donnent à son roman certaines formes : roman-brochure, roman-journal, roman-radio. L'avantage d'une telle pratique c'est que sa production est très hétéroclite et échappe à la forme classique du roman. Par cette pratique, tout porte à croire que la forme compositionnelle du roman d'Adiaffi a une structure concentrique et est construite sur le modèle d'une boîte chinoise. Les encarts de journaux, les conversations téléphoniques, les brochures, le texte radiophonique induisent une lecture fragmentaire. Texte *n'zassa*, le roman d'Adiaffi est un mélange, un dialogue des médias. Cette pluralité de formes donne à lire des récits tout aussi fragmentés. L'insertion de médias dans le roman participe du renouvellement de l'écriture romanesque. La pratique intermédiaire tire profit de l'esthétique postmoderne de l'éclatement et de l'émiettement. En effet, loin de se figer « autour d'une histoire centrale développant une action principale dont les divers moments se suivent avec peu d'anachronies narratives » (Dabla 1986, 162), le roman d'Adiaffi est une « confusion organisée », selon le mot de Sewanou Dabla.

Par la pratique du décloisement générique et du croisement des formes, le lecteur ou la lectrice doit participer activement à la construction de l'œuvre. Cette transgression de l'écriture romanesque, avec en particulier le goût du fragmentaire et de l'hybridité, confirment bien ces propos de Selom Komlan Gbanou (2004, 84) : « Chez un grand nombre d'écrivains africains se révèle cette volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation et du micmac sous le coup d'une réalité fortement assujettie à l'iconoclastie et aux désordres de tous genres ».

Avec ce genre particulier (roman *n'zassa*), le roman africain fait sa mue, confirmant du coup ce que Jean-Marie Adé Adiaffi (1983, 20) disait : « La renaissance littéraire en ce qui nous concerne est la finalité ultime de nos recherches. Partir de la spécificité de la littérature africaine pour innover, trouver de nouvelles formes ». Le recours à la tradition pour trouver des pratiques scripturales novatrices est favorisé par la mondialisation et par le fait que nous vivons dans une société recyclante. Ainsi, l'écrivain-e, en plus de puiser dans sa culture, peut en toute liberté s'inspirer de pratiques qui ont existé ou qui existent pour faire du nouveau. Aller se nourrir chez

les autres étant admis, Adiaffi a réussi, en recyclant des matériaux aussi disparates qu'hétéroclites, à produire une œuvre particulière. Malgré les pratiques connues des médias et des textes divers dans son récit, Adiaffi a ce souci de se démarquer à travers son roman *n'zassa*.

Conclusion

Le phénomène de la mondialisation a réduit le monde à un village planétaire. Dans le domaine de la littérature, cet univers rhizomatique, qui favorise toutes sortes d'échanges, induit une écriture, une pratique tout aussi rhizomatique. L'incorporation de médias dans le roman, tout en participant d'une stratégie du recyclage, permet de produire du neuf avec un matériau existant.

Face à la porosité des frontières dans le domaine culturel, il est désormais tout à fait légal de jouir du patrimoine des autres. Le texte adiaffien est un réceptacle de textes médiatiques (brochures, journaux et radio) et de formes artistiques appartenant à plusieurs espaces culturels. L'esthétique du recyclage lui offre l'avantage d'utiliser des éléments de différentes cultures qu'il retravaille pour produire son œuvre *n'zassa*. À cette ère de la globalisation, l'écriture recyclante, tout en favorisant les transferts culturels, donne à lire des textes hétéroclites et fragmentaires. Toutes choses qui invitent à lire le recyclage comme un paradigme des études culturelles africaines.

Références

- Adiaffi, Jean-Marie Adé. 2000. *Les naufragés de l'intelligence*. Abidjan : CEDA.
- Adiaffi, Jean-Marie. 1983. « Les maîtres de la parole ». *Magazine littéraire* (195) : 20.
- Baetens, Jan. 2009. « Études culturelles et analyse médiatique ». *Recherches en communication* (31) : 79-91.
- Bakhtine, Mikhaël. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Barck, Karlheinz. 2004. « Revisiter le passé : réflexions sur la matérialité du recyclage ». *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture*

Le recyclage : un paradigme des études culturelles africaines

- contemporaine*. Sous la direction de Klucinskas, Jean et Walter Moser, p. 87-93. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Baudrillard, Jean. 1992. *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Paris : Galilée.
- Bolter, David Jay et Grussin, Richard. 1999. *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge : MIT Press.
- Canclini, Nestor Garcia. 2004. «Gourmets multiculturels : jouir du patrimoine des autres». *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*. Sous la direction de Klucinskas, Jean et Walter Moser, p. 33-44. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Chalard-Fillaudeau, Anne. 2015. *Les études culturelles*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
doi:10.3917/puv.chala.2015.01.
- Dabla, Sewanou. 1986. *Les nouvelles écritures africaines*. Paris : L'Harmattan.
- De Grandis, Rita. 2004. «Mondialisation et recyclage». *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*. Sous la direction de Klucinskas, Jean et Walter Moser, p. 53-61. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Gafaïti, Hafid, Mairesse, Anne et Praëger, Michèle (dir.). 2003. *Recyclages culturels*, Paris : Harmattan.
- Gbanou, Selom Komlan. 2004. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain ». *Tangence* (75) : 83-105.
- Harel, Simon. 2005. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ.
- Jean, Georges. 1966. *La poésie*. Paris : Seuil.
- Klucinskas, Jean et Moser, Walter. 2004. «L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel». Dans *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*. Sous la direction de Klucinskas, Jean et Walter Moser, p. 1-27. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa :1-27
- Mattelart, Armand. & Neveu, Érik. 2018. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte.
- McLuhan, Marshall. 1967. *La galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*. Montréal : Éditions HMH.

- N'Da, Pierre. 1993. « La création romanesque chez Nokan ou la politique d'une écriture novatrice ». *Nouvelle du Sud. Littératures d'Afrique*, p. 77-103. Ivry : Cerpana/Éditions Nouvelles du Sud
- Neveu, Érik. 1998. « Cultural studies in question » *Réseaux* (90) : 144-146. www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1998_num_16_90_3194
- Rajewsky, Irina O. 2005. « Intermediality, Intertextuality and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality ». *Intermédialités* (6): 43-64. <https://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>
- Robin, Régine. 2001. *Berlin chantiers*. Paris : Stock.
- Semujanga, Josias. 1999. *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poésie transculturelle*. Paris : L'Harmattan.
- Semujanga, Josias. 2004. « Liminaire ». *Tangence* (75) : 5-13.
- Tadié, Jean-Yves. 1978. *Le récit poétique*. Paris : PUF.
- Van Damne, Stephane. 2004. « Comprendre les Cultural studies : une approche d'histoire des savoirs ». *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, (51-4bis) : 48-58. <https://doi.org/10.3917/rhmc.515.0048>

Philip Amangoua ATCHA est titulaire d'un Doctorat de 3ème cycle et d'un Doctorat Unique de l'Université de Cocody/Abidjan. Professeur titulaire, il enseigne la littérature francophone et la littérature québécoise au département de Lettres Modernes de l'Université Félix Houphouët-Boigny. Membre du Groupe de Recherche en analyse et théories littéraires (GRATHEL), il s'intéresse aux nouvelles écritures africaines, à l'intermédialité littéraire, aux paralittératures ainsi qu'aux transferts culturels. Il a publié une vingtaine d'articles et dirigé l'ouvrage *Médias et littératures*, Paris, L'Harmattan, 2014. Courriel : amangoua.atcha@univ-fhb.edu.ci

Résumé

Le recyclage est inscrit au cœur de toute entreprise culturelle. C'est pourquoi la culture contemporaine accorde une place de choix aux procédés recyclants. Notre culture recyclante permet à l'artiste de prendre son bien

Le recyclage : un paradigme des études culturelles africaines

chez le voisin. L'une des particularités des études culturelles africaines est qu'elles sont basées sur le principe du recyclage, de la réappropriation. Ce chapitre fait la lumière sur les études culturelles et offre également une lecture médiatique de la culture à travers les transferts culturels.

Mots clés

Culture africaine, recyclage, art, médias africains

Citation

Amangoua Atcha, Philip. 2019. « Le recyclage : un paradigme des études culturelles africaines ». In *Donko. Études culturelles africaines*. Sous la direction d'Isaac Bazié et Salaka Sanou, pp. 5-19. Québec : Éditions science et bien commun.

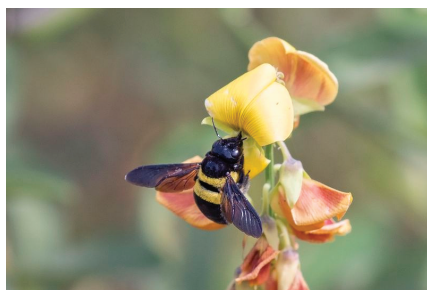
Ce texte sous licence CC BY SA est disponible en libre accès à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko>.

2. Littérature-monde ou littérature-mode?

Éloge du copiage chez Sami Tchak et Alain Mabanckou

ADAMA COULIBALY

La querelle autour du roman *Devoir de violence* (Ouologuem 1968) trouve ses origines dans un article au vitriol publié en 1970 lors d'un colloque à Laval. Eric Sellin (1971) s'en prenait alors au premier roman de Yambo Ouologuem dont il tentait de démonter la réussite en montrant qu'il s'agissait d'une œuvre plagiaire ayant repris des passages de Schwart-Bart, entre autres. La lecture que je propose dans ce chapitre de deux textes de Sami Tchak (2001, 2003) et d'Alain Mabanckou (2003, 2005) se situe en plein dans le champ de cette question du copiage et de la réécriture. Ces deux auteurs partagent un air de famille dans leurs techniques d'écriture. À l'analyse, on constate même que des techniques, des stratégies ou des configurations narratives et discursives embryonnaires chez Tchak éclatent de mille flammes chez Mabanckou. Toutefois, l'antériorité est moins ici un postulat de contamination ou d'influence que le lieu de constat de ce que, peut-être, la question de la littérature-monde se joue aussi dans une sorte de migration littéraire. De fait, les ressemblances sont si nombreuses qui prennent fond sur l'hyper-réalisme (de l'intertextualité outrancière de recomposition, à la violence, à la sexualité débridée) que l'on ne peut y lire simplement un hasard.



Abeille de Gambie, butinante. Photo de Charles J Sharp. [CC BY-SA 4.0]

Ce chapitre interroge cette sorte de recyclage littéraire ou culturel sous le sceau d'une inscription de la mode, et peut-être de l'artifice, comme catégorie esthétique dominante en littérature. Loin d'une postulation d'une théorie des influences, mon hypothèse est que la dynamique littéraire dans laquelle ces deux auteurs s'inscrivent les

autorise à copier, à recycler, voire à plagier des techniques, des pratiques, des configurations narratives et discursives butinées çà et là. Plagiat esthétique d'un moment transesthétique qui fait valoir une... littérature-mode. Sans donner dans la moralisation, je tenterai de cerner une pratique d'écriture, une catégorie esthétique dans sa dynamique, dans sa prosodie, loin de la notion moderne ou moderniste de propriété. Le conflit est arrivé quand un premier a dit « ceci est à moi, et à moi seul », a dit Jean Jacques Rousseau dans son *Discours sur l'inégalité*.

Dans une approche comparative à partir de *Verre cassé* et d'*African Psycho* d'Alain Mabanckou et d'*Hermina* et de *Place des fêtes* de Sami Tchack, je montrerai que l'hyper-réalisme présent dans ces romans, tout en problématisant une réception ambiguë sur le continent africain, s'inscrit dans une tendance contemporaine de motivation extrême de la forme où ce que certains appellent la littérature monde ressemble plus à une littérature mode.

De la mode à la littérature-mode?

Je n'interroge pas ici la mode comme système ou microcosme du vêtir avec ses tendances, ses lois, ses codes. Ceci a bien été développé dans des travaux comme *Le système de la mode* de Roland Barthes ou Frédéric Monneyron dans *La Sociologie de la mode* (2006) ou *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode* (2001).

Parce que le système de la mode aboutit à une représentation du monde, Barthes observait que, sous un registre sémiotique, elle débouchait, en termes de construction rhétorique, sur une fonction métaphorique (où l'habit ou la mode indique un état du monde) et sur une autre voie, de l'ordre du paradoxe, où les signes de la mode fonctionnent comme objets ou situations avec une charge propre qui les soustrait à la métaphore générale et entendue de l'idéologique pour avoir une charge situationnelle. Pour Barthes, la prise en compte de ces deux aspects donne du relief à une sorte de roman de la Mode. Ce terme générique est lisible dans la double structure du système comme « code et sa rhétorique » (Barthes 1967, 276). Ces traits de la mode que Barthes met en évidence ne traduisent qu'un aspect de la mode qui intéresse mon analyse.

Ainsi, au cœur même de ce système, une dynamique de

recommencement de l'ancien et du nouveau intéresse-t-elle l'acte de création romanesque. La mode prend alors le sens de phénomène de participation à une tendance, à une pratique. On parle aussi de *fact of being in fashion*, être à la mode, non sous l'angle strict du port d'un vestimentaire mais de la participation à une tendance, un courant, un mouvement, un effet d'adhésion (spontanée ou non) à une pratique (vestimentaire, de parole, de musique, une pratique alimentaire...) mise en circulation, adoptée par un ensemble de personnes pendant un temps donné. La mode alors répond aux traits du *Mainstream* de Frédéric Martel (2010) dans *Enquête sur cette culture qui plait à tout le monde* :

Le mot, difficile à traduire, signifie littéralement « dominant » ou « grand public », et s'emploie généralement pour un média, un programme de télévision ou un produit culturel qui vise une large audience. Le *mainstream*, c'est l'inverse de la contre-culture, de la subculture, des niches [...] par extension, le mot concerne aussi une idée, un mouvement [...] qui entend séduire tout le monde. (Martel 2010, 19)

La mode comme pratique, tendance, est spontanée ou cultivée, et a une durée. Elle marque un cycle de la nouveauté et est de l'ordre du paraître. Elle est devenue pratique culturelle autonome liée à la production et au consumérisme. Sur l'axe du temps, la mode a une forte productivité langagière avec un « avant » et un « après » (Barthes 1967, 304). Ainsi Monneyron rappelle-t-il que Paul Yonnet, dans son étude sur la mode, faisait valoir que la mode n'était pas linéaire mais intégrait trois types de durée ou de temporalité : des cycles courts, d'apparence éphémères, des cycles moyens et des cycles longs qui font figure d'acquisition culturelle définitive (Monneyron 2008, 39-40). De l'ordre de la cyclicité dans la consommation, la mode conjugue une historicité de l'éphémère, vu que rien ne dure vraiment et que le départ, jamais, ne laisse une place vacante. Elle acquiert ainsi une valeur culturelle où l'on parle de l'effet de mode (*bandwagon effect*) comme l'augmentation de la consommation d'un bien en raison de sa simple popularité.

La critique avance au moins trois tendances explicatives à l'effet de mode : deux anciennes, bien admises, et une qui fait son chemin au centre des luttes hégémoniques. On peut partir du simple principe d'évolution. De ce point de vue, le changement est dans la nature des choses. Ce qui

n'évolue pas regresse ou meurt. La mode (amour pour la nouveauté) est différente de l'habitude (respect d'une tradition) et fonctionne comme refus de son propre passé. Elle dit l'opposition entre dynamisme et autarcie. Signe du consumérisme effréné, la mode est entretenue par la pression sociale incitant à un comportement conforme. Elle est moins un fétichisme de l'objet que sa possession dans l'air du temps, pour faire comme tout le monde¹. La pression pour se conformer est alors si puissante qu'elle échappe à toute critique. Si un grand nombre de personnes pratiquent un comportement donné, il pourra être beaucoup plus facilement accepté. Cette pression est souvent entretenue par l'influence des médias qui peuvent littéralement modeler une société.

Phase historique de la démocratie (Lipovetsky 1983, 1987; Martel 2010), la mode actuelle s'inscrit également dans la logique d'influence culturelle de la mondialisation. On y perçoit le prolongement ou la traduction du *Choc des civilisations* de Samuel P. Huntington (2004) et l'exploitation qu'en propose Joseph Nye (2004). Ce dernier met en circulation la notion de *Soft Power*² qui serait l'influence du monde par la culture suscitée, entretenue, aménagée, voire conditionnée pour faire admettre une vision du monde hégémonique. Mais le *Soft Power* (la culture douce) est aujourd'hui un enjeu stratégique où chaque continent (chaque bloc civilisationnel) tente de créer des industries culturelles, industries de contenu qui font et défont les modes.

En substance, on peut avancer deux types de mode : l'une embryonnaire, voire locale ou régionale, et l'autre (le *mainstream*) plus structurée, accompagnée par une logistique sophistiquée de la persuasion et utilisée par les industries culturelles. Le *mainstream* se veut lieu de promotion de l'Art, mais des opinions existent pour disqualifier cette lecture. Dans tous les cas, les deux tendances sont deux modes qui se complètent et ont la même prosodie psychologique : au stade primaire, la mode semble être spontanée. Locales ou globales, ces modes sont des tendances collectives (de groupes),

1. L'effet de mode est un principe explicatif du consumérisme ambiant par le détour de l'influence, du faire faire qui conduit à adopter une pratique nouvelle.
2. Comme par anticipation, Lipovetsky combattait déjà cette idée de la *Soft Power* dans le cadre d'une guerre de civilisation en estimant que « la Mode ne s'identifie nullement à un néo-totalitarisme doux, elle permet, tout au contraire, l'élargissement du questionnement public, l'autonomisation plus grande des pensées et des existences subjectives, elle est l'agent suprême de la dynamique individualiste » (1987, 20).

Littérature-monde ou littérature-mode?

avec un fort *ethos* de la *nouveauté*, et se caractérisent comme *l'univers de la fantaisie* et de *l'éphémère* (vivre donc au présent) et de la *séduction*.

La conséquence en est que la mode implique une culture de masse dont on saisira globalement quatre fonctions : une fonction à la fois imitative et explicative, au sens aristotélicien où l'art imite la société, l'expliquant du même coup en donnant à voir certains de ses aspects. La mode fonctionne aussi à produire du Beau, des nouvelles normes du Beau. Autour du *mainstream* vestimentaire, on explique ainsi le passage d'une esthétique « classe » à une esthétique jeune (sportive, déglagée des contraintes, désinvolte envers les canons) :

Au moment où s'éclipse l'impératif du vêtement dispendieux, toutes les formes, tous les styles, tous les matériaux gagnent une légitimité de mode : le négligé, le brut, le déchiré, le décousu, le débraillé, l'usé, les charpies, l'effiloché [...] À l'intégration moderniste de tous les sujets et de tous les matériaux dans le champ noble de l'art correspond maintenant la signification démocratique du jean délavé, des pulls avachis, des tennis élimés. (Lipovetsky 1987, 142-143)

On recycle les signes inférieurs donnant une dynamique *bottom up* à la mode qui touche toutes les couches. En somme, la mode impose la norme esthétique, une vision du monde, que cela soit avec ou sans le support des industries de culture. Elle fonctionne comme une machine de création et de jugement du goût d'une époque. Si les pratiques semblent anciennes, il faut faire observer qu'une des tendances de la mode dans les pays du Nord depuis les mouvements hippies (retour au passé, mélange du tradi-moderne, pour conquérir les marches de la *World Music*, Haute Couture, *World literature* etc.) est cette charge retro, vintage, comme on dit aujourd'hui. De la sorte, la mode n'échappe pas à la lecture d'une théorie du sujet, fonctionnant très souvent dans une *logique du sujet sous influence*, un sujet suggestible. Forme d'admission des instabilités des modèles, la succession des modes implique un consumérisme effréné et, conséquemment, l'ère d'un sujet insatiable : « Le règne ultime de la séduction, dit-on, annihile la culture, conduit à l'abêtissement généralisé à l'effondrement du citoyen libre et responsable [...] » (Lipovetsky 1987, 15). En déclenchant un nouvel état du monde, la mode remplit aussi une fonction d'anticipation sociale confirmant l'idée selon laquelle la fonction de l'art n'est pas seulement d'imiter la nature, « mais [...]

elle est aussi, et surtout de créer des modèles propres à informer le réel et à structurer le social » (Monneyron 2001, 85).

Fondamentalement, l'analyse de la mode est interrogation de la dynamique sociale et plus encore, dans les pays du Nord, interrogation de la société de consommation caractérisée par les excès et toujours plus de production. Toutefois, au-delà du goût, il y a ce mouvement général des logiques d'influence : celles-ci ont pendant longtemps tenu à la qualité du produit avant de s'ouvrir à un dispositif de la persuasion qui s'affine, mais revient inlassablement pour toujours mieux inciter à consommer. La littérature n'échappe pas à cet environnement de l'influence.

Littérature en contexte de mode?

La question centrale est de savoir comment passer de considérations anthropologiques et sociologiques à la création littéraire. Comment exploiter ce dispositif en littérature? On retrouve les moyens du cheminement chez des auteurs et autrices qui ont mis en évidence des systèmes de biens symboliques entrant en conflit avec les biens marchands. De la dernière version de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » de Walter Benjamin (2000) en passant par « L'industrie culturelle » d'Adorno (1964) avec l'ensemble de l'École de Francfort jusqu'aux *Règles de l'art* (Bourdieu 1992), on retrouve les éléments de ce rapprochement.

Analysant récemment l'esthétisation du monde, Lipovetsky rappelle que, pour le champ du capitalisme artiste, Andy Warhol est le point de basculement dans cet univers où « l'art et la mode se marient », un monde où s'effondrent les frontières de « l'Art et des affaires, de la copie et de l'original » (2013, 101). Il baptise cet extrême contemporain issu de la culture occidentale comme un « moment *transesthétique* où l'important est moins la création que la célébrité » (Lipovetsky 2013, 101). Ce changement de paradigme est possible, d'une part, parce que les nouvelles instances de consécration des talents sont confiées aux médias, lieux du « spectaculaire, de la communication, de la médiatisation » (Lipovetsky 2013, 102), mais aussi, d'autre part, parce que des techniques de création sont employées pour faire face à la demande. La création littéraire s'installe ainsi dans l'urgence, ce qui n'était pas son souci pendant longtemps où était privilégiée une sorte de fièvre romantique du créateur ou de la créatrice visités par la muse.

Littérature-monde ou littérature-mode?

La dynamique engendrée par le capitalisme sur la production artistique et littéraire semble avoir fini par faire de la littérature, au Nord, un bien de consommation, un objet commercial marchandise comme bien d'autres produits. Or la conséquence de cette objectivation, outre le fait que les consommateurs soient devenus « secondaires », « un accessoire de la machinerie », selon le mot d'Adorno (en 1964 déjà), est que la création elle-même devient un objet de mode. À bon droit, on peut appliquer alors à la création le principe de mode, à partir du postulat que la littérature est lieu des traductions du dynamisme social. Si, en Europe, « la durée de vie moyenne d'un livre en librairie est à présent d'un peu plus de trois mois contre six mois il y a une génération » (Lipovetsky 2013, 89), c'est qu'il faut tenir les contraintes des présences aux rentrées littéraires et autres, et produire pour répondre à la demande comme dans une économie de marché : « Le capitalisme transesthétique est celui où la production est remodelée par les logiques « mode de l'éphémère et de la séduction », par un impératif de renouvellement et de créativité perpétuels » (Lipovetsky 2013, 89). C'est ce dont parle Meizoz (2007) sous l'angle de « posture », et d'autres sous l'angle de logique et d'occupation du champ.

L'analyse littéraire est ainsi conduite à entrouvrir l'impact d'une telle situation de proposition d'une littérature sous régime de mode à plusieurs conséquences. Je n'envisagerai ici que celles de l'histoire littéraire, du comparatisme et de sa pratique. C'est dire que la veine des études littéraires de la mode implique toujours une tension, une flexion par rapport à des habitudes qui peuvent être un point de lisibilité de l'histoire littéraire. En effet, la présence de mots comme « tendance », « courant », « mouvement », « culture » montre une bonne partie des accointances qui existent entre le champ global de la mode et celui de la création littéraire. En s'intéressant simplement au niveau de l'historiographie littéraire, il apparaît que l'histoire littéraire fonctionne sur le mode de la mise en relief (celui de la nuance ou de la rupture), s'attachant à expliquer les mouvements de masse ou la particularité d'un créateur ou d'une créatrice à partir d'un contexte, d'une faille historique à partir d'un précurseur ou d'une précurseuse. Toutefois, elle n'intègre pas l'*ethos* de la mode sous l'angle du copiage, de la reprise, de la superficialité, de la récupération des recettes, des effets du paraître et de nouveauté salués par le public ou la critique qui accompagne la survenue d'une pratique.

L'autre versant de cette historiographie est soulignée par Moura dans «

Études postcoloniales : pour une topique des études littéraires francophones » (2002). La section de son texte consacrée à la question des « études littéraires à l'âge global » revient sur le principe général des rapports de forces dans la création. Il constate que « cette étude des relations entre une œuvre résistant au colonialisme et un système qui l'environne de toutes parts et tend à nier son originalité est l'une des grande orientations de la critique postcoloniale » (Moura 2002, 54). La conséquence est la production d'un sens politique de la pratique littéraire avec deux effets : « soit elle donne une voix à qui n'a pas de voix, donne un nom à qui n'a pas de nom [...], soit elle est capable d'imposer des modèles de langage, de vision de l'imagination, de travail mental, de mise en relation de données, créant des modèles-valeurs qui sont en même temps esthétique et éthique, essentiels pour tout projet d'action » (Moura 2002, 55).

Aujourd'hui, il semble que les études sur le *mainstream* induisent un niveau politique et idéologique et une nouvelle pragmatique de lecture face à cette poétique de l'interrelation tous azimuts. En littérature singulièrement, les appareils de légitimation – prix littéraires, résidences ou séjour d'écriture (qui ont leur effet de mode) et autres – font revenir ce problème au premier plan. Une telle approche réduit les accusations de plagiat pour faire analyser les œuvres dans l'esprit de leur contexte de création. Ce qu'on nommera plagiat, avec un geste d'accusation de vol ou de viol, se réduirait ainsi à lire des résurgences thématiques et techniques d'un auteur ou d'une autrice à l'autre.

Consécutivement, l'autre entrée est celle du comparatisme, pour conduire l'étude de la forme de la production culturelle (mode) dans ses rapports aux fonctions qui déterminent « le quotidien » et sa réception en littérature (récit, théâtre). On opérera une superposition à quatre niveaux. Il s'agira d'identifier la phénoménographie de la mode en question (support, forme de déploiement etc.), de s'interroger sur le niveau de verbalisation de l'objet mode en question (travail bien montré par Barthes) et de lire l'impact de l'affirmation de cette mode dans le cas analysé. La toile de fond de l'investigation est la prise en compte de ce qui fait la mode (son caractère spontané, le trait éphémère, tendanciel, et la vision du monde que la mode en question implique.) Un aspect important portera sur l'identification du phénomène pour savoir s'il est de l'ordre du local ou accompagné par les industries culturelles et si leur effet de médiatisation de masse est plus grand que les mouvements spontanés. D'une part, il est évident que la littérature

Littérature-monde ou littérature-mode?

et le cinéma tentent de tourner le dos à l'exotisme. Or la mode implique le paraître, voire la séduction non-stop. D'autre part, là où la littérature prétend à la durée (voire à l'éternité), la mode ne dure que le temps de sa passion. Comment donc concilier le principe de l'éphémère que la mode admet et la création qui veut durer?

En substance, la démarche ainsi esquissée implique plusieurs défis épistémologiques qui se complètent, notamment contre la doxa des créateurs et créatrices et une certaine idée de la création. Les traits mis en relief pour caractériser la mode (la nouveauté, la superficialité, l'éphémère, esprit de masse etc.) lui accolent une charge dépréciative pour les créateurs et créatrices qui prétendent au sérieux, à la sérénité, à la résistance face aux influences et aux bouleversements du monde. De la sorte, l'une des premières résistances ou réactions à laquelle il faut s'attendre, c'est le rejet de cette hypothèse par les créateurs et créatrices « Suivre la mode, quel crime abominable », diraient-ils et elles certainement. Qu'importe ! La critique a à analyser l'œuvre à l'aune du monde ou le monde à l'aune de l'œuvre. La tradition littéraire moderne repose sur le principe de la propriété, de l'authenticité et de l'aura de l'objet d'art. Or, la mode porte une part collective qu'elle recherche et qui lui donne sa puissance. Comment donc trancher une technique partagée par plusieurs auteurs et autrices?

Dans une perspective critique ou historique, la mode en littérature peut être un thème, objet d'enjeu stratégique de pouvoir, de représentation, et contribuer ainsi à une meilleure interrogation du social. Toutefois, cela n'est possible que dans une vraie tension interdisciplinaire et un décloisonnement des champs. Une telle approche rappelle la belle métaphore des missiles balistiques intelligents de Zygmunt Baumann dans *La vie liquide* (2013, 185-187). Autant d'observations qui rendent intéressant le cheminement de la mode au texte.

De Tchak à Mabanckou : entre mode et copiage esthétique

On pourra évoquer plusieurs types d'approche du plagiat pour mieux établir le rapport avec la mode. Au sens juridique et moderne, le plagiat assure et garantit la propriété. Ensuite, l'excellent article de Marie Dinclaux dans *Palabres* (« Le plagiat en droit, la contrefaçon en matière ») introduit la notion de contrefacteur (notamment dans le droit français). Dinclaux fait une

mise au point utile. Elle parle surtout de contrefaçon : « Contrefaçon : on appelle ainsi la reproduction ou l'imitation frauduleuse de la chose d'autrui, faite contre les droits du propriétaire » (1997, 16). Ainsi malgré son usage courant, Marie Dinclaux observe que, dans le droit français, le plagiat

est absent des textes juridiques. En droit français, l'on parle, depuis l'existence de droits d'auteur, de contrefaçon définie dans un dictionnaire de droit de 1855 de la manière suivante : « Contrefaçon: on appelle ainsi la reproduction ou l'imitation frauduleuse de la chose d'autrui, faite contre les droits du propriétaire; Les art. 425 et suivants du Code pénal prévoient et punissent la contrefaçon en matière d'art » » (Delbreil 1855 cité par Dinclaux 1997, 16-17)

La contrefaçon serait décrite et définie par l'actuel *Code de la propriété intellectuelle* à l'art. L. 335-2. :

Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimé ou gravé [sic] en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon; et toute contrefaçon est un délit. (cité par Dinclaux 1997, 17)

À partir du rappel de plusieurs affaires d'accusation de plagiat en France, André Lucas (2002) arrive aussi à la conclusion que la démonstration du plagiat est extrêmement difficile, relevant presque de la « loterie ». Il conclut que les condamnations sont souvent prononcées pour des affaires « de copies quasi serviles d'œuvres scientifiques ou techniques » (Lucas 2002, 597).

Les lignes de défense touchent à la question de la création, de l'authenticité (propriété) mais aussi de la morale (vol/viol intellectuel) et à la chronologie (A vole ce que B a produit avant lui). Ce qui se joue sous le régime moderniste de la propriété exclusive, de l'unité, de l'antériorité comme critère de propriété et peut-être aussi de l'authenticité ramène à ce que Sophie Rabau traite de « ménardisme » dans le dossier N°17 de LTH (Littérature, Histoire, Théorie) de la plateforme *Fabula*. Cette première forme, d'essence juridique, donc privative pour les uns et attributive pour les autres, introduit au débat très philosophique du plagiat comme le procès de l'Un, de l'Unique et du particulier et du double. Un livre est-il condamné à n'exister que comme modèle unique? Y répondre rapidement par

l'affirmative, c'est oublier ou négliger le fait que même dans la nature, les jumeaux existent. Vrais jumeaux ou faux jumeaux, le principe d'une duplication à l'identique n'est donc pas une lubie de créateur. Sophie Rabau a ainsi forgé le ménardisme, comme un néologisme lié à l'attitude de Pierre Ménard dans la nouvelle de Jorge Borgès « Don Quichotte de Pierre Menard, le nîmois ».

Dans la nouvelle, Ménard est troublé car convaincu que l'on ne peut écrire deux fois le même texte : « Les ravages du ménardisme sont [...] procès en plagiat et autres, accusation de contrefaçon, dépenses inconsidérées des « auteurs » pour lancer des livres qu'ils croient avoir écrits, dévotion envers d'autres auteurs » (Rabau 2016). La trame de cette critique, très excentrique, soit « la pensée post-ménardienne », tourne autour de l'auto-attribution où « l'attribution ne ressortit pas à l'établissement d'un fait puisque de toute façon il est établi que je suis, comme tout le monde, l'auteur de tous les livres. Par quoi l'attribution est de l'ordre d'une élection, d'un choix, d'une volonté : je choisis les livres dont je veux être l'auteur.e » (Rabau 2016).

Cet article à la tonalité très relativiste rappelle l'argumentation par l'absurde (au sens temporel) qu'on retrouve sous le nom de « plagiat par anticipation » (Bayard 2009). Réfléchir sur la création littéraire, « réfléchir sur l'influence de l'avenir », raisonnement par l'absurde, voire raisonnement de type postmoderne, l'hypothèse de ce texte est que « les grands créateurs [...] ont souvent été – telle est à la fois leur force et leur faiblesse – des plagiaires par anticipation » (Bayard 2009, 15). Conséquemment, « en s'obstinant à n'étudier que le jeu des influences dans une seule direction, il est possible que les historiens de la littérature aient inspiré à des générations de lecteurs une vision limitée, voire fallacieuse, de la succession des textes » (Bayard 2009, 16). Le relativisme mis en avant par Rabau et Bayard arrachent le plagiat aux foudres du droit exclusif pour entrevoir des approches d'essence esthétique comme cela commence à se poser dans la littérature africaine. On peut rappeler que les conclusions auxquelles Lucas étaient arrivées, sans inciter au plagiat, laissent la place à des phénomènes d'emprunts, de réécriture, de copier-coller.

Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut citer trois travaux d'envergure sur la question et sur les orientations que la question du copiage ou d'un plagiat esthétique prend dans les littératures africaines : 1) le numéro 3-4 de la revue *Palabres* en 1997, 2) l'article de Boniface Mongo-Mboussa dans *Agricultures* (2003) et les deux tomes de *Plagiat et créativité* (2008, 2011)

de Jean-Louis Cornille et 3) *Crimes d'auteurs* d'Antony Mangeon (2016). L'approche synchronique de ces travaux montre une modification progressive et prudente où l'on sort de l'ornière de l'accusation, y voyant plutôt une technique avant la lettre ou en avance pour l'époque, pour finalement admettre l'hypothèse très osée d'une stratégie d'écriture, une stratégie qui prend toute sa place dans une société de la technicité, mais aussi de la surproduction de tout type de biens. La revue *Palabres* revient ainsi sur des cas d'école de la littérature africaine (ce qu'on pourrait appeler l'Affaire Beyala avec *Les honneurs perdus* (1996), mais aussi l'air de gémellité de textes de Sony Labou Tansi avec ceux de Gabriel García Márquez ou *Le docker noir* (1956) de Sembène Ousmane). Si la difficulté et la délicatesse de l'analyse du phénomène sont marquées, le ton est plus prudent dans *Palabres* que chez Cornille et Mangeon.

Le détour par Boniface Mongo-Mboussa inscrit la question à la fois dans l'Histoire littéraire africaine, dans l'idéologique (réhabiliter l'auteur ou l'autrice ostracisé-e) et dans l'aventure technique de l'écriture : « Yambo Ouologuem [est le] point de flexion d'une nouvelle façon d'écrire qui, considéré à la lumière du grotesque, [...] ouvre à l'invention de nouveaux espaces de liberté » (Mongo-Mboussa 2003, 23), en proposant de nouvelles pistes dans le débat littéraire sur ce plagiat. Significativement, Mongo-Mboussa réhabilite Ouologuem et suggère de lire *Le Devoir de Violence* comme « un roman postmoderne » (2003, 25). Les clefs de cet art consommé, où les recherches formelles sont hardies et ambitieuses, se trouveraient dans « l'éloge de l'art combinatoire, de l'imitation littéraire, en recommandant au jeune romancier l'usage de l'érotisme, du suspense, de la violence, des parodies comme gages de succès littéraires à Paris » (Mongo-Mboussa 2003, 25). La proposition de ce qui ressemble à des recettes d'écriture ne pose-t-elle pas, de façon décisive, le risque de retrouver des motifs similaires, des techniques d'écriture reprises ou recyclées ça et là?

Mangeon et Cornille ont pris définitivement (pourrait-on dire) le parti de lire ces affaires de réécriture comme un au-delà de l'intertextualité. Il est évident que la charge morale et juridique est encore en toile de fond dans *Crimes d'auteur* puisque, métaphoriquement, le plagiat est désigné comme « le crime suprême de l'auteur » (Mangeon 2016, 9). Mais Cornille est arrivé à la conclusion que « la littérature se reproduit par mimétisme et l'on trouve, logé au cœur de la création, des petits mécanismes de copiages infiniment efficaces qui assurent sa transmission » (Cornille, 2008, quatrième de

couverture). Le second volume creuse cette postulation de « mitose littéraire » ou de communication entre textes comme fondement de la création : « On ne fait de la littérature nouvelle qu'avec de la littérature déjà faite » (Cornille 2011, 7). Cornille formule surtout une trame à l'intérieur du champ littéraire africain où le besoin de continuité est au cœur des textes dits subversifs. Son rappel de Bloom et de son anxiété de la création est révélateur à cet égard.

Analyse de quatre romans

En tendant à l'extrême ces lectures, il apparaît que les tensions de la création autorisent, dans le contexte de l'hyperproduction, d'autres pistes dont celle d'une littérature Mode, la mode étant dans le mouvement de balancier du va-et-vient mais aussi dans l'ensemble du dispositif de création (ou de production). Sami Tchak (2001, 2003) et Alain Mabanckou (2003, 2005) ont produit, à deux ans d'intervalles, quatre romans qui se ressemblent énormément par leur rapport thématique mais surtout par rapport à la technique de l'intertextualité (intertextualité outrancière, carnassière etc.). La dynamique littéraire dans laquelle ces deux auteurs s'inscrivent les autorise à copier, à recycler voire à plagier des techniques, des pratiques, des configurations narratives et discursives butinées çà et là, parce que c'est cela la mode, à l'heure des *médiascapes* (Appadurai 2001, 71), c'est-à-dire de l'univers physique des médias et de l'empire des images et de l'imaginaire que ces médias engendrent.

Sur la ligne narrative, le texte le plus ancien, *Place des fêtes* (2001), met en scène un narrateur « obsédé sexuel et textuel » (Tchak 2011, 162) dont la logorrhée et le langage fleuri et ordurier à souhait n'est pas sans anticiper un personnage comme Verre Cassé dans le roman éponyme de Mabanckou (2003). La figure auctoriale fictive est obsédante chez Sami Tchak. Elle se décline avec le narrateur anonyme dans *Place des fêtes* et Héberto, narrateur-auteur fictif, et son roman impossible à écrire et qui devra s'intituler *Hermína* (2003, 20). Ces deux romans se bâtissent autour des techniques d'autotextualisation (le roman explique sa propre venue au monde). On retrouve ce regard intérieur des conditions de la venue au monde du roman dans *Verre Cassé* : un cahier confié par Crédit à Voyager dont il a rempli les feuillets et qu'il a déposé, en murmurant « mission

terminée » (2005, 201). *Verre cassé*, c'est l'histoire d'un ivrogne instituteur radié des effectifs qui, installé dans le bar de Crédit à Voyager, recueille les historiettes des habitués du lieu. Avec *Place des fêtes* et *Verre Cassé*, il s'agit de deux narrateurs au ban de la société, le narrateur de *Place des fêtes* rappelant les problèmes d'intégration auxquels les gens de la banlieue, noirs de surcroît, sont confrontés à Paris. Identité spatiale de claustration et flux continu de gros mots.

Un univers de crime et de sexe parcourt *Hermina* et *African Psycho*. La critique a déjà relevé que *African Psycho* est une parodie de *American Psycho* de Bret Easton Ellis (1991) et Mabanckou n'a pas fait mystère de cet emprunt. Roman noir du criminel qui focalise les préparations de mise à mort, le projet central de Grégoire Nakobomayo est la mise à mort de sa compagne : « J'ai décidé de tuer Germaine le 29 décembre » (2003, 11), dit-il. Tout le texte est l'histoire de la préparation de ce crime. On retrouve aussi cette espèce de scène de mise à mort par marteau dans *African Psycho* et *Hermina*. Dans le roman de Mabanckou, Grégoire Nakobomayo se présente chez un notaire, Fernandès Quiroga (sorte de figure renversée du criminel de Brett Easton Ellis), se faisant passer pour un client et dans un moment d'inattention de ce dernier, il sort le marteau de sa poche et, d'un mouvement vif, lui assène un coup dans la nuque. Il avait l'« impression d'avoir cassé un œuf de dinosaure » (2003, 48). Dans *Hermina*, une scène similaire existe : Djamila Ben Ali, la fille de Rachid et l'amante de Heberto, a aussi planifié la mise à mort de sa mère avec un marteau. Elle se confie à son père dont elle ne porte en définitive pas le nom, parce que sa mère ne le voulait pas : « Un marteau, je n'avais jamais su qu'un marteau pouvait être si beau, je n'avais jamais su qu'un marteau pouvait être si efficace » (2003, 251). La conséquence : deux crimes jamais élucidés par la police. Identité d'arme du crime qui met le critique sur la voie d'un rapprochement plus que suspect...

Sur une tonalité scatologique, on retrouve aussi une sorte de série bakhtinienne du « Concours de pets au lit des parents » (Tchak 2001, 51) qui peut avoir inspiré le concours d'urine entre Robinette et Casimir dans *Verre Cassé* (2005, 79-89). Richala, la prostituée que Rachid gère aussi dans *Hermina*, a un problème à l'image de l'Homme aux Pampers de *Verre Cassé* : « Richala, elle est douce, très douce, mais son problème, c'est qu'elle a des fuites au lit, elle porte des couches pour dormir » (Tchak 2003, 229). Alors que l'homme Pampers est devenu « la chose » des caïds de la prison où il s'est retrouvé, accusé à tort, selon ses mots, soumis à se faire « bourrer le

derrière, ce qu'ils appelaient la traversée du milieu » (Mabanckou 2005, 49). On observe aussi que si Heberto a décidé de se suicider, il avait choisi, après un long tête à tête allégorique avec la Mort sous forme de dialogue tiré de *L'Aventure ambiguë* (Kane, 1961), de « [j]eter la valise et les vêtements dans le fleuve, avant de plonger » (Tchak 2003, 241). Verre cassé aussi se réserve le même sort : « plonger dans les profondeurs de ces eaux étroites, il me suffira de passer le pont » (Mabanckou 2005, 200). Identité de destin, aucun des deux, en définitive, ne plonge. Les analogies sont multiples mais « un auteur ne saurait prétendre monopoliser un thème littéraire ou artistique et les idées sont dites de parcours libre », en droit (Lucas 2002, 592-93). On pourra se focaliser sur la dimension technique des emprunts.

Sous le strict angle technique, dans *Hermina*, Sami Tchak recourt à la technique de la citation des extraits des textes d'auteurs avec le protocole clair : l'usage des deux points suivis de propos entre parenthèses (: « »), suivi du nom et/ou titre du texte cité. On est au cœur d'une sorte de citation à partir d'un style direct et on peut identifier plus de soixante extraits³ directement introduits :

Amateurs de seins, dans mon île là-bas [...] sans vous mentir, « il y a des seins pleins de calme. Il y a des seins pleins de douleur. Il y a des seins pleins de passion. Il y a des seins pleins de divorce. Il y a des seins pleins de calamités. Il y a des seins pleins de poison. Il

3. Restif de la Bretonne (*Le pornographe*, p. 27, 28, 29), Ramón Gomes (*Seins*, p. 40, 194. et *La femme d'ambre* p.115), Eva Perón, (*La razón de mi vida*, p. 46), Witold Gombrowicz (*Ferdydurke*, p. 48, 210, 214, 215, 216), Suzy Nikiema (*L'homme à la bagnole rouge*, p. 50), Alexandre Pouchkine (*La fille du capitaine*, p. 58), Otto Weninger, (*Sexe et Caractère*, p. 59, 304, 306), Henri Miller (*Nexus*, p. 60), Françoise Sagan (*Bonjour Tristesse*, p. 61), Eimi Yamada (*La chrysalide brisée, Amère volupté*, p. 63), Kateb Yacine (*Nedjma*, p. 64, 234, 237), Jim Thompson (*Rouge noire*, p. 66), Guilleragues (*Lettres de la religieuse portugaise*, p. 67), Ernesto Sabato (*Le tunnel*, p. 68, 199), Lezama Lima (*Paradiso*, p. 73, 156), Ananda Devi (*Soupir*, p. 81, 116, 122, 211), V.S. Naipaul (*Les Guérilleros*, p. 84, 161, *Un chemin dans le monde*, p. 209), Louis Galaferte (*La mécanique des femmes*, p. 101), Dante (*La Divine comédie*, p. 102), Albert Londres (*Terre d'Ebène*, p. 102), Reinaldo Arenas (*Avant la nuit*, p. 146,159), Gao Xingjian (*La montagne de l'âme*, p. 154), Chester Himes (*Regrets sans repentir*, p.153 ; *La troisième génération*, p. 242), Khalil Gibran (*Le prophète*, p. 157), Curzio Malaparte (*La peau*, p. 171), Yukio Mishima (*Le marin rejeté*, p. 207), Léon Tolstol (Anna Karénine, p. 214), Kafka (*La métamorphose*, p. 233), Cheick Amidou Kane (*L'aventure ambiguë*, p.241), Albert Memmi (*La dépendance*, p. 244) Albert Cohen (*La belle du Seigneur*, p. 263), Moses Isegawa (*Chroniques abyssiniennes*, p. 261), Sade (*La philosophie dans le boudoir*, p. 277), Alejo Carpentier, (*Le siècle des Lumières*, p. 312.), Malcolm Lowry (*Au-dessous du volcan*, p. 327), Guillermo Cabrera Infante (*La Havane pour un infante défunt*, p. 330), Gabriel García Márquez (*L'automne du patriarcat*, p. 338).

y a des seins pleins d'énerverment. Il y a des seins pleins de larmes. Il y a des seins pleins de nuit. Il y a des seins pleins de surprises. Il y a des seins pleins de charité. Il y a des seins pleins d'adultère. Il y a des seins pleins d'or amassé. Il y a des seins pleins d'hypocrisie. Il y a des seins pleins de compote de maison. Il y a des seins pleins de pédanterie. Il y a des seins pleins de plombs de chasse. Il y a des seins pleins de petites médailles de la Vierge. Il y a des seins pleins de menue monnaie. Il y a des seins pleins de blancheur sous leur surface noire. Il y a des seins pleins d'air comme des ballons » (Tchak 2003, 194-195)

La technique situe au cœur d'un jeu de décryptage où la culture du lecteur ou de la lectrice est sollicitée, nouvelle pragmatique de la lecture dont le personnage n'est même pas sûr que les lecteurs et les lectrices aient la compétence. Aussi relève-t-il sa source : « *Y'a-t-il une seule personne dans la salle qui ait reconnu dans cette litanie des seins un passage d'un chapitre des Seins de Ramon Gomez de la Serna?* (2003, 195) ».

Mabanckou aussi décline son récit *Verre Cassé* par la convocation de citations célèbres et en déclinaisons des titres des œuvres et autres techniques intertextuelles :

Et puis il y a eu enfin une action directe des groupes de casseurs payés par quelques vieux cons du quartier qui regrettaient la Case de Gaulle, la joie de mener une vie de boy, une vie de vieux nègre et la médaille, une vie de l'époque de l'exposition coloniale et des bals nègres de Joséphine Baker gesticulant avec des bananes autour de la taille, et alors ces gens de bonne réputation ont tendu un piège sans fin au patron... (2005, 14)

Tout le texte de *Verre cassé* est la conduite audacieuse de cette technique de conjugaison du contemporain littéraire (auteurs et autrices, textes et citations célèbres) pour en faire un roman savoureux et d'exception.

À l'analyse, on constate que cette technique qui donne une saveur particulière et qui autorise à parler des recherches formelles de *Verre Cassé*, est déjà présente chez Tchak avec *Place des fêtes* dès 2001. Si la technique n'est pas systématique à l'échelle de la diégèse, on retrouve plus d'une

trentaine d'occurrences⁴. Revenons sur deux exemples dans lesquels la convocation des citations directes est déjà présente (263, 327, etc.) et l'insertion des titres des œuvres est fortement utilisée :

Exemple 1 : « Le sexe, c'est un bonheur, mais c'est aussi un piège sans fin comme on le disait au Dahomey sous le soleil des indépendances, au moment où l'on attendait, à l'ombre des palmiers et du vaudou, le vote des bêtes sauvages sans la monnaie des outrages et des défis à lever par jeunes nations. Quelle aventure ambiguë ». (Tchak 2001, 96-97)

Les cinq titres enfilés ne portent pas de marques d'italique dans le texte. Ils se confondent ainsi avec l'environnement global du texte et seule la culture et la perspicacité du lecteur ou de la lectrice les mettent à nu.

Exemple 2 : « des seins qui méritent leur place dans *Seins*, le bijou littéraire de Ramon Gomez de la Serna. Des seins qui méritent que Juan Manuel de Prada, le chouchou des Espagnols, les prenne en compte dans son prochain bouquin qui je l'espère, sera un aussi raffiné bijou littéraire que son irrésistible roman *Cons* ». (Tchak 2001, 191)

Dans ce second exemple, *Seins* et *Cons* sont signalés comme des titres et interpellent d'emblée le jeu intertextuel. De *Place des Fêtes* à *Hermina*, Sami Tchak autocite ses références, créant un cas d'intratextualité intéressante :

4. « Rien à faire pour lui enlever de la tête cette idée de retour au pays natal comme un cahier martiniquais » (p. 12); « Où des cuisses blanches s'écarteraient tels les pétales des fleurs du mal » (p. 30); « Peut-être un Antillais noir, lui, sans prendre un chemin glissant vers l'éloge de la créolité » (p. 45); « Sil n'y a pas eu trop de queues tombées en panne sur cette terre des hommes en vol de nuit et en pilote de guerre, papa, moi petit prince » (p. 56); « Dans leur cent ans de solitude sexuelle » (p. 92); « Le sexe, c'est un bonheur, mais c'est aussi un piège sans fin comme on le disait au Dahomey sous le soleil des indépendances, au moment où l'on attendait, à l'ombre des palmiers et du vaudou, le vote des bêtes sauvages sans la monnaie des outrages et des défis à lever par jeunes nations. Quelle aventure ambiguë » (p. 96); « Je bande donc je jouis » (p. 128); « des seins qui méritent leur place dans *Seins*, le bijou littéraire de Ramon Gomez de la Serna. Des seins qui méritent que Juan Manuel de Prada, le chouchou des Espagnols, les prenne en compte dans son prochain bouquin qui je l'espère, sera un aussi raffiné bijou littéraire que son irrésistible roman *Cons*. » (p. 191); « il était martiniquais sans son cahier du retour au pays natal? » (p. 202); « il faut vraiment le hasard qui fait que les petits garçons naissent aussi des étoiles » (p. 222); « élégies majeures » (p. 253); « Tu baisses, donc tu es » (p. 258); « On appelle ça, je crois "les harems de la solitude en cent ans" » (p. 259).

le texte *Seïns* revenant d'un texte à l'autre est édifiant. Les ressorts de cette technique ont pu être évoqués comme jeu de mots, mais aussi dynamique parodique tous azimuts. Ainsi, au-delà des mêmes titres qui reviennent chez Tchak et Mabanckou, certains titres sont l'objet d'un camouflage plus hardi :

Parce que, [...] je ne voulais pas qu'elle devienne Albertine pour qu'on se mette à dire qu'elle était définitivement disparue à l'ombre des fleurs au moment où tout le monde trempait sa petite madeleine dans le thé pour que de ma mémoire jaillisse le monde évanoui avec ses couleurs, ses odeurs et ses impressions. (Tchak 2001, 258)

La référence à Proust est nette pour le lecteur ou la lectrice averti-e mais avec Mabanckou le jeu prend une tournure plus inventive bien des fois. C'est cette « sagaie de Chaka Zulu et cette épée de Damoclès » (Mabanckou 2005, 21) auxquelles les nègres du cabinet présidentiel sont soumis pour trouver une formule plus historique que ce « J'accuse » du ministre Zou Lekia qui semble faire ombre au président. Ils convoquent et détruisent ou déconstruisent les grandes citations de la culture mondiale (Mabanckou 2005, 21-29). Le jeu de déconstruction est mémorable et le texte a même donné lieu à adaptation théâtrale. Une autre inventivité est cette reconstitution du nom de Ferdinand Céline à partir d'une scène d'adultère entre la femme de l'Imprimeur, Céline, et son fils, Ferdinand. Cette intertextualité conduit ainsi à un ludisme qui, bien des fois, renarrativise le texte par angles et points de vue novateurs.

Place des fêtes et *Hermina* sont antérieurs à *Verre Cassé* et il n'est donc pas hasardeux de tenir l'hypothèse d'une reprise de technique dont l'exacerbation chez Mabanckou a fini par en faire la marque de fabrique du génie de ce texte. Une justification d'autant d'accointances pourrait se trouver dans la présence auctoriale. En effet, les trois textes travaillent à positionner le récit à partir d'un narrateur qui a les compétences d'un écrivain, fut-il « un simple obsédé textuel », un écrivain, ou un ivrogne écrivain ne se prenant pas au sérieux. Le prototype de narrateur lacunaire ainsi esquissé n'est en définitive qu'une feinte de l'écriture.

La conséquence est que l'univers de ce dernier, peuplé de sources, de références, de titres et autres faits liés au champ littéraire, ne peut être ignoré dans les textes ainsi créés. Dans tous les cas, la caractéristique de ces trois textes est la provocation, la surenchère formelle, ce que Broch appelle le *tape-à-l'œil* (1966, 309) et la fantaisie. Un esprit à la recherche du

Littérature-monde ou littérature-mode?

Nouveau et d'originalité, ne manquera pas de parler de kitsch... La proximité est telle qu'une hypothèse de plagiat esthétique ou de littérature mode pour dire la reprise d'une technique qui fait recette, reprise d'un auteur ou d'une autrice à l'autre, n'est plus une provocation. La question en bout de ligne sera de savoir si la copie, le copier-coller (voire l'imitation) autorise à parler de chef d'œuvre. On ne manquera aussi de se poser la question de la paternité d'un texte composé sur fond de rapiécage, de couper-coller. Il est vrai que Benjamin (2000) évoquait déjà la perte de l'aura décriée de l'objet d'art, mais la norme esthétique est-elle une donnée immuable ou s'adapte-elle à l'imaginaire de son époque?

Un personnage de *Hermiona* affirme :

il n'y a même plus de raison d'écrire des romans, personne ne peut apporter quoi que ce soit dans ce genre, tout a été déjà fait, aucune innovation n'est possible dans aucun genre, aucune. Même si l'on souhaitait faire du style pour le style, il n'y a plus aucun style qui soit franchement neuf, tous les styles ont déjà vieilli. Il n'y a plus aucune structure neuve, aucune forme de narration novatrice; Il n'y a vraiment plus rien. Écrire suppose dans ce cas que l'on se mette à faire semblant [...]. Il naît sur cet art noble, sur les cendres des Dostoïevski, des milliers de péteurs de mots. (Tchak 2003, 201-202)

Norme baroque où le neuf est du vieux reforge, effet de baroquisme? Que faire dans une société où tout a, peut-être, été dit? Prendre conscience que cette société est une société à la fois de la nouveauté permanente (ou plutôt de la production permanente), de la fantaisie, du rythme effréné des nouveautés, en somme une société qui fonctionne en mode *be in fashion*. Mais on comprend aussi qu'une telle société est une société du déchet :

Le déchet est le produit de base, sans doute le plus répandu, de la société de consommation moderne liquide; parmi les industries de la société de consommation, celle qui broie les déchets est la plus imposante, la mieux protégée des effets de la crise. Ainsi le traitement des déchets est-il l'un des deux grands défis que la vie ait à affronter. L'autre grand défi est la menace de devenir un déchet. Dans un monde rempli de consommateurs et des objets de leur consommation, la vie balance avec gêne entre les joies de la consommation et les horreurs du tas des déchets. (Bauman 2006, 20)

Je ne me lancerai pas dans une herméneutique du déchet tel que cela a été fait par Walter Moser (1999), mais j'observe seulement que, dans le contexte de la mode, à l'ère du *mainstream*, la norme de l'esthétique se déplace. Ce déplacement dit la mort de l'innocence et de l'authenticité. Copier n'est plus voler mais une condition de la création. La rapide succession des données, des contenus proposés par les modes les plus hétéroclites, conduit à une confusion de l'ordre de l'équilibrisme sur des sables mouvants.

Conclusion

Un point actuel du monde globalisé présent est un recours au paraître, au clinquant, pour suivre la mode. Cette course est peut-être le triomphe de la forme et de la sophistication mais elle est aussi la mort de l'intériorité. De la sorte, il faut sinon changer nos outils de lecture, du moins les adapter à l'air du temps, en tournant le dos au *démon de la théorie* (Compagnon 2001) pour entamer une critique du quotidien, une critique en régime de mode ou de *mainstream*. Broch nous dit bien :

L'art, pris dans son sens le plus large, est toujours le reflet de l'homme d'une certaine époque et lorsque l'art tape-à-l'œil est mensonge – attribut dont on le qualifie souvent et à bon droit –, le reproche en retombe sur l'homme qui a besoin de ce miroir embellisseur mensonger pour se reconnaître en lui, en une certaine mesure avec une satisfaction sincère, se ranger du côté de ses mensonges. (Broch 1966, 311)

L'un des aspects de la beauté des quatre textes survolés (il est vrai), entre autres justificatifs, se singularise dans une perspective diachronique qui instaure l'artifice et la mode comme traits fondamentaux de leur migration littéraire. On se retrouve avec ce que Jean-Louis Cornille appelle « un plagiat créatif » dans ses deux textes, *Plagiat et Créativité I et II* (2008, 2011). Les expansions des titres de ces deux livres (*onze enquêtes sur...* et *Douze enquêtes sur...*) situent le ou la critique à la lisière de l'enquête de police et du jeu des indices dans les recherches formelles. De la sorte, la littérature-monde à laquelle on les rattache décline bien plus une littérature-mode dont le mode majeur serait l'inscription de la reprise, de l'artifice, de l'éphémère et de la consommation comme fondements de la création contemporaine.

Références

- Adorno, Theodor W. 1964. « L'industrie culturelle », *Communications* (3) : 12-18.
- Appadurai, Arjun. 2001. *Après le colonialisme*. Paris : Payot, 1996.
- Barthes, Roland. 1967. *Système de la mode*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bauman, Zygmunt. 2013. *La vie liquide*. Paris : Fayard.
- Bauman, Zygmunt. 2006. *Vies perdues : la modernité et ses exclus*. Paris : Payot.
- Bayard, Pierre. 2009. *Le plagiat par anticipation*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Benjamin, Walter. 2000. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Dans *Œuvres III*, p. 269-316. Paris : Gallimard.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- Broch, Hermann. [1951]1966. *Création littéraire et connaissance*. Paris : Gallimard.
- Compagnon, Antoine. 2001. *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris : Seuil.
- Cornille, Jean-Louis. 2008. *Plagiat et créativité I*. Amsterdam : Rodopi.
- Cornille, Jean-Louis. 2011. *Plagiat et créativité II*. Amsterdam : Rodopi.
- Dinclaux, Marie. 1997. « Le plagiat en droit, la contrefaçon en matière littéraire ».
- Palabres* 1(3-4) : 15-24.
<http://www.revuepalabres.org/pdf/palabresplagiat.pdf>
- Huntington, Samuel P. (2004) *Qui nous sommes ? Identité nationale et choc des civilisations*. Paris : Odile Jacob.
- Kopp, Robert. 2012. « La fabrique de l'originalité ». *Medium* 3-4 (32-33) : 65-80.
<https://doi.org/10.3917/mediu.032.0065>
- Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean. 2013. *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard.

- Lipovetsky, Gilles. 1987. *L'empire de l'éphémère*. Paris : Gallimard.
- Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide*. Paris : Gallimard.
- Lucas, André. 2002. « Le droit d'auteur et l'interdit », *Critique* (663-664) : 591-601.
- Mabanckou, Alain. 2005. *Verre cassé*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mabanckou, Alain. 2003. *African psycho*. Paris : Le serpent à plumes.
- Mangeon, Anthony. 2016. *Crimes d'auteur*. Paris : Éditions Hermann.
- Martel, Frederic (2010), *Mainstream, Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Flammarion.
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition.
- Mongo-Mboussa, Boniface. 2003. « Yambo Ouologuem et la littérature mondiale : plagiat, réécriture, collage, dérision et manifeste littéraire ». *Africultures* (54) : 23-27.
<https://www.cairn.info/revue-africultures-2003-1-page-23.htm>
- Monneyron, Frédéric. 2001. *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*. Paris, PUF, 206 p.
- Monneyron, Frédéric. 2006. *La Sociologie de la mode*. Paris : PUF.
- Moser, Walter. 1999. « Esthétiques du déchet », in Johanne Villeneuve, Brian Neville et Claude Dionne (dir.), *La mémoire des déchets : essais sur la culture et la valeur du passé*. Québec : Nota Bene.
- Moura, Jean-Marc. 2003. « Les études postcoloniales : pour une topique des études littéraires francophones ». Dans *Les Études littéraires francophones : État des lieux*. Sous la direction de Jean-Marc Moura et Lieven D'Hulst, p. 49-62. Lille : Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3.
- littéraires francophones ». Dans *Les Études littéraires francophones : État des lieux*. Sous la direction de Jean-Marc Moura et Lieven D'Hulst, p. 49-62. Lille : Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3.
- Palabres (1997), Vol.I, N° 3&4, « Intertextualité et Plagiat en littérature africaine »,

Nye, Joseph. 2004. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York : Public Affairs.

Ouologuem Yambo. 1968. *Le devoir de violence*. Paris : Éditions du Seuil.

Rabau, Sophie. 2016. « Swing dans l'éternité. Remarques sur l'auto-attribution ». *Fabula LhT* (17).

<http://www.fabula.org/lht/17/rabau.html>

Sellin, Eric. 1971. « Ouologuem's blueprint for *Le Devoir de violence* ». *Research in African Literatures* 2 (2) : 117-120.

<https://www.jstor.org/stable/3818200>

Tchak, Sami. 2003. *Hermina*. Paris : Gallimard.

Tchak, Sami. 2001. *Place des fêtes*. Paris : Gallimard.

Adama COULIBALY est Docteur d'État et Professeur des Universités. Actuel doyen de la Faculté de Lettres (UFR Langues, Littératures et Civilisations) de l'Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), il est, par ailleurs, directeur du GRATHEL (Groupe de Recherche et d'Analyses en Théories Littéraires) et enseigne le roman africain francophone au département de Lettres modernes. Il est double boursier de l'Agence Universitaire de la Francophonie (A.U.F) : Bourse Postdoctorale à l'Université d'Ottawa (2004-2005) et bourse Hors-postdoctoral à l'Université de Montréal en 2010. Spécialiste du postmodernisme littéraire, des transferts culturels et littéraires, son champ d'intérêt est étendu à la théorie littéraire, au renouvellement de l'écriture romanesque d'Afrique subsaharienne francophone et à la sémiotique narrative. Outre une quarantaine d'articles à titre personnel, il a publié *Des techniques aux stratégies d'écriture dans la création romanesque de Tierno Monénembo* (2011) et *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones* (2017). Il a codirigé *Intertextualité et Transculturalité*, *Revue En-Quête* n°17, EDUCI, (2007), *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives* (2011), *Je(ux) narratifs dans le roman africain* (2013) ; *Médias et Littérature : formes, pratiques et postures* (2014) et *Écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone* (2015). Courriel : adamaql@yahoo.fr

Résumé

Ce chapitre interroge le recyclage littéraire ou culturel sous le sceau d'une inscription de la mode, et peut-être de l'artifice, comme nouvelle catégorie esthétique. Loin d'une postulation d'une théorie des influences, l'hypothèse est que la dynamique littéraire dans laquelle Sami Tchak et Alain Mabanckou s'inscrivent les autorise à copier, à recycler, voire à plagier des techniques, des pratiques, des configurations narratives et discursives butinées çà et là. Mon propos souhaite se dérober à toute emprise moralisante pour tenter de cerner une pratique d'écriture, une catégorie esthétique dans sa dynamique, dans sa prosodie, loin de la notion moderne ou moderniste de la propriété.

La beauté de leurs œuvres, entre autres justificatifs, se singularise dans une perspective diachronique qui instaure l'artifice et la mode comme traits fondamentaux de leur migrance littéraire... On se retrouve avec ce que Cornille (2008, 2011) appelle un plagiat esthétique. De la sorte, la littérature-monde à laquelle on les rattache décline bien plus une littérature-mode dont le mode majeur serait l'inscription de la reprise, de l'artifice, de l'éphémère et de la consommation comme fondements de la création contemporaine.

Dans une approche comparative, à partir de *Verre cassé* (2005) et *African Psycho* (2003) d'Alain Mabanckou, et de *Hermina* (2003) et *Place des fêtes* (2001) de Sami Tchak, je montrerai que l'hyper-réalisme présent dans ces romans, tout en problématisant une réception ambiguë dans le continent africain, s'inscrit dans une tendance contemporaine de motivation extrême de la forme où ce que certains appellent la littérature-monde ressemble plus à... une littérature-mode.

Mots clés

Littérature africaine, plagiat, Sami Tchak, Alain Mabanckou

Citation

Coulibaly, Adama. 2019. « Littérature-monde ou littérature-mode? Éloge du copiage chez Sami Tchak et Alain Mabanckou ». In *Dɔnko. Études culturelles*

Littérature-monde ou littérature-mode?

africaines. Sous la direction d'Isaac Bazié et Salaka Sanou, pp. 21-45.
Québec : Éditions science et bien commun.

Ce texte sous licence CC BY SA est disponible en libre accès à l'adresse
<https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko>.

3. La critique africaine : de l'autorégulation à la systématisation

KAOUM BOULAMA

Existe-t-il une critique littéraire africaine? La question mérite d'être posée tant les débats ont divisé les spécialistes de la production littéraire du continent. Pour certains, à partir du moment où celle-ci est issue de la colonisation, donc fille de la culture occidentale, elle reste soumise aux canons de critiques européens. Pour d'autres, par contre, l'art en Afrique exprime sa spécificité et de ce fait son évaluation reste liée à son évolution. A-t-on besoin de rappeler que la fonction critique est naturelle et que chaque fois qu'une œuvre humaine est exécutée, il y a réaction appréciative? De toutes les façons, le besoin d'évaluation de l'art africain s'est ressenti dès les premières heures des productions, avant même que le continent embrasse la civilisation de l'écriture. Les créateurs et créatrices traditionnelles ont toujours eu le souci de bien faire et à chaque occasion d'une prestation, ils et elles s'amendent, se remettent en cause et s'améliorent. C'est bien là le début d'une forme critique qui s'est installée et a contribué à l'évolution de l'art en Afrique. L'irruption de l'écriture a obligé, sans se départir de cette autoévaluation, les créateurs et créatrices d'Afrique à inventer une autre forme d'appréciation de leurs productions. Cela a été difficile tant la pression et le poids des procédés existants sont incontournables. Le balbutiement d'une critique africaine plus élaborée va alors commencer avec l'état des lieux de l'art pendant les rares moments où les Africains et les Africaines décident de se regarder en face et d'interroger ce qu'ils et elles font.



Tableau de Tégne Diouf, 2014 [CC BY-SA 4.0]

L'objectif de ce chapitre est de faire une étude historiographique de la critique en Afrique. Pour ce faire, l'histoire littéraire et la critique textuelle historique sont interpellées pour comprendre comment la critique a évolué et s'est imposée dans le champ culturel africain. Le développement de la critique historique occidentale a été favorisé au début du XIX^e siècle par la passion de l'histoire, l'une des caractéristiques essentielles du romantisme. L'utilité de l'histoire

littéraire a été démontrée depuis les travaux de Sainte-Beuve (1804 – 1869) qui pense que, pour découvrir le secret de la création, il est nécessaire de convoquer la démarche historique. En mettant en place sa célèbre méthode biographique et historique de l'appréciation d'une œuvre, il est devenu le fondateur de la critique historique. Taine, quant à lui, propose d'aborder une œuvre par l'histoire littéraire, pour atténuer la rigueur de la critique scientifique. Dans son ouvrage *Introduction à l'histoire de la littérature anglaise* (Taine 1864), il développe une théorie critique basée sur l'érudition et démontre que toute création est le produit de trois facteurs : le climat, l'histoire et la race. En somme pour Taine, les recherches historiques permettent de mieux comprendre l'œuvre. Quant à Lanson, dans son ouvrage *La Méthode de l'histoire littéraire* (Lanson 1910), il souligne que le rôle de l'histoire littéraire est de permettre une compréhension plus affinée des œuvres. Aujourd'hui, cette méthode est « sur le devant de la scène » (Fraisie 2001, 6). La résurgence de la méthode historique est renforcée par la prise de position de certain-e-s spécialistes de la critique en sa faveur, notamment Alain Vaillant qui refuse la place réservée à l'histoire littéraire « préalable à l'étude des textes » (Vaillant 2010, avant-propos). Loin d'être une activité de seconde zone, la critique textuelle historique permet d'évaluer et d'interpréter les productions africaines.

Le présent travail s'articule donc autour de trois parties. Dans un premier temps, il est question de la critique, une forme d'autoévaluation de l'art africain. Un deuxième développement va montrer comment la critique

La critique africaine : de l'autorégulation à la systématisation

africaine s'est constituée et s'est imposée à travers les différents foras sur l'art africain. Enfin, la troisième partie démontrera comment le tournant amorcé par le colloque de Yaoundé a permis l'émergence d'une critique africaine systématique.

L'autorégulation, une démarche critique de l'art en Afrique

L'autorégulation est une notion qui a pris naissance en Grèce antique avec le principe du tirage au sort pour élire les gouvernants. En effet, les présidents des conseils et les magistrats chargés de diriger la République étaient désignés par tirage au sort. Le système de contrôle institué était si rigoureux (un simple citoyen pouvait interpellier ou porter plainte contre un gouvernant) que les tenants du pouvoir n'attendaient pas cette occasion. Ils s'autoévaluaient et s'amendaient avant même leur interpellation. S'est instaurée ainsi une pratique d'autorégulation dans la gestion de la chose publique à Athènes. Tout le monde pouvait être tour à tour gouvernant et gouverné. De cette façon, tout le peuple participait à la gestion de la cité. Cette pratique instaurait une sorte d'autoévaluation qui obligeait chacun à donner le meilleur de lui-même. Pour Rancière, l'un des analystes contemporains des pratiques antiques, le principe démocratique est égalitaire :

Il n'est ni un type de constitution, ni un type de société. Le pouvoir du peuple n'est pas celui de la population réunie, de sa majorité ou de ses classes laborieuses. Il est simplement le pouvoir propre à ceux qui n'ont pas plus de titre à gouverner qu'à être gouvernés. (Rancière 2005, 55)

Dans ce livre, le philosophe français attaque les fondements même de la démocratie et nous renvoie à cette pratique du tirage au sort qui a eu cours dans la Grèce antique. L'autoévaluation s'impose dans de telles formes de gouvernance, car chacun sait qu'il est attendu et peut être rejeté à tout moment. C'est pourquoi il reste sur ses gardes, c'est-à-dire se surveille en interrogeant ses actions afin d'apporter les orientations nécessaires.

La pratique d'autorégulation s'apparente aussi en grande partie à la notion du libre arbitre instaurée par les religions révélées. Dans ces religions, l'individu est maître de son destin dans le respect des recommandations

divines. Il doit s'autoréguler pour rester dans les limites fixées par Dieu. C'est cette autosurveillance qui l'amènera à triompher des transgressions et péchés proscrits par la religion. Ainsi, tout le monde répondra de ses actions le jour du jugement dernier parce que chacun a joui de la règle du libre arbitre. Dans le Coran (sourate 2 verset 286), Allah affirme la notion du libre arbitre en ces termes : « Dieu n'impose à chaque âme que ce qu'elle peut porter, elle sera rétribuée selon ce qu'elle peut porter, elle sera rétribuée selon ce qu'elle aura accompli et elle sera punie selon le mal qu'elle aura fait ». Ce passage coranique traduit bien la notion du libre arbitre car selon l'Islam, l'humain est responsable de son destin et n'aura comme récompense que les fruits de ses actes. Dans la Bible, Dieu encourage le croyant à « choisir la vie [...] en écoutant sa voix » (Deutéronome 30 : 19-20). Nombreux sont les passages dans la Bible et le Coran qui évoquent la notion du libre arbitre qui est une sorte d'autoévaluation que Dieu a laissée à l'humain dans la pratique religieuse.

De même, la littérature antique a traversé cette phase de l'autocritique. Avec *La Poétique* d'Aristote qui fixe les règles de création, les écrivain-e-s anticipent l'horizon d'attente du public. Ils et elles se surveillent pour ne pas heurter les bienséances ainsi déterminées par Aristote. Cherchant à éviter les sentences souvent sévères des critiques, les créateurs et créatrices s'autoévaluent pour se conformer aux règles. Une bonne partie du retard de la littérature à l'époque classique provient de cette attitude prudente des créateurs et créatrices qui évaluent et réévaluent leur production avant de la rendre publique.

Ce grand détour a pour objectif de donner un ancrage historique à la présente analyse parce que la démarche critique basée sur l'autorégulation a été aussi le mode d'évaluation des productions africaines. Depuis la nuit des temps, en effet, la critique comme mode d'évaluation a bien existé en Afrique. Elle a revêtu une forme liée à la nature même des œuvres qui sont de traditions orales : « les sociétés africaines sont dans leur majorité considérées comme des sociétés à tradition orale, c'est-à-dire où l'histoire conservée dans la mémoire des hommes se transmet sans utilisation de l'écriture » (Camara 1996, 764). Dans la littérature orale, l'auteur de la création est la communauté tout entière ou les générations qui ont participé à son élaboration. L'individu n'est que le porte-parole de cette communauté et est chargé de « dire » cette création. Dans l'exercice critique, par contre, l'individu-auteur ou autrice délégué-e prend plus d'importance. Le public a

certes la possibilité d'intervenir pour apprécier sa présentation. À l'occasion, il peut relever la conformité de l'œuvre à la culture, la fidélité du prestataire aux sources originales etc. Mais ce rôle critique reste à distance et est souvent considéré comme un élément de l'animation qui ne va pas au-delà d'une simple remarque. La véritable activité critique revient au créateur ou à la créatrice qui s'approprie l'œuvre le temps de sa prestation. Par l'emprise directe qu'il ou elle a sur le texte, il lui est possible, à volonté, d'opérer toute appréciation à sa convenance : « en récitant son texte, l'artiste fait preuve de critique, il y ajoute telle ou telle séquence, ajoute des éléments spectaculaires ou symboliques, fait de la mise en scène, agrmente le discours » (Noke 2011, en ligne). Cette situation confère un double pouvoir au créateur ou à la créatrice qui, en même temps, détient et évalue ses productions. Ainsi s'instaure, comme une tradition, l'autorégulation qui permet au créateur ou à la créatrice d'Afrique de revoir ses prestations et de faire preuve d'inventivité : « Nous n'avons plus un simple « liseur », « créateur » mais un critique « créateur » dont les méditations débouchent sur la création d'une œuvre fidèle à la tradition mais se revêtant d'une liberté créatrice qui la soustrait de l'uniformisation » (Noke 2011, en ligne). Le créateur ou la créatrice n'a pas besoin d'un œil extérieur pour évaluer ses produits et anticipe souvent l'attente du public qui, à l'occasion de la performance, devient finalement complice. Ces retouches pour satisfaire l'horizon d'attente sont de véritables actes critiques qui participent à l'évaluation et donc à l'évolution des productions. Le créateur ou la créatrice circonstanciel-le devient un « acteur actif ou une actrice active » qui crée et peut à volonté changer le contenu servi au public : « les écrivains africains ne se contentent pas en effet de produire des textes de fiction [...]. Ils doublent ces textes de fiction d'un discours critique » (Mouralis 1984, 381).

Dans la littérature orale africaine, l'autoévaluation peut revêtir deux formes :

- une forme consciente par laquelle le créateur ou la créatrice peut délibérément procéder à une évaluation de sa production. Cette action est essentiellement guidée par le souci de bien satisfaire le public qui a besoin d'être motivé lorsque le même contenu lui est constamment servi. Le créateur ou la créatrice retranche ou ajoute alors des éléments à sa création pour lui donner une nouvelle facture, ce qui va susciter de l'intérêt chez son public qui sera ainsi beaucoup plus disposé à la

réception. Le créateur ou la créatrice peut s'autoréguler aussi par souci de perfection en jugeant une œuvre insuffisante et en la retouchant pour la rendre plus performante;

- une forme inconsciente : l'évaluation des productions orales peut être totalement inattendue et échapper au créateur ou à la créatrice. En effet, le changement intervenu dans une œuvre est parfois dû à des oublis du créateur ou de la créatrice qui, par l'action du temps par exemple, n'arrive pas à reconduire les mêmes faits racontés précédemment. La même situation se produit aussi quand des erreurs se glissent dans la narration. Dans les deux cas, l'œuvre se trouve retouchée et amendée et sera par conséquent différente de sa forme initiale : « certains peuples d'Afrique peuvent se souvenir d'événements marquants remontant plusieurs siècles en arrière, mais qu'avec le temps les détails sont oubliés ou transformés » (Person 1962, 472).

Qu'elle soit consciente ou inconsciente, l'autorégulation a été une forme critique régulièrement pratiquée dans les productions africaines. On peut puiser dans celles-ci des exemples suffisamment illustratifs. Ainsi, le conte *Penda* connaît plusieurs variantes du fait des créateurs et créatrices qui, à chaque performance apportent de nouveaux éléments si bien qu'aujourd'hui chaque pays a son conte *Penda*. Prenons également le mythe de la Mami Watta qui est une divinité d'origine Vodou très répandue en Afrique. Selon les pays, ce mythe a reçu un contenu sensiblement différent. Ainsi au Nigeria, chez les Igbo, elle est une femme très belle appelée Ezenwaanyi¹, reine des femmes qui symbolise la mort, la masculinité, la beauté et bien d'autres valeurs souvent incompatibles. Au Niger, avec le mythe de *Toula ou le génie des eaux* (Hama 1963), la Mami Watta est un serpent qui prend une forme humaine. Au Congo, elle renvoie à Mamba Muntu, un crocodile personne².

On ne peut compter aujourd'hui les variantes de la Mami Watta. Chaque créateur ou créatrice l'adapte aux besoins de sa société (éducation, initiation etc). Toute cette profusion de copies de ce mythe est l'œuvre des créateurs et créatrices qui, tout en gardant le trait d'union qui rassemble toutes les Mami Watta, à savoir son profil de femme très attirante, ont inventé d'autres croyances : « même si les cultes sont différents, la mami wata est la seule

1. <https://mythologica.fr/afrique/mamiwata.htm>

2. <https://mythologica.fr/afrique/mamiwata.htm>

La critique africaine : de l'autorégulation à la systématisation

divinité vénérée dans une zone africaine étendue qui rassemble des cultures et des peuples aussi divers que les Igbo du Nigeria, les Ewé du Bénin, les Bamiléké du Cameroun et les Kongo »³.

De même quand on interroge les épopées, l'histoire de Chaka est aujourd'hui d'une variance incalculable. Presque tous les genres littéraires ont utilisé le personnage de Chaka. Ainsi, dans son roman *Sous l'orage suivi de la mort de Chaka* (Badian 2000), Seydou Badian présente la fin tragique du personnage, tandis que Thomas Mofolo (1940) trouve en Chaka un symbole de la grandeur et de la chute du peuple Zulu. Quant à Senghor, il a dédié dans son recueil *Éthiopiennes* (1947) un poème à Chaka pour glorifier le passé africain.

Toutes ces variantes du mythe sur Chaka sont la résultante du travail critique effectué sur le texte oral original par les créateurs et créatrices qui le transforment tout en gardant le noyau de l'histoire. C'est ce que Seydou Camara remarque dans son article : « même lorsque le texte est écrit sous forme de manuscrit, des erreurs s'ajoutent à chaque copie, à tel point qu'on recense « une infinité de variantes » dont seul le noyau reste inchangé » (Camara 1996, 783). Il ajoute que « le texte véhiculé oralement se transforme selon les intérêts de chacun, faisant apparaître à chaque fois de nouvelles variantes » (Camara 1996, 783). Ces diversités de copies sont l'œuvre des créateurs et créatrices toujours prêt-e-s à s'auto-amender pour renouveler leur création.

L'autorégulation est donc une démarche critique largement répandue dans le champ littéraire africain. En s'autocritiquant, les créateurs et créatrices insufflent une dynamique nouvelle à leurs ouvrages. Cette démarche critique fait que les productions orales africaines sont en mutation perpétuelle, ce qui est certainement gage d'une certaine vitalité. Le caractère oral de celles-ci fait aussi qu'elles s'offrent plus facilement à la transformation et donc aux changements. Parce que l'histoire racontée n'est pas fixée, un même narrateur ou une même narratrice peut lui affecter un contenu différent que lors de la première prestation. Avec l'arrivée de l'écriture, les pratiques d'évaluation vont changer. C'est la raison pour laquelle les différents forums organisés sur l'art africain vont porter un regard plus profond sur les productions du continent.

3. <https://mythologica.fr/afrique/mamiwata.htm>

Les foras, début d'une critique systématique

Depuis le Congrès de Paris organisé par William Edward Burghardt Du Bois et Ida Gibbs Hunt en 1919, les esprits se sont libérés et on assista çà et là à des prises de parole qui questionnaient le devenir de l'Afrique. Le besoin d'une tribune où pouvaient se manifester les esprits de plus en plus révolutionnaires et panafricains se fit sentir alors avec acuité. La création de la Revue *Présence Africaine* par Alioune Diop en 1947 avait pour objectif de donner la possibilité aux jeunes plumes africaines de s'exprimer. Ce faisant, elle voulait promouvoir la littérature et l'art africains, victimes des préjugés des maisons d'édition occidentales qui leur accordaient très peu d'attention. *Présence Africaine* fut donc un espace de rencontres et d'échanges, une sorte de laboratoire de recherche sur la condition du Noir et les valeurs et civilisations africaines. La création de la maison d'édition du même nom deux ans plus tard renforça ces bonnes intentions. Ainsi, elle s'attela à publier les œuvres littéraires des Africains et Africaines ou des africanistes. On peut citer entre autres *La philosophie bantoue* (Tempels 1949) et *La Rue Cases-Nègres* (Zobel 1950). Ces textes eurent des succès retentissants et la revue devint la tribune où s'essayèrent les jeunes écrivain-e-s d'Afrique. En plus de cette mission de promotion de la culture africaine, la revue offrait aussi la possibilité de son évaluation. Des débats furent fréquemment organisés dans ses colonnes sur la situation actuelle et le devenir de l'art africain. Il en ressort clairement la recherche d'une esthétique et d'une définition des critères d'évaluation africains qui viendraient éclairer davantage les productions du continent longtemps muselées par les canons des critiques occidentales : « l'esthétique négro-africaine qui commence à émerger des chroniques de *Présence Africaine* est une esthétique de combat, antithétique des normes des critiques coloniaux et même plus radicale que celle proclamée par les premières revues nègres » (Mateso 1986, 118).

Les premiers jalons d'une critique africaine avec son système d'évaluation furent donc l'œuvre de *Présence Africaine* qui réveilla les consciences longtemps endormies et parfois défaitistes des intellectuel-le-s du continent noir. C'est d'ailleurs à l'initiative de cette revue que la première rencontre des artistes et écrivains noirs fut organisée; elle fut également l'élément déclencheur de tous les autres foras. Le congrès de Paris organisé du 19 au 22 septembre 1956 fut un panel d'échange d'idées ou de communications des études effectuées. L'objectif principal de cette

rencontre fut de dresser l'inventaire de la culture noire dans sa globalité et sa diversité. Par cet objectif, la rencontre de Paris visait une évaluation des productions africaines, car comment faire un inventaire sans porter un regard critique? Sinon quel serait l'intérêt d'un tel travail? Le seul rapprochement avec la conférence de Bandoeng dénote cette volonté d'interroger la culture noire pour lui donner une nouvelle orientation. En effet, Alioune Diop le précisait dans son discours d'ouverture : « si depuis la fin de la guerre, la rencontre de Bandoeng constitue pour les consciences non européennes l'événement le plus important, je crois pouvoir affirmer que ce premier congrès mondial des Hommes de culture noirs représentera le second événement de cette décade » (1956, 9).

La provenance de participants d'horizons différents présageait une appréciation de cette culture dans sa diversité. Les différentes communications montrèrent différentes conceptions de l'art et de la littérature d'Afrique. Senghor tenta de répertorier quelques éléments d'appréciation de la culture africaine : « image et rythme, ce sont les deux traits fondamentaux du style négro-africain [...]. Qu'est-ce que le rythme? C'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des Autres, l'expression pure de la force vitale » (1956, extrait de sa communication au premier congrès des écrivains et artistes noirs de Paris). Cette définition de la culture par le poète sénégalais a suscité beaucoup de réactions de la part des congressistes dont la plus remarquable fut celle de l'Haïtien Jacques Stephen Alexis :

Il m'a semblé que les questions fondamentales de la culture elle-même n'étaient que fort peu envisagées [...]. Il nous semble que l'on a voulu, justement, que la culture reste une donnée vague, une donnée floue, une donnée imprécise dont on se sert sans bien en préciser le contenu et les caractères (J. Stephen Alexis, extrait de sa communication au premier congrès des écrivains et artistes noirs de Paris, 1956).

L'investigation de Senghor qui semblait renvoyer à une époque idyllique de l'Afrique fut vigoureusement contestée par certains participants. On assista à une profonde appréciation de la culture africaine à travers des débats critiques et contradictoires. Le congrès fut une véritable occasion de donner des définitions de la culture et de clarifier des positions pour mieux

se faire comprendre. C'est ce que laissait entendre Aimé Césaire dans sa communication :

Qu'est-ce que ce que la culture? Il importe de la définir pour dissiper un certain nombre de malentendus et de répondre de manière très précise à un certain nombre de préoccupations qui ont été exprimées par certains de nos adversaires, voire par certains de nos amis (Césaire, extrait de sa communication au premier congrès des écrivains et artistes noirs de Paris, 1956).

Tous les échanges au cours de ce forum participent clairement à l'assise d'un mode d'appréciation des productions africaines. Les participant-e-s, d'éminentes personnalités du monde noir, ont saisi l'ampleur de l'enjeu, car sans esprit critique, aucune culture ne peut se développer véritablement. C'est pourquoi les congressistes se sont donné rendez-vous à Rome pour un autre congrès. La Société Africaine de Culture (SAC) qui fut créée entre les murs du congrès de Paris eut la lourde et exaltante mission d'organiser le Congrès de Rome du 26 mars au 1er avril 1959. Dans la continuité de Paris, la rencontre de Rome se pencha sur l'unité des cultures négro-africaines. Les participant-e-s procédèrent à une analyse profonde et sans complaisance de la situation des cultures négro-africaines en Afrique et dans la diaspora. La communication qui a le plus marqué le Congrès fut celle de Cheick Anta Diop intitulée « L'unité culturelle de l'Afrique Noire » (1959). Pour l'auteur sénégalais, l'Africain doit questionner son passé, l'investiguer profondément pour une redécouverte de soi. C'est cet exercice qui lui donnera ce que Cheick Anta Diop appelait « une conscience historique » lui permettant de distinguer ce qui est valable ou faible dans sa culture. Déjà au congrès de Paris, le jeune chercheur avait marqué les esprits et avait justement recommandé de se tourner vers notre passé pour voir l'apport culturel du monde noir au développement de l'humanité. Il restait donc dans la même perspective en démontrant l'unité de la culture du continent. Sa thèse part du peuplement même de l'Égypte antique qui, selon lui, était totalement noire. La suite, on la connaît. Il a fallu le colloque international du Caire en 1974, organisé par l'UNESCO, pour que Cheick Anta Diop mette d'accord tout le monde, y compris les Occidentaux.

Les congrès de Paris et de Rome ont ébauché une véritable réflexion sur les productions africaines. De ce fait, ils ont permis de soulever les questions générales sur la culture, l'art et la littérature en Afrique. Des

La critique africaine : de l'autorégulation à la systématisation

colloques vont leur emboiter le pas pour préciser les questions théoriques et scientifiques effleurées au cours des rencontres de Paris et de Rome. Ainsi, du 5 au 6 novembre 1963, un colloque fut organisé à Dakar. Initialement, il était question d'organiser un festival international sur les arts nègres. Mais des difficultés organisationnelles et financières vont pousser les principaux responsables à changer le festival en colloque. Le thème de cette rencontre était « Promouvoir l'enseignement de la littérature africaine et coordonner les recherches sur elle ». Cependant, cette formulation semblait être un prétexte car le colloque a discuté bien d'autres thèmes, notamment la question de l'engagement des écrivains appelés à traduire les préoccupations de leur époque. Ce débat avait été initié deux ans plus tôt par Alexandre Biyidi et Senghor à propos de *L'enfant Noir* de Camara Laye (1953). Le premier, dans un article intitulé « *L'enfant Noir* » (Biyidi 1954), s'insurgeait contre l'image idyllique peinte par le romancier guinéen. Il trouvait que cette œuvre manquait de profondeur et était en déphasage avec l'époque coloniale caractérisée par toutes les souffrances et exactions :

Il est des gens que son livre décevra. Et d'abord nous, bien sûr; nous les jeunes Africains qui avons vécu la même aventure, à quelques variantes près, que Laye. [...] Ensuite, tous ceux qui ont lu le pathétique « Black boy » de R. Wright et pour qui la comparaison s'imposera : c'est surtout qu'apparaîtra la monstrueuse absence d'envergure et profondeur du livre du Guinéen (Blachère & Fall 1977, 55).

Senghor prit la défense de Camara Laye en démontrant que ce roman participait de la promotion de la culture africaine. Pour lui, c'était la mission première de l'écrivain. Enfin, Senghor rejeta l'absence d'anticolonialisme de *L'enfant Noir* de la manière la plus remarquable :

À la réflexion, on découvrira qu'en ne faisant pas le procès du colonialisme, il l'a fait de la façon la plus efficace. Car peindre le monde négro-africain sous les couleurs de l'enfance, c'était la façon la plus suggestive de condamner le monde capitaliste de l'Occident européen (Blachère & Fall 1977, 55).

Ce débat entre grands écrivains africains pose la question même du rôle de l'écrivain africain dans la société coloniale. Ces échanges furent plus exacerbés trois ans plus tard au festival de Dakar qui s'est tenu du 1er au

24 avril 1966. Le premier festival mondial des arts nègre répondait à une recommandation du congrès de Rome qui proposait d'organiser un festival en Afrique pour promouvoir la culture du continent noir. Sous l'initiative de Senghor alors président du Sénégal, de *Présence Africaine* et de la Société Africaine de Culture, le festival avait pour objectif de « parvenir à une meilleure compréhension internationale et interraciale, d'affirmer la contribution des artistes et écrivains noirs aux grands courants universels de pensée et permettre aux artistes noirs de tous les horizons de confronter les résultats de leurs recherches ». La dernière partie de cet objectif assigné au festival pose très clairement la question de l'évaluation de l'art africain. En effet, « la confrontation des résultats de leurs recherches » occasionnerait forcément un débat critique. Du reste, le besoin d'évaluation des productions africaines se faisait sentir de plus en plus et le festival de Dakar a été pour les artistes et écrivains une occasion de s'interroger sur l'urgence d'un dispositif d'appréciation.

Pendant la même période se déroula à Dakar un colloque sur la « fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple », tenu du 3 mars au 8 avril 1966. Les débats ont porté sur trois axes de réflexion : la tradition africaine, la rencontre de l'art nègre avec l'Occident et les problèmes de l'art nègre moderne. Le même colloque a permis de poser la question de la Négritude qui divisait depuis un certain temps les intellectuel-le-s d'Afrique, notamment les anglophones et les francophones. Ainsi le Nigérian Soyinka trouvait la Négritude trop théorique avec sa célèbre boutade « le tigre ne crie pas sa « tigritude », il bondit sur sa proie et la dévore ». Senghor inscrivit aux débats l'affirmation solennelle de la Négritude comme ensemble de valeurs répondant aux aspirations du peuple noir. Quant à Césaire, il porta dans sa communication une appréciation critique de ce passé et demanda aux intellectuel-le-s d'assumer la mission affectée à ce mouvement : « la littérature de la Négritude a été une littérature de combat, une littérature de choc et c'est là son honneur; son passé négatif »⁴.

Les débats initiés au cours de ce colloque furent véritablement une appréciation critique de l'art africain. La négritude fut surtout à l'honneur et les participants n'ont parfois pas été tendres sur certaines de ses

4. <https://gradhiva.revues.org/1604?file=1festival1966>

orientations. On peut dire que cette rencontre a jeté les bases d'une critique qui allait désormais chercher à fixer ses critères d'appréciation. C'est pourquoi le colloque d'Abidjan d'avril 1969 avait pour thème « Situation et perspectives de la littérature négro-africaine », comme pour donner bonne suite au colloque de Dakar. Son principal objectif était de « relever les insuffisances théoriques qui caractérisent la critique de la littérature ». Ces dysfonctionnements théoriques étaient essentiellement dus à l'absence de canons appropriés pour évaluer la culture africaine. On s'acheminait désormais de plus en plus vers l'abandon des critères occidentaux qui avaient jusque-là organisé l'évaluation des productions du continent et vers une définition des règles d'appréciation proprement africaines. L'intention était ainsi formulée et un autre colloque fut organisé toujours à Abidjan, seulement un an plus tard, en 1970 par l'École des Lettres et Sciences Humaines. Ce fut le tour du théâtre négro-africain d'être à l'honneur. Il s'agissait pour les participants de définir des critères de détermination du genre. Pendant ce colloque, on a essayé de fixer les canons africains de définition du théâtre qui constituent en même temps des éléments d'appréciation de ce genre. Cette volonté affichée au précédent colloque se concrétisa alors, car c'est justement cette définition des normes qui faisait défaut dans la systématisation de la critique en Afrique.

La réflexion critique a commencé à s'instaurer depuis la création de *Présence Africaine* et s'est activement poursuivie pendant tous les foras qui se sont succédé. C'est un processus d'amélioration des productions qui s'était engagé depuis le premier congrès des arts nègres de Paris. Toutes les rencontres (congrès, colloques, festivals) ont été de véritables tribunes d'évaluation de l'art africain. Le colloque de Yaoundé vint corroborer cette nouvelle dynamique insufflée à la critique depuis un certain temps.

Le colloque de Yaoundé, un tournant décisif

La formalisation de la critique s'est imposée progressivement, au fil des différentes rencontres. C'est au colloque de Yaoundé organisé du 16 au 21 avril 1973 qu'on assista à l'émergence d'une critique africaine systématique. Le thème général de ce colloque était suffisamment révélateur de cette nouvelle orientation : « Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation ». En plus, les objectifs assignés à ce colloque étaient

clairement formulés pour donner désormais une forme scientifique à la critique africaine :

- créer une association de critiques africains. Cet objectif va contribuer à la professionnalisation de la fonction de critique;
- élucider la notion de critique et indiquer des voies spécifiques d'une critique africaine. Ce colloque se justifiait par le fait que les productions africaines continuaient à être évaluées à partir de l'Europe : « c'est la critique occidentale qui par le biais de ses mass médias consacre ou désavoue telle ou telle œuvre de la littérature africaine » (Tidjani 1973, 185-188). L'intention était manifeste : il s'agissait de définir les critères selon lesquels sera appréciée la culture africaine.

Dans la littérature orale africaine, il existe trois critères principaux d'appréciation d'une œuvre littéraire orale : le premier réside dans les éléments linguistiques et ludiques, le second réside dans la fonction didactique de l'œuvre orale et le dernier réside dans la variation et la fidélité par rapport au patrimoine collectif culturel. (Actes colloque Yaoundé 1973, 7)

Les participant-e-s au colloque précisèrent en outre que la critique africaine devait être le reflet de la vision du monde propre au peuple africain et en particulier de son esthétique.

- Définir le rôle du critique africain. Le colloque en a retenu quatre aspects : scientifique parce que le ou la critique doit lui-même ou elle-même se soumettre à une rigoureuse analyse afin de former ses lecteurs et lectrices à la même rigueur; pédagogique parce qu'il ou elle doit avoir le souci permanent de formation et d'éducation du peuple; politique parce que son souci doit être de découvrir dans les œuvres les valeurs qui permettent de consolider la cohésion culturelle du peuple africain afin de lui permettre de participer pleinement à la construction nationale; et enfin esthétique parce que le ou la critique doit avoir le souci permanent de découvrir les valeurs artistiques propres à la civilisation négro-africaine et permettant de déterminer ses apports;
- Rejet des canons occidentaux comme critère d'appréciation des œuvres africaines. Le colloque a relevé le malaise qui caractérise la critique africaine :

La critique africaine : de l'autorégulation à la systématisation

Toutes les œuvres artistiques et littéraires de l'Afrique sont présentées au peuple africain qui en est le légitime destinataire par une critique occidentale qui a le pouvoir de juger, d'apprécier, de consacrer ou de désavouer la démarche des créateurs et des créations. Bien plus, cette critique a le pouvoir de décider de la grandeur d'un ouvrage ou de son créateur, elle fixe les normes et les lignes directrices dans lesquelles nos œuvres littéraires doivent s'intégrer pour être juger de bonnes ou de mauvaises, d'utiles ou d'inutiles (Noke 2011, en ligne).

Non seulement le ou la critique est appelé-e à apprécier les productions africaines à partir de critères totalement étrangers à son vécu littéraire, mais il ou elle ne dispose d'aucune autre démarche appropriée lui permettant d'évaluer les productions africaines. C'était un malaise profond auquel étaient confrontés les critiques africains.

Quelles sont les raisons qui justifièrent la tenue du colloque de Yaoundé? Il y en avait fondamentalement trois (Tidjani 1973). La première tient du fait que le discours occidental qui appréciait les œuvres africaines ne disposait pas de tous les instruments d'évaluation opératoires en littérature africaine. Ensuite, pour Tidjani (1973), la critique africaine dans une large mesure se présentait comme une pâle copie du discours occidental. Elle n'apportait donc aucune originalité à l'appréciation de la littérature africaine. Enfin, le champ littéraire africain était inondé de supposés spécialistes occidentaux de la littérature du continent alors même qu'ils ne maîtrisaient pas du tout les liens déterminants entre une œuvre africaine, son auteur ou son autrice et l'environnement sociologique qui l'a vue naître.

C'est pour cela que le colloque de Yaoundé a déterminé deux missions du ou de la critique qui devrait en faire un acteur ou une actrice incontournable dans la promotion du mode d'évaluation de la littérature africaine :

- il ou elle doit procéder à une analyse historique des œuvres en interrogeant celles du passé et du présent pour les placer dans le contexte social qui les a vues naître. Cela permet de mieux éclairer le peuple. Pour réaliser ce travail historiographique, le ou la critique doit observer une certaine déontologie ayant pour principes de base les reflets de la conception du monde de son peuple. Cette déontologie

doit alors puiser ses éléments constitutifs essentiels dans les valeurs cardinales auxquelles se réfère le peuple. En procédant ainsi, le ou la critique fait de ce peuple un collaborateur averti de la critique des œuvres africaines;

- le ou la critique ne doit pas se focaliser uniquement sur les productions du continent noir. Il doit inscrire ses actions dans une perspective mondiale afin d'interroger aussi les productions venant d'ailleurs. Il doit alors procéder à une synthèse des contenus des œuvres de culture africaine et de ceux des peuples qui ont partagé, à un moment de l'histoire, le même destin que son peuple. Le ou la critique d'Afrique doit faire attention à toutes les valeurs de progrès.

Pour accompagner le ou la critique, le colloque a défini une méthode à suivre : déchiffrer les productions afin de les rendre accessibles au peuple. Pour ce faire, le ou la critique doit utiliser les valeurs maîtrisées par le public africain, valeurs tirées essentiellement de sa culture telles que la métaphore ou l'image. Une telle démarche fournit aux critiques des moyens d'évaluation appropriés aux œuvres africaines.

Le colloque a été un tournant déterminant parce qu'il a pris deux résolutions importantes. Tout d'abord les participants ont mis en place une association des critiques africains pour professionnaliser définitivement la fonction. Enfin, ils ont déterminé des critères africains d'appréciation.

Après Yaoundé, la critique africaine prit un nouvel élan. Une fois le stade d'appropriation des critères africains d'appréciation passé, les critiques déploierent leur talent pour faire ressortir l'originalité des productions africaines. La postérité du colloque de Yaoundé a donc donné l'occasion d'une application des critères ainsi dégagés. Deux démarches critiques s'imposèrent dans le champ littéraire africain. La première est l'œuvre d'écrivains comme Lilyan Kesteloot (1963) et Janheinz Jahn (1975). Cette méthode ethnocentrée a pour critères d'analyse l'authenticité et la spécificité et estime que les productions africaines sont différentes des autres en raison de leur originalité. Le ou la critique doit donc, à partir de ce paradigme, découvrir la spécificité et l'authenticité de l'œuvre critiquée. Cette méthode s'inscrivait dans la droite ligne du colloque de Yaoundé et eut de ce fait un écho très favorable auprès des critiques africains.

Le fruit de l'application de cette méthode critique fut la série « comprendre l'œuvre de... » initiée par la maison d'édition Clé de Yaoundé

dans les années 1980. Cette série mena une étude critique sur des œuvres africaines à partir des canons d'appréciation africains créés au colloque de Yaoundé. Les critiques dégageaient ce qui faisait l'esthétique de l'œuvre d'un-e écrivain-e en se référant aux paradigmes définis par Yaoundé. La série « comprendre » a essentiellement imposé deux critères dans l'appréciation des œuvres africaines : l'authenticité et l'engagement. Qu'est-ce qui fait qu'une production est indiscutablement africaine? En quoi celle-ci participe aux préoccupations du moment du peuple? Cette maison d'édition a été la première à ouvrir le boulevard de la promotion et de l'appropriation des nouveaux modes d'évaluation de la littérature africaine. Une grande partie de la critique universitaire et des écrivains comme Mongo Beti, Ngal et Thomas Méloné ont été à l'avant-garde de cette démarche critique. La condamnation sans appel de *l'Enfant Noir* par Alexandre Biyidi (1953), l'un des initiateurs de cette méthode, en est exemplaire. L'écrivain camerounais trouvait que ce roman était loin des préoccupations du moment de son peuple. De même, Ngal, dans son livre intitulé *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie* (1975), détermina que l'insularité était la preuve de l'enracinement de l'œuvre du Martiniquais dans les valeurs authentiques de sa patrie. Quant à Thomas Méloné (1973), il découvrit dans la poésie de Senghor des réseaux thématiques qui rappelaient sans cesse des valeurs authentiquement africaines comme le retour aux sources, c'est-à-dire aux valeurs originales, la virilité africaine etc. Papa Samba Diop (1982) résume bien l'esprit instauré par la démarche ethnocentrée pour laquelle la littérature africaine a ses spécificités et son authenticité que seul-e-s les Africain-e-s qui ont vécu son parcours peuvent valablement juger :

L'idée que l'on rencontre alors le plus couramment répandue est celle de la prise en main du texte africain par ceux-là qui partagent avec les auteurs la même culture, les mêmes déformations de la personnalité fondamentale, les mêmes appréhensions face à la langue : les critiques africains. Ils seraient, seuls, aptes à dévoiler les mystères des œuvres (Diop 1982, 1).

Pour cet universitaire sénégalais, la critique africaine ethnocentrée « invite le lecteur à écouter des Africains parler de l'Afrique, dans un langage dépourvu de toute coloration exotique ou d'eurocentrisme » (Diop 1982, 1). Papa Samba Diop relève cependant un paradoxe : comment cette production qui reste entièrement d'expression française peut-elle éviter de

porter « toute coloration exotique », notamment l'eurocentrisme? Pour lui, la langue d'écriture qu'est le français peut dévaloriser l'authenticité et la spécificité africaines car elle véhicule des valeurs culturelles plutôt propres au colonisateur : « notre littérature traîne encore ce lourd fardeau : elle est *d'expression française*. Voilà le paradoxe qui l'entrave dans la proclamation, sans ambiguïté, de son authenticité » (Diop 1982, 1).

Les travaux de ces chercheurs et critiques africains ont eu le mérite d'illustrer l'esprit du colloque de Yaoundé. Cependant, la démarche ethnocentrée a écarté de nombreuses œuvres africaines au nom de l'engagement et de l'authenticité.

La seconde méthode expérimentée à partir du colloque de Yaoundé se base sur l'interculturalité et « dénonce la manière dont l'argument de l'africanité s'est constitué en paradigme critique et entend appréhender le texte africain comme on le ferait de tout autre, notamment en insistant sur les liens intertextuels » (Imorou 2016, en ligne).

Pour les critiques comme Bernard Mouralis et Locha Mateso, l'art africain de manière générale n'est pas isolé dans son africanité. Il est en relation avec l'art mondial et, de ce fait, le paradigme ethnocentré ne peut rendre compte de son originalité. On ne peut alors l'apprécier que dans ses relations avec les autres productions. C'est pourquoi le critère d'intertextualité permet de l'inscrire dans le champ littéraire mondial. Bernard Mouralis, dans *l'Illusion de l'altérité* (2007), démontre à partir de la compilation d'une quarantaine de textes que la littérature africaine n'est pas différente des autres littératures et que l'altérité tant défendue par certains critiques africains n'est qu'illusion. Elle entretient forcément des rapports avec les autres productions culturelles du monde. C'est pourquoi l'appréciation de son originalité ne peut être possible que dans cette relation intertextuelle. Pour y arriver, Mouralis préconise ceci : « la critique doit s'écarter aussi bien de l'éloge creux et pompeux que de l'agressivité systématique » (Mouralis 2007, 614). La tendance ethnocentrée engendrée par la critique après Yaoundé ne rend pas compte, selon le critique français, de la réalité de la littérature africaine. Elle l'aurait davantage isolée du reste du monde.

Locha Mateso dénonce quant à lui la détermination d'un public de lecteurs et lectrices spécifiques de la littérature africaine. Il rejette la tendance répandue par la critique ethnocentrée qui consiste à soutenir que

La critique africaine : de l'autorégulation à la systématisation

seuls les Africains et les Africaines disposent des pré-requis valables pour appréhender les productions du continent noir : « l'appartenance raciale ou géographique n'est pas un critère épistémologique valable » (Mateso 1986, 209). En somme, ce sont des éléments culturels qui permettent aux productions africaines de s'inscrire dans la littérature mondiale :

L'affirmation de la dimension littéraire du texte africain favorise sa reconnaissance comme partie intégrante de la littérature mondiale. À titre d'exemple, elle amène à analyser, à nouveaux frais, les liens intertextuels que la littérature africaine entretient avec les autres types de littératures (Imorou 2016, en ligne).

La détermination de la dimension intertextuelle de la littérature africaine par ces chercheurs et chercheuses l'extirpe de l'isolement engendré par la critique ethnocentrée.

Les deux démarches critiques ont longtemps animé le champ littéraire en ayant chacune son heure de gloire : si la critique ethnocentrée a dominé l'après-Yaoundé, la démarche intertextuelle est, quant à elle, devenue aujourd'hui celle qui s'adapte le mieux à la forme actuelle de la littérature africaine. Alain Sissao (2008), dans un effort de dépassement, démontre que les deux démarches critiques ont cohabité et ont servi tour à tour de modes d'évaluation des productions africaines. Si la méthode ethnocentrée a prévalu jusqu'aux années 1990, la démarche interculturelle, quant à elle, s'est imposée à partir de cette année-là. Enfin, l'universitaire burkinabé souligne l'importance du CRITAOI (Littérature critique francophone de l'Afrique subsaharienne et de l'Océan Indien) dans la valorisation et la vulgarisation des travaux critiques des chercheurs et chercheuses d'Afrique. Ce réseau scientifique collecte et met en ligne les articles critiques sur la littérature africaine. Le CRITAOI a mis en place une banque de données qui a davantage fait connaître la critique africaine. Les travaux critiques présentés dans le cadre de ce réseau convoquent à la fois la méthode ethnocentrée et intertextuelle. Nous présentons donc les travaux d'Alain Sissao (2008) comme une synthèse qui aplanit l'opposition tranchée entre les deux méthodes critiques expérimentées.

Le colloque de Yaoundé se justifiait amplement par le contexte même qui fait que l'art africain a tant souffert des sentences des critiques occidentaux. Mais aujourd'hui, la nature de la littérature impose une nouvelle orientation de la critique. En effet, on assiste de plus en plus à la production

d'une littérature qui se veut universaliste. Ainsi les œuvres africaines portent autant les traces de la culture africaine que celles d'autres civilisations. On parle de littérature hybride, littérature de la déconstruction comme pour répondre à la situation désarticulée par les conflits, les calamités de toutes sortes que vit l'Afrique. C'est la raison pour laquelle le mode de son appréciation doit se conjuguer avec sa forme actuelle. Est née aujourd'hui une forme critique qui allie esthétique négro-africaine et occidentale, ce que Joseph Paré (1997) a appelé l'écriture de l'hybridité. Le recours à cette forme scripturale introduit dans les textes, en marge du français normatif, des éléments de la culture locale. La littérature devient le lieu d'expérimentation d'une écriture de la déconstruction. Et pour se conformer à cette forme nouvelle des productions africaines, la critique revêt aussi une forme déconstructive. La déconstruction est donc à la fois une catégorie littéraire et une méthode critique.

À l'heure de la mondialisation, la littérature africaine ne peut s'épanouir dans l'isolement inexplicable. De même, le mode d'appréciation qui l'accompagne s'inscrit dans cette logique d'universalisation des cultures pour profiter de leur dimension intertextuelle.

Conclusion

La critique africaine est née d'abord dans un effort des créateurs et créatrices qui n'ont pas hésité, lorsque les textes étaient oraux, à porter un regard appréciatif sur ce qu'ils et elles faisaient. L'autoévaluation a permis de critiquer et donc d'améliorer et de faire évoluer l'art africain. Puis l'apport de *Présence africaine* a été déterminant dans la systématisation de la critique africaine. Cette revue fut à l'initiative du premier forum qui déclencha le processus de mise en place d'un appareil d'évaluation, accompagnant ainsi tous les efforts allant dans ce sens : soit en organisant les rencontres de bilan des productions africaines, soit en publiant les actes issus des débats appréciatifs des différents foras. Toutes les occasions offertes par la revue d'Alioune Diop et la Société Africaine de Culture furent de véritables moments d'appréciation de l'art, donnant ainsi à la critique africaine ses premiers jalons. Nous avons vu comment s'inscrivait une intention critique d'un forum à l'autre.

Le tournant amorcé par le colloque de Yaoundé a été le couronnement

de tous ces efforts puisqu'il a permis d'organiser la critique africaine balbutiante en un système d'appréciation codifié. Désormais, l'Afrique dispose de son propre appareil de contrôle de ses productions. La mise en place puis l'évolution de ce dispositif se sont faites à travers des expérimentations diverses qui ont souvent divisé les critiques. Mais loin de s'opposer radicalement, le souci premier de ces derniers est surtout de cerner l'art africain dans toutes ses dimensions : ce qui fait son africanité et ce qui détermine ses relations avec l'art mondial. L'évolution active de l'art exige finalement que les restrictions appréciatives soient dépassées, ce qui engage la critique d'aujourd'hui à considérer la fonction de la forme que revêt cet art.

Références

- Actes du Premier Congrès des écrivains et artistes noirs. 1956. Paris, Sorbonne, 19-22 septembre 1956. *Présence Africaine* (8-10).
- Actes du Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs. 1959. Rome, 26 mars-1er avril 1959, tome 1 : L'unité des cultures négro-africaines. *Présence africaine* (24-25).
- Actes du Premier Festival mondial des Arts nègres. 1967. Dakar, 1-24 avril 1966 : Colloque I. Fonction et signification de l'Art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple (30 mars-8 avril), Festival mondial des Arts nègres (01 ; 1966 ; Dakar), *Présence africaine*.
- Actes du colloque d'Abidjan. 1970. « Situation et perspectives de la littérature négro-africaine ». *Annales de l'Université d'Abidjan* (Série D, Lettres, t.3).
- Actes colloque du Yaoundé. 1977. Paris : Présence Africaine.
- Actes du colloque d'Abidjan. 1970. *Le théâtre négro-africain*. Paris : Présence Africaine.
- Badian, Seydou. 2000. *Sous l'orage, suivi de la mort de Chaka*. Paris : Poche.
- Blachère, Jean-Claude et Sow Fall Aminata. 1977. *Les genres littéraires par les textes*. Dakar, Abidjan : Les Nouvelles Éditions Africaines.
- Biyidi, Alexandre. 1954. « L'enfant noir ». *Présence Africaine* (16) : 419-422.
- Camara, Seydou. 1996. « La tradition orale en question » *Cahiers d'Études africaines* (144), 763-790.
- Imorou, Abdoulaye. 2016. « Vers une critique

- africaine globale » *Africultures. L'illusion de l'altérité. Étude de littérature africaine.*
<http://africultures.com/vers-une-critique-africaine-globale-13567/>
- Diop, Papa. 1982. « La critique littéraire négro-africaine » *Éthiopiennes* (30).
<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article848>
- Fraisse, Luc. 2001. *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats.*
Genève : Librairie Droz.
- Hama, Boubou. 1963. *Toula ou le génie des eaux.* Paris : Oswald.
- Imorou, Abdoulaye. 2016. « Vers une critique africaine globale ». *Africultures.*
<http://africultures.com/vers-une-critique-africaine-globale-13567/>
- Jahn, Janheinz. 1961. *Muntu : L'homme africain et la culture néo-africaine.*
Paris : Seuil.
- Kesteloot, Lilyan. 1963. *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature.* Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- La Bible, Deutéronome 30 : 19-20.
- Lanson, Gustave. 1910. *La Méthode de l'histoire littéraire.* Paris : Hachette.
- Le Coran, Sourate 2, verset 286.
- Mateso, Locha. 1986. *Littérature africaine et sa critique.* Paris : Karthala.
- Méloné, Thomas (dir.). 1973. « « Chants d'ombre » : Propédeutique à la négritude ». Dans *Mélanges africains.* Sous la direction de Thomas Méloné, p. 15-63. Yaoundé : Édition Pédagogique Afrique.
- Mofolo, Thomas. 1940. *Chaka. Une épopée bantoue.* Paris : Gallimard.
- Mouralis, Bernard. 1984. *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française.* Paris : Silex.
- Mouralis, Bernard. 2007. *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine.*
Paris : Honoré Champion.
- Ngal, Georges. 1975. *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie.*
Dakar, Abidjan : Nouvelles Éditions Africaines.
- Noke, Simon Francis. 2011. « La critique littéraire africaine et le colloque de Yaoundé de 1973 : l'appropriation littéraire ». *Le blog de whisperingsfalls.* 10 avril.

La critique africaine : de l'autorégulation à la systématisation

<http://whisperingsfalls.over-blog.com/article-la-critique-litteraire-africaine-et-le-colloque-de-yaounde-de-1973-l-appropriation-litteraire-71410936.html>

Paré, Joseph. 1997. *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*. Ouagadougou : Kraal.

Person, Yves. 1962. « Tradition orale et chronologie ». *Cahiers d'études africaines* (7) : 462-476.

Rancière, Jacques. 2005. *La haine démocratique, la politique du pasteur perdu*. Paris : La fabrique.

Senghor, Léopold S. 1947. *Éthiopiennes*. Paris : Seuil.

Seydou, Camara. 1996. « La tradition orale en question ». *Cahiers d'études africaines* (144) : 763-790.

Sissao, Alain Joseph. 2008. « La mise en ligne des revues scientifiques africaines : opportunités, implications et limites ». *Conférence sur la publication et la diffusion électronique*, Dakar, 6-7 octobre.

Taine, Hippolyte. 1864. *Introduction à l'histoire de la littérature anglaise*. Paris : Hachette.

Temples, Placide. 1945. *La philosophie bantoue*. Élisabethville : Éditions Lovania.

Tidjani, Nouréini. 1973. « Réflexion sur le colloque : le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation ». *Présence Africaine* (88) : 185-188.

Vaillant, Alain. 2010. *L'histoire littéraire*. Paris : Armand Colin.

Zobel, Joseph. 1950. *La rue Case-Nègre*. Paris : Présence Africaine.

Sites Web

<https://mythologica.fr/afrique/mamiwata.htm>, consulté le 10 Novembre 2018.

<https://africultures.com/vers-une-critique-africaine-globale-13567/>, consulté le 20 Novembre 2018.

<https://gradhiva.revues.org/1604?file=1>, consulté le 07 Décembre 2018.

Kaoum BOULAMA est détenteur d'une thèse de doctorat nouveau régime de

Dɔnko

l'Université de Lomé (Togo). Depuis 2004, il est enseignant au Département de Lettres Modernes puis Lettres, Art et Communication de l'Université de Niamey (Niger). Il est actuellement Maître de Conférences et auteur de deux livres : *Littérature sahélienne et environnement, l'exemple du roman malien et nigérien* publié en 2015 et *Comment enseigner le français au lycée* paru en 2018. Courriel : boulamak@yahoo.fr

Résumé

L'art africain s'est frayé son propre système d'évaluation qui l'a fait évoluer depuis la nuit des temps. En effet, le conte, les légendes, les musiques populaires etc., se sont améliorés par l'effort permanent des artistes eux-mêmes qui ne cessèrent d'apporter une touche nouvelle à l'occasion de chaque prestation. Ainsi s'est instaurée une sorte d'autoévaluation qui est la première forme de critique de l'art africain de manière générale. La revue *Présence Africaine* créée en 1947 s'inscrit non seulement dans l'optique d'une évaluation de l'art africain, mais aussi de sa promotion. À partir du premier congrès international des écrivains et artistes noirs de Paris en 1956, on commença à promouvoir une évaluation plus objective et plus élargie qui allait au-delà de l'autorégulation. Les différents autres forums qui se sont succédé depuis Paris s'inscrivent tous dans la perspective d'installation d'une véritable critique africaine, plus autonome, qui se libère des critères occidentaux d'appréciation de l'art. C'est au colloque de Yaoundé tenu du 16 au 21 avril 1973 que les jalons d'une critique africaine systématique furent jetés, avec des canons d'évaluation qui prenaient en compte le contexte de création sur le continent noir. Aujourd'hui, l'art africain dispose d'une critique africaine professionnelle qui l'apprécie à partir de critères qui commencent à s'imposer dans le champ de la recherche scientifique.

Mots clés

Critique littéraire, Présence africaine, histoire de l'Afrique

Citation

Boulama, Kaoum. 2019. « La critique africaine : de l'autorégulation à la systématisation ». In *Donko. Études culturelles africaines*. Sous la direction d'Isaac Bazié et Salaka Sanou, pp. 47-71. Québec : Éditions science et bien commun.

Ce texte sous licence CC BY SA est disponible en libre accès à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko>.

4. Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain

DAVID KOFFI N'GORAN

L'objet de ce chapitre est d'observer le champ littéraire selon l'entendement d'un lieu culturel clivé en deux blocs opposés. L'un est représentatif du centre, zone ou foyer de distribution des codes culturels légitimes, lesquels assurent l'hégémonie des « grands récits » sur le reste de l'espace culturel. Selon ce qu'en disait Marc Angenot, les grands récits désignent un ensemble de « dispositifs narratifs et argumentatifs totaux [...], complexes idéologiques, herméneutique historique totale, balayant les horizons du passé, du présent et de l'avenir » (Angenot 2000, 7-8). Apposés au qualificatif « militants », ils ont alors pour fonction de « se prévaloir d'une scopie du mal social et ses remèdes, cherchant à dissiper le scandale inhérent au monde tel qu'il va » (Angenot 2000, 7-8). L'autre bloc, *a contrario*, renvoie aux « petits récits », pratiques non consacrées qui laissent s'infiltrer dans l'espace culturel institutionnalisé des objets, agents et autres circuits dont on ne pense pas spontanément en la matière. C'est dire que le statut que revendiquent les petits récits, en tant qu'entités discursives et créations littéraires ou esthétiques, est davantage celui de la nécessité de la reconnaissance, donc de la légitimité, que celui d'un agenda de prestige et d'influence. Ils seraient donc tout l'envers des formes multiples et variées de récit consacrées et validées par la croyance sociale ou institutionnelle, et remplissant une fonction de *constituance*. Les petits récits abordent la thématique de l'altérité comme mode d'historicité exclusive, comprenant les techniques de représentation cloisonnées qui distinguent radicalement oralité et écriture, la violence historique (impérialisme, (dé)colonisation, indépendance, dictatures, etc), la prose coloniale et postcoloniale (géohistoire littéraire des ex colonisés) et l'utopie de la cité idéale africaine (vie/mort, réel/fiction, et autres imaginaires post-bâtardises).



Création de Cheri Cherin (African Art) [CC BY-SA 2.0]

Il est manifeste que cette arène discursive pose un problème inhérent à l'acception et à la méthodologie des études culturelles pour lesquelles le corpus littéraire apparaît comme un des démembrements décisifs. En effet, en discriminant les approches élitistes et celles héritées de l'ethnologie ou de l'anthropologie, il nous semble que la conception

sociologique de la culture explique la formation des pratiques culturelles, ainsi que la logique dynamique qui les sous-tend comme rapport de forces entre classes ou groupes sociaux.

De ce point de vue, la définition d'un code culturel comme allant de soi traduit la réalité d'une culture dominante dans son rapport à une culture dominée. Cette logique éclaire les thèmes et motifs relatifs aux « écritures de la rue », suivant un point de vue résolument comparatiste ayant vocation à effacer la frontière entre histoire culturelle et histoire littéraire, au point de désigner par « culture » non seulement les moyens de constitution et de transmission des savoirs et des représentations par la médiation de l'œuvre littéraire, mais également le contexte de production, ainsi que le statut des œuvres et des agents qui confèrent à la littérature sa fonction d'item culturel de premier plan.

Se pose, dès lors, la question de savoir dans quelle mesure l'ainsi désigné « petit récit » serait justiciable des études littéraires et/ou culturelles. Comment les imaginaires des petits récits parviennent-ils à modifier la cartographie des institutions traditionnelles au point de laisser émerger de « nouvelles façons » de définir les littératures africaines en ce XXI^e siècle? Comment, par le fait même, ceci devrait incarner le préalable d'une des conditions de possibilité des études culturelles africaines renouvelées?

Pour qu'elle trouve réponse satisfaisante, cette problématique devrait revendiquer à peu près deux méthodes : l'une, descriptive de l'analyse du discours social, et l'autre, analytique du champ littéraire. La première méthode adhère à la démarche « archéologique » dont les idées-forces sont le ferment de sa discipline. Ainsi, l'affirmation d'un ordre du discours, par exemple, lui permet de « dégager un ensemble de règles propres à la

Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain

pratique discursive, tâche qui consiste à ne pas – à ne plus – traiter les discours comme des ensembles de signes (d'éléments signifiants renvoyant à des contenus ou à des représentations) mais comme des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent » (Maingueneau 2004, 38). La seconde méthode partage le postulat de la littérature comme un espace relativement autonome, inclus dans l'espace social global. Elle offre de puissants outils de mise à jour de nombreuses illusions doxiques telles qu'elles surgissent dans tout travail de saisie du social et ses formes dérivées.

L'intérêt de ces deux méthodes réside donc dans leur capacité à compenser, dans la grande division du travail discursif, la discrimination appliquée aux régions des discours en émergence produits par les « subalternes », et dont le corpus assure, en connexion avec les discours dominants, toute l'interaction qui confère sa validité à tout régime discursif. Autrement dit, les « petits récits » du champ littéraire, en leur dimension culturaliste, seront, tour à tour, objet (ce dont on peut parler dans une pratique discursive), espace (lieu de positionnement du sujet du discours), rhétorique (champ des coordinations et de subordinations des énoncés ou les concepts apparaissent, se définissent, s'appliquent ou se transforment) et usages (possibilités d'utilisation et d'appropriation).

Nous les déclinons en deux temps. Le premier pose le champ littéraire comme une sorte d'arène où s'affrontent « grands » et « petits » récits. Il permet ainsi de revisiter, après la théorie, les modalités socio-historiques, ainsi que les coupures opératoires susceptibles d'assurer les formes canoniques ou critères culturalistes des récits minorés. Le second scrute, textuellement et empiriquement, le motif de la rue, en tant qu'il affecte et détermine le répertoire des lieux culturels en littérature ivoirienne. Les genres de l'incarnation, sont, par exemple, le roman de la rue (avec Isaïe Biton et Pierre Kangannou) et la poésie néo-urbaine dont l'école des poètes d'Abidjan assure la meilleure visibilité sur la scène littéraire et/ou culturelle.

En définitive, si cette sorte de style littéraire devrait engager une forme de vie culturelle d'acteurs particuliers, ceci pourrait s'interpréter comme une interrogation sur les renouvellements des représentations afférentes à la culture littéraire, et partant, celles des méthodes culturelles appliquées au corpus africain en général.

Littérature africaine et histoire culturelle

Au moins trois types d'écueils sautent aux yeux sous la forme d'invariants épistémiques lorsqu'on tente une histoire des histoires des littératures africaines, et partant, celle de leurs valeurs culturelles correspondantes.

Le premier est relatif aux critères objectifs par lesquels une frontière étanche devrait séparer et distinguer les œuvres reconnues comme « littéraires » et celles rejetées dans la sphère du « non littéraire ». Ici, suivant les termes d'une « naissance de l'écrivain africain » (Viala 1984), la critique africaine évacuera du cercle admis de la littérature africaine des œuvres nées de la période coloniale, et dont la part « africaine » est jugée peu convaincante, à l'exemple de *Esquisses sénégalaises* (1853) de l'Abbé David Boilat, *Force bonté* (1926) de Bakary Diallo, *L'esclave* (1929) de Félix Couchoro, *Les trois volontés de Malick* de Mapaté Diagne, *L'empire du Mogho Naba* de Dim Dolobson et plus tard *Doguiçimi* (1938) de Paul Hazoumé, accusées d'être dominées par l'esprit d'empire.

Le deuxième écueil relève d'une approche positiviste à l'extrême qui ne désignerait comme œuvres littéraires dignes d'imprégner la culture légitime que les textes accordant la part belle aux grands récits sociopolitiques de l'esclavage, de la colonisation et des indépendances africaines. Dans ce cas, les valeurs culturelles promues coïncident avec un communautarisme nègre¹ dont les dérivés sont la nation, la race, la région et l'ethnie, qui emportent l'adhésion du postulat de la différence comme source de recevabilité culturelle.

Enfin, le dernier écueil est celui d'une histoire littéraire à la fois chronologique et évolutionniste. Parce qu'elle n'est pas en soi différente de la précédente, cette approche historique, représentée par les travaux de Kesteloot (1963, 2001), pose les littératures du centre parisien comme modèles achevés et horizon programmatique des littératures des pays dominés, non sans souscrire au mythe de la coupure « Eux-Nous » comme postulat de la culture littéraire.

Dans l'ensemble, ces historiographies répondent de la même

1. Allusion est faite ici aux premiers travaux de Chevrier Jacques. Voir *Littérature nègre*, Paris, A. Colin, 1984.

Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain

caractéristique, consistant à cloisonner l'espace littéraire entre récits légitimes et illégitimes. Pourtant, le corpus littéraire africain, depuis ses débuts jusqu'aujourd'hui, s'est constitué en permanence comme un défi à cette sorte de sociologie historique du découpage arbitraire ou du cloisonnement binaire. C'est que le motif de la « rue » s'est illustré comme item culturel en littérature africaine afin de brouiller les frontières artificielles prescrites par la convention et en posant la question de la pertinence épistémologique de la division en blocs opposés du travail de la narration. La rue énonce cette vérité des classements comme une espèce de préalable à l'acte de classer :

D'une certaine façon, le sociologue comme le botaniste est à la recherche de critères corrélés, entre eux, tels que, à partir d'un nombre de critères suffisants, il cherche à s'appropriier tous les critères, de façon à reproduire l'univers des différences constatées [...] Ne pas se poser le problème du statut « ontologique » des classifications conduit à mettre dans le même sac des principes de division (construite et réelle) qui n'ont pas du tout le même statut de réalité. (Bourdieu 2015, 21-23)

La rue africaine l'a si bien compris qu'elle remplit dès le départ cette tâche de contestation et de questionnement des découpages, des périodisations et des classements, c'est-à-dire en définitive de la définition de la littérature africaine et de ses typologies instituées. À partir des langages qu'elle tient, elle incarne, ainsi que le pense superbement l'écrivain camerounais Patrice N'ganang, le philosopème d'une nouvelle littérature africaine :

La littérature se situe par rapport à la rue dans une position de responsabilité. La rue pense; ses questions sont pour la littérature d'un incalculable profond. Voici quelques-unes de ces questions : « Vous étiez où? », « tu as déjà vu quoi? », « tu vas aller où? », « on va faire comment alors? », « on mange ça »? « Il faut être réaliste hein? » Parce que la littérature africaine contemporaine est surtout une réponse à divers niveaux épistémologiques à ces questions dont respire l'asphalte. Parce qu'elle est une réponse à ces interrogations communes de la jeune fille espiègle, autant que le pousseur épuisé, plus que les textes de la philosophie, ou alors des idéologies africaines, négritude, nationalisme, panafricanisme, égyptologie [...]

il s'agit ainsi, quand nous parlons de l'idée comme étant le lieu des questions de rue, d'y voir l'endroit où l'Afrique contemporaine se fait une idée d'elle-même; la place où dans le commun scandaleux de son désastre, elle s'invente et s'élanche comme une infinie possibilité (N'ganang 2007, 23).

Pour tout ce qui précède, on peut dire du motif de la rue qu'il remplit une fonction culturaliste à travers des modalités socio-historiques et des coupures qui les sous-tendent. Sur l'axe socio-historique, plusieurs auteurs africains permettent ainsi de distinguer les stations constitutives du motif de la rue, avec ses idées et discours afférents formulant la problématique de la recevabilité de la coupure dressée entre la modernité coloniale et celle d'après, fut-elle nommée « postmoderne » ou « postcoloniale ».

C'est d'abord chez Sembène Ousmane que l'écriture a pu « prendre la rue » d'une façon qui pré-con-figure le mouvement de l'histoire africaine selon le point de vue du « populaire » décidé à faire s'effondrer la culture hégémonique des élites. Du *Docker noir* (1956), *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), *Voltaïque* (1961), *L'Harmattan* (1963), *Le Mandat* (1964), à *Xala* (1973), le destin des personnages rendu par la mythologie du prolétariat (les ouvriers, les dockers, les femmes, les grévistes) ne peut trouver d'autres lieux de prédilection que « la rue », symbolique de l'espace public en termes de controverse, discussion, affrontements, révoltes, révolution, dialectique, etc. En sa double qualité d'écrivain et de cinéaste, Sembène Ousmane est celui qui réussit à imprimer cette fonction postmoderne et/ou postcoloniale de l'imaginaire de la rue en tant que condensé d'une représentation qu'on pourrait nommer imparfaitement un « *street novel* ». Ceci suggère une superposition de cultures en confrontation : la nomenclature du roman traditionnel fait appel à la culture cinématographique, par exemple par le procédé du « flash-back » constant chez le romancier-cinéaste, pour rendre compte d'un ensemble de plans, fragmentaires, mais complexes et totaux, des espaces et des actions, d'une conception non linéaire mais, superposée, alternée, du récit et de la temporalité longs, d'un art du roman transgenre faisant appel à tous les autres arts non canoniques (architecture, sculpture, peinture, musique). En somme, chez Sembène Ousmane, la rue donne à voir les meilleures techniques d'observation du réel, en faisant éclater les certitudes de roman classique, et en annonçant par là même la prise en charge d'une parole demeurée vacante (celle de la rue) dans le vaste champ discursif des littératures africaines.

Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain

C'est ensuite chez Ahmadou Kourouma que se précise l'intrusion de la rue dans l'arène du champ littéraire tel qu'il était compartimenté entre grands et petits récits. D'abord par la coupure « privé/public » de l'environnement politique africain qu'il tente de transgresser dans l'avant-texte de *Les Soleils des indépendances* (1968). Ainsi que le rappelle Patrick Corcoran, la suppression de presque toute la troisième partie du roman n'était pas, à proprement dit, motivée par le style novateur et insolite de Kourouma, ni par ses hardiesses linguistiques, mais plutôt par le contenu politique de cette troisième partie : « les réserves portaient sur le lien trop évident qui existait entre les événements et les personnages décrits dans la troisième partie du roman et l'actualité politique de l'époque en Côte d'Ivoire » (Corcoran 2012, 13). Tout se passe alors comme si ces « longs reportages journalistiques » (Corcoran 2012, 13) étaient chargés de dévoiler la face invisible des affaires politiques. Cette dernière, selon ce qu'en disait Romuald Fonkoua dans un cadre identique, constitue une des caractéristiques propres de la politique africaine :

Le roman traduit par la représentation des divers découpages du visible et de l'invisible, le conflit entre d'autres croyances de faire et d'autres savoirs du dire dans les sociétés des indépendances. Il dessine ainsi une opposition entre la masse incommensurable de ceux qui sont éloignés des instances de parole invisible, d'un côté, et l'infime minorité de ceux qui sont liés aux nombreuses instances de la parole invisible, de l'autre. (Fonkoua 2012 , 44)

On peut en déduire sans risque d'erreur que le renversement de perspective que tente cet avant-texte repose donc sur cette inversion des valeurs de la culture politique de l'espace concerné, en tentant d'exposer au grand public, parfait synecdoque de « la rue », les affaires invisibles de la politique.

Il y a ensuite la coupure village/ville qui renseigne sur un état de société et de discours de la rue, mise en texte dans *Les Soleils des indépendances* (Kourouma 1968) et prolongée dans *Allah n'est pas obligé* (Kourouma 1998). Dans la version remaniée et officielle du premier roman de Kourouma, la rue a ceci d'important qu'elle pose la question de la légitimité des légitimes. Si Fama, prince déchu du Horodougou, est condamné à arpenter les rues de la capitale à la recherche de ses repères, c'est, sans doute, parce que celle-ci reflète parfaitement la scénographie de la « bâtardise ». La rue raconte la

posture des sujets en confrontation pris dans crise de l'identification qui s'y joue. Comme le note Xavier Garnier, « c'est dans la rue qu'on fait l'expérience de la ville, dans la bousculade rendue plus intense par les resserrements de l'espace » (2012, 81). Ici, la rue dévoile trois sens cachés de la société urbaine : premièrement, à force d'y errer sans pouvoir bénéficier d'aucun lien social, Fama est plus que jamais sujet à une désarticulation de son identité, avec sa terrible solitude, l'autre nom de l'étrangeté sous ces soleils des indépendances. C'est pourquoi, dans la rue, son itinéraire interminable semble toujours à l'envers du mouvement de la foule :

Fama est à contre-courant de la foule, sa traversée urbaine est faite de chocs et de contrechocs, il est une silhouette désancrée ballottée par la foule. Il passe ses journées à échanger des salutations sans que ne se tisse autour de lui un quelconque tissu social. La circulation des paroles ne lui garantit aucun espace sécurisé, au contraire elle semble être associée à ce que Fama appelle la bâtardise, à savoir la confusion des espaces. (Garnier 2012, 81)

Deuxièmement, c'est dans la rue que Fama fait l'expérience douloureuse de sa déchéance, là où il subit les quolibets d'un obscur griot qui n'ignore pourtant pas le rang de « prince » de son adversaire du jour. La rue est alors une vitrine de la nouvelle organisation de la société, à savoir une redistribution des identités et des rôles sociaux. En fait, la rue de la ville est un espace de luttes sans quartier. Fama y est mis hors-jeu, tandis que Salimata, vendeuse de riz au marché de la capitale, tire bien son épingle du jeu, avec une rétrocession à son avantage des pouvoirs économiques, correspondant aux attributs sociaux du masculin au détriment du féminin.

Enfin, la rue de la ville étend son isotopie jusqu'à s'imposer à celle du village. C'est à l'occasion de son dernier voyage à Togobala que Fama découvre les effets insoupçonnés de la bâtardise : « les arbres décrépits et dénudés, les bêtes faméliques, les feuilles craquantes et mortes, ainsi que le paysage villageois des cases penchées, des peaux poussiéreuse et desséchées des habitants; tout comme le décor urbain avec une atmosphère de dégoût, de pourriture » (Kourouma 1968, 78). Le fil conducteur entre les rues de la ville et celles du village traduit ainsi la fin d'une époque et sa culture : celles de la dynastie des Doumbouya.

Dans *Allah n'est pas obligé* (Kourouma 1998) le discours de la rue change de statut, passant de philosophème à celui d'institution. En effet, Birahima,

Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain

un garçon de huit ans, y joue le rôle de personnage central : « un enfant de la rue » situé au départ d'un ensemble d'actes d'institution, dont le plus saillant paraît relever du langage. Je disais ailleurs (N'goran 2013) que celui-ci héberge une performance linguistique éclatée en plusieurs couples que sont « enfant/adulte », « politesse/impolitesse », renvoyant au principe de la norme et de l'écart.

Dans le premier cas, le français du personnage de Birahima ne peut être compris à la seule lumière d'une psychologie comportementale qui déterminerait la compétence linguistique de l'enfant en la restituant à ses capacités psychique et organique. De ce fait, Birahima « parle mal », sans doute à cause d'un contexte primaire non négligeable que restitue brièvement le récit. Les lieux de socialisation primaire comme la famille et l'école, qui devraient structurer son identité, sont profondément entropiques, ce qui explique le statut d'« enfant de la rue » et/ou d'« enfant soldat » de Birahima (Kourouma 1998, 7) et l'idée approximative de son âge :

Suis dix ou douze ans (il y a deux ans, grand-mère disait huit et maman dix) [...] Je dormais partout, chapardais tout et partout pour manger. Grand-mère me cherchait des jours et des jours : c'est ce qu'on appelle un enfant de la rue. [...] J'ai tué beaucoup d'innocents au Libéria et en Sierra Leone où j'ai fait la guerre tribale [...] Quand on n'a pas de père, de mère, de frère, de sœur, de tante, d'oncle, quand on n'a pas de rien du tout, le mieux est de devenir un enfant-soldat. (Kourouma 1998, 7-8)

Dans ces conditions, il va de soi que la frontière normative entre l'enfant et l'adulte s'estompe d'une façon qui déplace les termes de la prise en charge sociale. En effet, en contexte « normal », l'enfant, situé dans son isotopie première (la famille), est placé sous la tutelle de l'adulte. C'est pourquoi, dans la plupart des récits dominants, que ce soit le conte ou le roman, l'adulte est l'instance chargée de la prise en charge (sociale et linguistique) de l'enfant. Mais ici, l'enfant s'octroie la prérogative de *dire* le monde à sa façon, avec ce que ceci entraîne comme crise de l'institution linguistique.

Dans le second cas, la compétence linguistique que revendique l'enfant laisse configurer la coupure « politesse/impolitesse ». Cette dernière, contrairement aux attendus, n'est pas le dérivé d'une approche morale du fait de langue, encore moins une analyse psychologisante ou prescriptive de celui-ci. Elle relève plutôt de l'interaction verbale et de la façon dont elle se

soumet ou non aux lois du discours. Dès lors, si le français du personnage de Birahima apparaît comme un « acte menaçant » au point où il vient inverser les pôles institués harmonie/dysharmonie, euphémisme/dysphémisme, civilité/incivilité de la chaîne linguistique, c'est bien parce qu'il s'inscrit dans le contexte d'une violence socio-symbolique. Aussi, tel un leitmotiv, son langage ne peut-il se défaire du registre de l'injure ou du juron, ou encore de tournures grossières et inciviques exactement à l'envers de la bienséance. Dans la perspective du champ littéraire, le français de Birahima traduit une réalité de rivalité entre les acteurs du champ, dans leur prétention à (re)formuler la forme et le sens de ce qu'il faut entendre par « littérature africaine ». Il donne à voir un « marché linguistique » où se perçoit la tension symbolique qui se joue autour de la légitimité ou non de la culture littéraire dominante.

Tout ce qui précède a mis un accent particulier sur une histoire de la rue avec des modalités de mise en texte par les écrivains africains. Ainsi, sur l'axe historique de la fin des années 1950 (avec l'écrivain-cinéaste Sembène Ousmane) jusqu'au début des années 2000, en passant par la fin des années 1960 (Ahmadou Kourouma), la littérature africaine a pris la rue d'une façon qui pourrait prescrire les formes et les fonctions de celle-ci à la fois comme « un philosophème », à savoir « une histoire africaine des idées » (N'ganang 2007) et comme un objet d'institution ayant force culturaliste. Elle a postulé la problématique de la légitimité des clivages et autres coupures du classement ou de la périodisation faisant office de « littérature africaine ».

Dans les lignes suivront, il s'agira de voir comment la rue s'est muée soit en hypotexte, soit en une forme stylistique d'un genre autonome du texte littéraire que je nomme « le petit récit ».

Le motif de la rue dans le répertoire actuel des lieux culturels en littérature ivoirienne

Le choix de limiter l'objet de cette étude à l'espace ivoirien ne tient aucunement d'un nationalisme de mauvais aloi. Ainsi que le commanderait toute épistémologie de la culture, il ne s'agit que de la nécessité de circonscrire l'objet à un contexte susceptible de favoriser sa saisie globale.

En effet, ces dernières années, une « écriture de la rue » s'est invitée sur la scène littéraire locale, renforçant ainsi ce qui a pu se lire jusqu'à

présent comme relevant de « la littérature populaire ». La sempiternelle difficulté tenant de la ligne de démarcation entre le « populaire » et le « savant » se confirme ici par la profusion, sur le marché littéraire du circuit conventionnel, de titres qui attribuent la part belle à un imaginaire (discours, langage ou esthétique) de la rue. À commencer par Maurice Bandama² écrivant en 2016, *l'État z'héros ou la guerre des gaous*, l'écrivain Armand Gauz³ qui publie *Débout payé* (2014) et plus tard *Camarade papa* (2018), le jeune poète Serges Agnessan qui propose un recueil de poèmes à succès *Carrefour Samaké* (2018)⁴. À tous ces textes, on ajoutera le roman de la rue par excellence (au moins par son titre et son mode de narration) d'un romancier, Pierre Kangannou, qui fait son entrée sur la scène littéraire seulement en 2013 avec *Dans ce foutu pays*, puis qui revient en 2017 avec un titre assez énigmatique *La rue 171*. Je n'oublie pas le collectif « au nom du Slam » de l'École des poètes d'Abidjan, dont les textes présentés essentiellement sous la forme de performance oratoire ne peuvent que susciter intérêt et interrogation. Ces deux dernières catégories de « petit récit » (roman de la rue et poésie néo-urbaine) retiendront particulièrement notre attention.

Le roman de la rue de Pierre Kangannou

La rue 171 de Pierre Kangannou (2017) est une œuvre surprenante, rapidement présentée par la critique comme « postmoderne » à force de se poser selon les paramètres d'un texte hors-convention. Fort de ses modalités peu attestées par le canon romanesque, ce texte peut être justiciable de la désignation de « petit récit », d'abord en faisant parler une « rue », narratrice extradiégétique, absente donc de l'histoire racontée mais omniprésente et omnisciente en tant que voix narrative.

2. Grand prix littéraire d'Afrique noire, 1993 pour *Le fils de la femme mâle*.

3. Prix Ivoire de littérature 2018 pour *Camarade papa*, publié aux éditions Le nouvel Attila en 2018. Son premier titre *Débout payé* rappelle une expression de rue très connue qui renvoie à une posture sexuelle de rue que le langage populaire appelée « debout cueilli ». Cependant, l'histoire est celle d'un étudiant sans-papier devenu vigile en France, donc un acteur de la marge, c'est-à-dire de la rue.

4. Ce titre fait allusion à un des espaces les moins sécurisés de la commune populaire d'Abobo à Abidjan, là où la violence cohabite avec la drogue, le vol et le langage débridé.

C'est bien moi la rue 171. Je suis une rue de la capitale du pays des mille et une merveilles, là où le jour se lève la nuit et la nuit tombe au lever du jour. Je suis situé au quartier populaire c'est bon Dieu qui gratte le dos du lépreux [...] Vous êtes surpris que je m'adresse à vous? Mais que croyez-vous? Que les rues n'entendent pas? Que les rues ne voient pas? Que les rue ne parlent pas? Ah, détrompez-vous! (Kangannou 2017, 7-8)

La nature de son discours ne saurait être du registre des discours d'autorité ayant la crédibilité comme finalité. On le sait : en régime normatif, la police discursive n'autorise que les discours pouvant faire foi de par l'identité ou la fonction de leurs énonciateurs et énonciatrices, ainsi que par les conditions et le contenu du dire. Or, qu'est-ce qu'une rue et que peut-elle bien dire de recevable sur le sort de la société? Vraisemblablement, le genre discursif auquel ce texte fait allusion est bien celui de la rumeur sociale. Celle-ci superpose les thèmes sociaux allant du plus sérieux au plus banal. Ainsi cohabitent des réflexions consacrées à la démocratie, au bonheur des citoyens, à la place de la jeune fille avec les conciergeries et autres lieux communs de comptoir sur les truands de la ville, la corruption de la police, la mendicité, les histoires sentimentales, la recherche du pouvoir, les marchands de la foi, etc. Il y a manifestement à l'œuvre un genre littéraire faisant vaciller le récit romanesque entre fiction et réalité, imagination et vraisemblance : il faut nommer le fait divers.

Surtout, la forme du dire tient d'une esthétique résolument transgenre logeant dans le même registre les genres traditionnels du conte, du roman, de la nouvelle, et de la poésie. Elle convoque également les genres très peu orthodoxes en littérature comme l'affiche ou la pancarte publicitaire : « *Garçon à louer. Travail propre. Remboursement si vous n'êtes pas satisfaites, téléphone : 002250809 ou 002250415* » (Kangannou 2017, 33). « *Développe SEXES, seins et fesses. Contact : 00225074051* » (Kangannou 2017, 60); des maximes populaires : « *Quand la pauvreté frappe à la porte, l'amour s'enfuit par la fenêtre* » (Kangannou 2017, 67); « *Ma fille, ton premier mari, c'est ton travail* » (Kangannou 2017, 71); de la calligraphie, des desseins et autres typographies peu ordinaires à la façon de graffitis (Kangannou 2017, 86, 94) : « *AGENCE BAISON 24/24, une rose dessinée* » (voir aussi le post-liminaire Kangannou 2017, 140); des chansons populaires: (Kangannou 2017, 50) ou encore des inscriptions ambulantes à l'arrière des véhicules de transport

Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain

public : « Dieu est au contrôle », « Allah Kabo », « Christ, Roi de l'univers » (Kangannou 2017, 119).

Enfin, on ne saurait faire abstraction du français populaire ou français de Moussa qui se glisse dans le texte à la façon des journaux satirique qui occupent l'espace de la presse locale :

Mon fils, y a plus bonne nouvelle au village. C'est pas affaire de la pluie, c'est pas affaire de debola (il veut parler de la maladie à virus Ebola), et puis on dit faut plus on va manger agouti. C'est pas prix de cacao. C'est pas prix de café. C'est pas prix de hévéa. C'est notre mort complet! Maintenant, c'est notre cadavre ! Mon fils, où je suis là, c'est cadavre vivant que tu vois comme ça! (Kangannou 2017, 101)

En définitive, *La rue 171* (Kangannou 2017) est un modèle achevé du « petit récit ». Plus précisément, il est « un roman de la rue » du fait de ses modalités narratives, de la nature de son discours, du niveau de sa thématique, des formes de son esthétique, ainsi que du registre de son langage par endroits. Tout ceci assure la présence d'une littérature non conventionnelle, remplissant fonction d'acte institutionnel.

Tel semble être également le cas du collectif « au nom du Slam » de l'École des poètes d'Abidjan, dont il nous faut observer, à présent, les niveaux institutionnels d'intervention que sont son environnement culturel, les espaces de production et de circulation, sa performance oratoire de textes dits et non écrits, appelés à être validés directement, voire sans autre forme de médiation, par l'auditoire.

Poésie néo-urbaine : l'école des poètes d'Abidjan ou le collectif « Au nom du Slam »

L'identité de « petit récit » affectée au slam nécessite que sa dimension « littéraire » ou « non littéraire » soit élucidée dès le départ. En effet, sur la chaîne définitionnelle, le slam occupe le même axe que la poésie et le rap. Cependant, alors que le rap se situe davantage dans la région de la chanson ou de la musique, le slam est un rejeton de la poésie. Il est surtout une poésie orale et urbaine (par opposition à la poésie orale et traditionnelle) destinée à être présentée devant un auditoire sous des airs de spectacle musical. Il autorise dès lors l'appellation inhabituelle de « concert littéraire ». Par ses

origines mêmes, cette poésie porte un coup à l'effet esthétique de la poésie classique : « un art ennuyeux, monotone et lassant » (Marc Smith) qu'il faut rendre plus vivant, plus attractif.

On devrait pouvoir transposer, sans difficulté majeure, le même contexte en situation ivoirienne, avec des jeunes acteurs et actrices nourris pour la plupart aux réalités de la crise au long cours que subit la Côte d'Ivoire, dont l'entropie sociale a atteint un pic avec la crise militaro-politique de 2002 à 2011. Face à cette société subissant cette sorte de mutation vertigineuse par la violence, que peut la littérature savante, avec ses institutions traditionnelles? Elle aura tenté, sans impact réel sur la société, de problématiser la crise, du fait, sans doute, de la nature même de ses institutions. C'est sans doute cette culture littéraire ambiante, avec ses limites évidentes qui justifie l'apparition sur la scène littéraire des poètes de la rue.

D'abord, leurs espaces de production et de circulation (une scène de spectacle) défient les sites ordinaires de l'institution littéraire (maisons d'éditions, Objet-livre, librairies, bibliothèques, etc.) : ici, le texte est produit en situation pragmatique avec une interaction immédiate (au sens de hors médiation) entre l'auteur ou l'autrice et son lectorat. De même, le texte ne prend son sens de texte recevable que par la validité que lui confère son récepteur ou sa réceptrice qui participe, *in fine*, à son élaboration.

Ensuite, la thématique tient essentiellement du petit récit, car ces jeunes nés pour la plupart plus de 40 ans après les indépendances n'ont qu'une expérience lointaine et presque mythique des grands récits de la (dé)colonisation. Aussi les thèmes abordés sont-ils du ressort d'une morale du quotidien, faisant face aux maux de la grande ville, avec ses mutations : l'immigration clandestine, la drogue, la jeunesse, l'amour, le système éducatif, la pauvreté, etc.

Dans l'extrait qui suit, le poète est un « philosophe du ghetto », une figure paradigmatique des acteurs de la marge à l'instar du « philosophe à la barbe de poussière » de Frédéric Pacéré Titinga :

Pris au piège de la vie et ses fantaisies/Aujourd'hui j'écris de la poésie
Mais contrairement à ceux que l'amour a rendus poètes/Moi
c'est la faim qui m'a rendu poète

Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain

C'est pourquoi mes mots ne caressent pas/Ma vie et le bonheur
ne se parle pas

Je vis dans le ghetto alors on m'appelle/Le poète du ghetto

En fait je viens d'Abobo/Un abobolais qui fait poésie les gars

C'est que c'est chaud/Et comme là-bas c'est chaud/Nous on
accroche nos espoirs à notre stylo

Quand John Pololo devient le collègue de Victor Hugo/
Philosophe du ghetto

Parce que la rue fait plus sciencer/Que tous les discours de Jean
Jacques Rousseau

Et même si triste paraît notre sort/On brillera coûte que coûte

Car les vraies pépites d'or/On les retrouve dans la boue [...]

(Extrait 1 : « Le philosophe du Ghetto »)

Cet extrait prend en charge tous les présupposés du petit récit ou poésie de la rue. Des modalités esthétiques incarnées par les rimes savamment construites avec les thèmes de la pauvreté ou des inégalités sociales, dont on voit bien qu'ils se reproduisent et scandent de la même façon l'espace littéraire entre John Pololo (figure de la pègre ivoirienne, mais revendiquée par la rue comme son martyr) et Victor Hugo, parangon, depuis le centre parisien jusqu'aux périphéries, de la légitimité littéraire. La séparation s'actualise également entre le philosophe du ghetto et Jean Jacques Rousseau, dont la figure de référence absolue du « sciencer » (réfléchir, penser) fait moins sens philosophiquement tant qu'il n'a pas connu les conditions de production prescrites par la rue.

L'extrait 2 embrasse à peu près la même thématique, même s'il prétend opérer sa révolution par des ivoirismes : cette sorte de particularisme linguistique caractéristique d'un parler typiquement ivoirien, avec cette esthétique et cette éthique de la créolisation qui le gouvernent :

Chez nous on ne parle pas/On kouman

On ne fuit pas/On fraya

On ne mange pas/On daba

On dit c'est ce que tu manges/Tu vomis

Mais nous on a mangé français/C'est sorti nouchi
Nouchi ou rien/Des chaos jusqu'au kpêkpêro c'est le code
Si t'es pas dans la gamme tu sors sans/Tu tapes poteau
seulement
Tu bara pas/Tu daba pas
Tu grê pas/C'est le gbahement 5 étoiles c'est pas hoba hoba
Molière djô dans ça il sort chap chap sans calba
Parce que ici on ne regarde pas/On dindin
Si tu veux voir/Faut sassa
Si tu parles/On va te zié
Faut gbayer/Faut kouman
Faut panpan/C'est là on est enjaillé
(Extrait 2 : « Nouchi ou rien »)

Il oppose, de ce fait, deux registres de langues qui sont corrélés à des logiques culturelles et situationnelles, voire sociales différentes selon la construction identitaire du « Eux-Nous ». Ainsi observe-t-on des paires comme « parler/kouman, fuir/fraya, manger/daba, regarder/dindin », visiblement symptomatique, du point de vue de la dernière copule au moins, du parler « Nouchi », un registre de langue faisant se mêler sur la chaîne de la sélection et de la combinaison linguistique français standard, français des quartiers populaires de la ville postcoloniale, anglais approximatif au même titre et langues du terroir (le baoulé, le bété et le bambara par exemple). Son lexique est instable et sa sémantique toujours flottante, n'élaborant son vocabulaire qu'à la faveur des événements sociaux ou des acteurs qui ont pu dominer l'actualité : *gbagboter* [de Gbagbo Laurent], *le penalty de copa* (de Copa Barry, le gardien de but, héros de la coupe d'Afrique des nations 2015), *la galère s'appelle Tyson* (de l'ancien champion du monde américain de boxe), *faire couler notre titanic, je ne suis pas Dicaprio* (du film à succès le Titanic avec comme acteur principal Leonardo Dicaprio), etc.

Pour tout ceci, la poésie de la rue est un acte d'institution auquel ne peut résister Molière (référence symbolique du bon usage du français). De cette façon, si ce dernier « *djô dans ça il sort chap chap sans calba* » (s'il rentre dans un tel registre Molière en ressort très rapidement *totale*ment dénudé).

Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain

Enfin, ce dernier extrait se laisse profondément habiter par la finalité d'un art co-construit avec le récepteur ou la réceptrice, au point d'adopter la nomenclature de l'art musical selon son schéma habituel rythmé au refrain et au couplet. On pourrait le lire comme un hymne à la résistance, à l'abnégation pour tous les jeunes des pays d'Afrique qui rêvent d'espoir à la faveur de lendemains meilleurs. La prosodie se dévoile d'elle-même, avec la métrique de la versification, le rythme, la musicalité, les mots rares empruntés au parler de rue, le tout supposé entraîner avec lui l'élan de l'auditoire, dont on devine aisément qu'il adhère absolument à cet imaginaire de la résistance au quotidien.

REFRAIN

Molo molo, on cotise nos Moro Moro/inch Allah un jour tchoco
tchoco

on va plus s'habiller chez Toclo Toclo/c'est vrai on est venu au
monde kodjo kodjo

mais on doit retourner choco choco/c'est pourquoi on pleure
pas on boro boro

pour attraper un jour nos togos togos

COUPLET 1

Ce qui te dja pas te rend plus cracra; wai un jour y'a un mogor qui
m'a kouman ça

c'est vrai la galère s'appelle Tyson, mais c'est pas nous on va fraya
quand le gnaga va commencer

jeune abidjanais gros grain, le moral emballé dans un treillis

la vie nous a trahi, mais c'est gros coeur ya qui nous fait tenir

sinon sur le ring de la vie, la dale nous a trop tègai

on peut pas compter le nombre de nos Gaza qui ont pris débai

mais si la tempête veut, elle n'a qu'à faire couler notre Titanic

(Extrait 3 : « Molo molo »)

Conclusion

En définitive, les petits récits sont un corpus d'une importance qu'on ne saurait tenir pour négligeable face à l'institution littéraire en général et à la culture de la même obédience en particulier.

Ils s'incarnent dans le roman de la rue, avec son discours, sa thématique, son esthétique, son langage et sa stylistique propres, le tout équivalant à une forme de vie, selon ce qu'en disait ailleurs Marielle Macé (2016).

Le petit récit est également pris en charge par la poésie, précisément le slam dont on sait qu'il a suffisamment posé la rue comme une autre institution. Ses lieux culturels ont ainsi pu être repérés et analysés : des conditions socio-institutionnelles de production de ses textes aux instances de circulation et de consommation, du langage caractéristique de son rapport au monde, c'est-à-dire son esthétique poétique et son éthique, faisant la part belle au « nouchi », une forme d'ivoirisme prisée dans les rues d'Abidjan, au détriment du français académique dominant en matière de pratique habituelle du genre poétique.

Quid du lectorat? Ce concept se voit en tension avec celui d'auditoire, tant dans la poésie de la rue, on n'écrit pas, « *on kouman* » (on parle), on ne lit pas, on tend l'oreille, et on se laisse entraîner au rythme de cette impression de musicalité orchestrée par la performance oratoire, voire ce « *gbayement 5 étoiles, c'est pas hoba hoba* » (le discours haut et fort de la vérité, ce n'est pas de la frime), en accord avec le poète du ghetto.

Écritures de la marge par excellence, les écritures de la rue prennent l'autre bout de la façon de raconter le monde, par l'humour, la dérision, le rire qu'affectionne le pays de Bernard Dadié. De ce point de vue, elles sont un ensemble d'éléments culturels, non pas à la façon de l'anthropologie, mais suivant ce que la sociologie de la littérature pourrait apporter aux études culturelles, en favorisant une réévaluation du champ culturel clivé entre « grands et petits récits ».

Références

Poésie

Collectif « au nom du slam », École des poètes d'Abidjan

Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain

L'étudiant, « Nouchi ou rien », « Gbangban est trop », « Philosophe du Ghetto »,
Kapegic, « Molo Molo », « mon vie mogor », « Mon calman »
Nouci boss, « Tu as zayé »

Roman

Kangannou Kouassi, Pierre. 2017. *La rue 171*, Abidjan : éditions Eburnie.

Ouvrages théoriques

Angenot, Marc. 2000. *Les grands récits des 19ème et 20ème siècle. Religion de l'humanité et science de l'histoire*. Paris : L'harmattan.

Bourdieu, Pierre. 2015. *Sociologie générale. Cours au collège de France (1981-1983) vol. 1*. Paris : Seuil.

Corcoran, Patrick. 2012. « La genèse des Soleils des indépendance ». *Textuel (70)* : 11-23.

Chevrier, Jacques. 1984. *Littérature nègre*. Paris : A. Colin.

Fonkoua, Romuald. 2012.
« La chair des mots africains : esthétique et politique dans *Les Soleils des Indépendances* ». *Textuel (70)* : 37-56.

Garnier, Xavier. 2012. « Ville, village et brousse : lecture géocritique des *Soleils des Indépendances* ». *Textuel (70)* : 79-92.

Kesteloot, Lilyan. 2001. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala-AUF.

Kesteloot, Lilyan. 1963. *Les écrivains noirs de langue française, naissance d'une littérature*. Bruxelles : Université libre de Bruxelles.

Macé, Marielle. 2016. *Style. Critique de nos vies*. Paris : Gallimard.

Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : A. Colin.

N'ganang Patrice. 2007. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. Limoges : Pulim.

N'goran, David K. 2013. « Des (dés) ordres discursifs du champ littéraire. Le français de Birahima dans Allah n'est pas obligé ». Dans *Création, langue et discours dans l'écriture d'Ahmadou Kourouma*. Actes du colloque : « Ahmadou Kourouma, un écrivain total ». Sous la direction de

Bohui Djédjé Hilaire. *Nodus sciendi* n° spécial.

www.nodus.sciendi.net.

Viala, Alain. 1984. *La naissance de l'écrivain*. Paris : Seuil.

Autres textes de fiction

Agnessan, Serges. 2018. *Carrefour Samaké*. Montréal : Éditions Poètes de brousses, Montréal.

Boilat, David. 1853. *Esquisses sénégalaises*. Paris : Arthur Bertrand.

Bandama Maurice. 2016. *L'État z'héros ou la guerre des gaous*. Abidjan : Michel Lafon et Frat mat édition.

Couchoro, Félix. 1929. *L'esclave*. Paris : La dépêche africaine.

Diallo, Bakary. 1926. *Force bonté*. Paris : Rieder.

Diagne, Mapaté. 1920. *Les trois volontés de Malick*. Paris : Larose.

Dolobson, Dim. 1932. *L'empire du Mogho Naba*. Paris : Les éditions Domat-Montchrestien.

Gauz. 2018. *Camarade papa*. Paris : Le Nouvel Attila.

Gauz. 2014. *Debout payé*. Paris : Le Nouvel Attila.

Hazoumé, Paul. 1938. *Dogucimi*. Paris : Larose.

Kangannou Kouassi, Pierre. 2013. *Dans ce foutu pays*. Paris : L'harmattan.

Kourouma, Ahmadou, 1998. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil.

Kourouma, Ahmadou. 1968. *Les Soleils des Indépendances*. Paris : Seuil.

Sembène, Ousmane. 1973. *Xala*. Paris : Présence Africaine.

Sembène, Ousmane. 1964. *Le Mandat*. Paris : Présence Africaine.

Sembène, Ousmane. 1965. *L'Harmattan*. Paris : Présence Africaine.

Sembène, Ousmane. 1966. *Voltaïque*. Paris : Présence Africain

Sembène, Ousmane, 1967. *Les Bouts de bois de Dieu*. Paris : Présence Africaine.

Sembène, Ousmane. 1968. *Docker noir*. Paris : Présence Africaine.

David Koffi N'GORAN est Maître de conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny (option : Littérature comparée), également diplômé de

Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain

science politique. Actuellement enseignant-chercheur à l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan, il s'intéresse à la théorie du champ littéraire, à la pensée postcoloniale et à l'analyse du discours social. Il compte a son actif trois livres majeurs de sociologie de la littérature (*Le champ littéraire africain, essai pour une théorie*, Paris, L'harmattan, 2009; *Les illusions de l'africanité*, Paris, Publibook, 2012) et d'analyse politique (*Les enfants de la lutte. Chroniques d'une imagination politique à Abidjan*, Paris, Publibook, 2012), ainsi qu'une trentaine d'articles. Plusieurs fois chercheur postdoctoral (à l'Université Laval au Québec et à l'Université de Strasbourg en France), il a été *fellow* de la Maison des sciences de l'homme de Paris en 2011. Courriel : nkdauid2001@yahoo.fr

Résumé

Les modalités d'observation et d'appréhension de la « culture » n'ont jamais juré d'emblée avec les certitudes métaphoriques d'un long fleuve tranquille. Suivant l'incarnation de controverses interminables, une suite d'écoles, avec leurs conceptions afférentes, proposent des paradigmes consacrés dont on peut dire qu'ils constituent le socle traditionnel des études culturelles. Dans l'ensemble, et pour le dire rapidement, ces approches culturelles obéissent à une méthodologie accordant la part belle à la culture cultivée ou dominante comme postulat représentatif digne d'un nom absolu. Même quand elles recourent au régime du populaire supposé parachever la définition de la culture, particulièrement de la culture littéraire, celle-ci ne peut manquer de se référer à un item modal prescrit par la positivité du sommet. L'objet de ce chapitre est d'emprunter le chemin inverse, en distinguant, en études littéraires et/ou en études culturelles africaines, « grands » et « petits récits ». Il s'agira donc ici de postuler une sociologie des petits récits, autorisant que soient pris en compte les acteurs des lieux culturels dominés, ainsi que des objets au caractère littéraire subalterniste (« les écritures de la rue » par exemple), entre autres. Cet imaginaire des petits récits finit par modifier la cartographie des institutions traditionnelles au point de laisser émerger de nouvelles façons de définir les littératures africaines en ce XXI^e siècle. Par le fait même, ceci incarne le préalable d'une des conditions de possibilité des études culturelles africaines renouvelées.

Donko

Mots clés

Études culturelles, culture africaine, récit, sociologie de la culture

Citation

N’Goran, David Koffi. 2019. « Sociologie des petits récits. Essai sur « les écritures de la rue » en contexte africain ». In *Donko. Études culturelles africaines*. Sous la direction d’Isaac Bazié et Salaka Sanou, pp. 73-94. Québec : Éditions science et bien commun.

Ce texte sous licence CC BY SA est disponible en libre accès à l’adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko>.

5. Littératures africaines et lecture comme médiation

Réflexions sur l'appréhension des cultures africaines à partir des violences collectives dans le roman francophone

ISAAC BAZIÉ

L'observation des cultures africaines a émaillé au fil des décennies les lectures qui ont été faites des littératures produites sur le continent. Pour en prendre la juste mesure, il convient de se départir des nombreux procès faits aux voix pionnières qui ont, par le geste critique, présidé à l'émergence des littératures notamment francophones d'Afrique, afin d'observer les conjonctures qui en ont fait des instruments ponctuellement efficaces pour l'affirmation des premiers textes d'auteurs africains (Kesteloot 1963; Nantet 1972; Jahn 1961, entre autres). Des premières voix qui se sont faites entendre pour légitimer les littératures africaines à leurs plus récentes critiques, à l'ère de la mondialisation portée au plan de la critique par l'éloge de la traversée des cultures, on peut noter que celles-ci continuent d'être convoquées dans la lecture des textes littéraires. En témoignent les différentes déclinaisons explicites ou implicites de la culture dans les approches appliquées aux littératures africaines tels la transculturalité, la transitivité, le transcolonialisme, etc. Nul besoin de s'arrêter plus longuement sur les différentes fonctions de l'ancrage culturel des littératures écrites en langues européennes sur le continent. Il apparaît clair qu'une des explications historiques est directement liée au besoin de situer ces littératures et de les spécifier par rapport à d'autres littératures. Les cultures africaines deviennent dans ce contexte un instrument critique de différenciation très efficace.

Les littératures africaines en langues européennes deviennent de ce fait des objets culturels marqués au sceau ambivalent du propre et de l'étranger. En raison de sa nature composite, hybride, l'œuvre littéraire a été perçue comme le lieu d'une manifestation de l'altérité, africaine en l'occurrence. Ce faisant, la lecture de l'œuvre devient une démarche vers un univers *autre*,

non pas seulement au plan sémiotique, mais également d'un point de vue anthropologique.



Ras Ben Sakka, Tunisie. Photo de Hichem Bekhtine, wikipédia [CC BY-SA 4.0]

La réflexion que je propose dans cet ouvrage sur les études culturelles africaines part de ce constat, c'est-à-dire de l'histoire des littératures africaines perçues à l'aune des cultures africaines à des fins de différenciation et de particularisation. Ces prémisses autorisent la formulation de réflexions relatives aux modalités d'appréhension, disons aux modes

de lectures des œuvres littéraires en tant que résultantes de pratiques culturelles dont le macrocontexte africain sert de cadre de légitimation. Il s'agit donc de mettre en évidence cette figure du lecteur et de la lectrice face à l'étrangeté de la littérature du continent, et, bien évidemment désormais, des cultures qui sont convoquées pour les expliquer dans une certaine mesure.

Dans la présentation qui suit, je partirai donc du fait que la personne qui lit les œuvres littéraires faisant face à des cultures africaines devra poser un certain nombre de gestes qui me permettront de la figurer comme une lectrice médiatrice. Pour mieux la cerner, les œuvres traitant des violences et des drames collectifs tel le génocide de 1994 au Rwanda m'apparaissent d'une teneur heuristique majeure. En les prenant comme exemple, je pourrai donner un aperçu des fonctionnalités de cette figure d'une lectrice médiatrice, en m'inspirant de l'apparente anecdote de la lectrice du roman de Boubacar Boris Diop ([2000] 2014), *Murambi, le livre des ossements*.

Du lien entre violence et littérature en contexte africain

Il existe déjà une abondante littérature sur la violence dans les littératures africaines. La violence dont il y est question se rapporte aux grands événements qui ont marqué le continent, de l'esclavage au génocide de 1994 au Rwanda, en passant par les guerres civiles et ce que j'ai regroupé dans la catégorie des violences postcoloniales (Bazié et Lüsebrink 2011). Leur

typologie, telle que la propose Alexie Tcheuyap, permet déjà de mesurer l'ampleur du phénomène, non pas seulement au plan politique et social, mais aussi littéraire (Tcheuyap 2003). Cette typologie en trois temps identifie une première phase de violence qui est celle de l'Afrique traditionnelle, marquée par une littérature épique. Au plan culturel, cette violence a ceci de particulier qu'elle est idéologiquement motivée, logée à l'enseigne des mythes structurants et, selon Tcheuyap, motivée également dans son déploiement suivant des dynamiques « endogènes » (Baudrillard 1995). On retrouve ensuite, selon cette typologie, la deuxième phase de la violence dans l'époque coloniale jusqu'aux années des indépendances. La troisième phase, celle qui nous intéresse particulièrement dans ce chapitre, est marquée par les guerres internes, insurrectionnelles, et l'émergence de paradigmes nouveaux comme celui de l'enfant-soldat, un traitement particulier du corps tant dans la sphère sociopolitique que littéraire, tout cela avec un traitement particulier de l'espace.

Les violences qui marquent les œuvres de mon corpus reflètent ces trois tendances. L'imaginaire d'une Afrique soumises aux violences, tel qu'il apparaît dans les œuvres d'Afrique et d'ailleurs, ne respecte évidemment pas ces coupes dans le temps. Le point le plus visible de cette pyramide de la violence est cependant la période postcoloniale et, plus précisément, celle qui clôt les années 80 avec le virage idéologique global marqué par la chute du Mur de Berlin. Tcheuyap, pour cette période postcoloniale, dira : « L'État postcolonial s'est révélé pire que l'organisation coloniale. Il n'est dès lors pas étonnant que d'autres types de guerres aient surgi pour le contester, car l'État à construire était fait à l'image de l'État colonial » (Tcheuyap 2003, 20).

Cette contestation trouve son summum à la fin des années des conférences nationales, des tentatives de démocratisation et des pseudo-élections qui ont permis aux pères de la nation de pérenniser leur règne à la tête des États jusque dans les années 2000. Il faut cependant préciser et insister sur le fait que les violences qui seront considérées dans le présent texte vont au-delà des « violences sanguines » dont parle Tcheuyap.

La lecture : sur le lieu de la violence et de l'écriture

Les lecteurs et lectrices de *Cette aveuglante absence de lumière* (Ben Jelloun 2000) se souviendront probablement des scènes : dans une prison

souterraine, des détenus politiques se battent pour leur survie. Ils ne le font pas au moyen d'armes ni d'outils quelconques avec lesquels ils auraient pu organiser leur évasion de cette célèbre prison de laquelle les survivants ressortiraient après 18 ans de réclusion. L'un des moyens efficaces de cette lutte contre le désespoir et la mort quasi certaine se trouve dans la narrativité. L'un des détenus se souvient de ses lectures antérieures et raconte les récits à ses compagnons d'infortune. Ces récits deviennent les bouées grâce auxquelles, jour après jour, les détenus surmontent leurs angoisses et repoussent les limites de leur capacité à endurer les souffrances qui leur sont infligées. Il est bon de faire la distinction ici entre la narrativité qui consiste à raconter l'histoire et qui permet conceptuellement de mettre l'accent sur l'activité de la narration, ses modalités techniques et sa portée esthétique, et la lecture. Ici, le narrateur prisonnier dans *Cette aveuglante absence de lumière* fut un lecteur libre, qui a exercé son activité de lecteur antérieurement à celle qui consiste à redonner à un auditoire reclus le fruit de ses fréquentations livresques. Il ne serait donc pas erroné de voir dans cette narrativité une « lecture » ou mieux encore, une relecture qui, dans la prison, se passe du livre pour s'opérer (Bazié 2015). Ce personnage-narrateur, brisé par toutes ces violences, s'impose à nous parce qu'il incarne la rencontre entre violence et lecture sur la même scène. Mieux, l'une des facettes de cette violence touche directement l'objet de la lecture : le livre! Chez Ben Jelloun, cet objet est situé dans l'angle mort du pouvoir politique qui enferme les opposants pour les empêcher de le contester : la lecture chez lui, comme chez ses pairs, est loin d'être une activité banale, simplement utile pour meubler le temps. Elle permet d'arracher au temps et à la violence des objets précieux et de sauver littéralement des vies. Violence, littérature et lecture se retrouvent dans une atmosphère de destruction et de menace du sujet fragile et incroyablement érudit.

Ainsi, le lieu de violence ou de crime apparaît concomitamment avec l'acte de lecture. Ce lieu n'est plus topographique mais textuel. La violence y a laissé ses traces. Elle y est une sorte d'écriture dont la lecture est devenue une science et une affaire d'expert. D'où la nécessité de protéger ces lieux, de les sceller comme un document au contenu précieux et secret dont la lecture donnerait accès à des révélations vitales. Le lieu de violence dans ce sens invite à la lecture : celle de l'enquêteur spécialiste des crimes, celle de la communauté traumatisée par des massacres de vies innocentes et qui, en scellant le lieu pour en conserver l'écriture, le destine à des lectures

commémoratives par la pérennisation, avec le but clairement affiché de déchiffrer l'horreur, d'en assurer une lecture adéquate et d'éviter qu'elle se reproduise. Si ces pratiques n'étonnent désormais personne, c'est que violence, écriture et lecture sont devenues dans l'imaginaire contemporain des gestes tout à fait normaux réunis en un seul lieu, et pas seulement depuis qu'on « lit une carte », lieu réel et symbolique, pour lire le lieu physique qu'elle représente et projette, avec le plus grand naturel.

Considérer la lecture à partir d'un personnage impliqué dans une violence dont il est la victime est une chose. Lire les violences africaines *dans* le roman est une tout autre chose. Dans le premier cas, nous sommes face à un monde homogène, celui du texte littéraire, et considérons des réalités qui lui sont propres et auxquelles il impose sa loi, celle de la littérature et de ses potentialités qu'on a pu classer dans le registre de la licence poétique. Dans l'autre cas, nous sortons de ce cadre homogène pour considérer deux univers distincts, celui d'une personne physique qui choisit de lire une œuvre en particulier, et celui de l'œuvre en question. À partir du moment où celle-ci est sensée contenir une certaine violence, ou à tout le moins être un indicateur de celle-ci, il devient indispensable de dire de quelle manière la violence se déplace de son lieu originel vers le lieu symbolique qu'est le texte littéraire. Selon quels pouvoirs de transcription la violence historique enregistrée sur le continent africain a-t-elle pu trouver son entrée dans le roman et quelles sont les modalités de ce déplacement qui n'est plus objectif mais subjectif et esthétique? Lire les violences africaines *dans* le roman francophone contemporain signifie-t-il, naïvement, que le roman comme forme peut facilement devenir le contenant et le porteur fidèle des violences africaines?

Ce n'est évidemment pas le cas. Il faudra donc chercher la réponse ailleurs. Elle se trouve, d'une part, dans la nature même du roman et dans la pratique des écrivains et écrivaines; d'autre part, la réponse à la question relative au déplacement de la scène de violence se trouve dans l'horizon que construisent les textes et grâce auquel les auteurs et autrices espèrent rejoindre un autre horizon, celui du lecteur ou de la lectrice. Pour arriver à cette fin, le texte littéraire embraie sur le social et le culturel pour se déployer et développer des liens complexes avec eux. Il ressortira alors toute l'importance de ce que Peter Zima appelle les sociolectes, dans ce qu'ils apportent comme possibilités de cristallisation sémantique pour le biais de la codification dont ils sont le résultat. Il définit le sociolecte comme

« comme un répertoire lexical codifié, c'est-à-dire structuré selon les lois d'une pertinence collective particulière [...] le sociolecte peut être défini par rapport à ses trois aspects essentiels : le répertoire lexical, le code (pertinence et taxinomie) et la mise en discours » (Zima 1985, 134). La présence des sociolectes dans le roman sur les violences africaines est très déterminante : ils constituent un ensemble de faits objectifs à l'adresse des communautés interprétatives. Cette précision est importante parce que Zima les décrit dans la perspective de la production des textes et non pas dans celle de leur lecture, surtout lorsqu'il fixe l'objectif de la sociocritique qui consisterait à voir « comment l'absorption intertextuelle de sociolectes et de discours donne naissance à une structure littéraire particulière » (1985, 136).

On pourrait donc dire que la violence dans le texte littéraire africain s'y « déplace » en « partant » du cadre sociohistorique, culturel et événementiel, grâce à une sorte de ponction que fait le littéraire dans le discours social. Cette ponction trouve des espaces déjà structurés et signifiants dont l'intégration tire profit dans la mesure où ces structures constituent les points d'ancrage et les lignes de reconnaissance du bassin social et culturel duquel elles proviennent. C'est donc à juste titre que Justin Bisanswa situe l'analyse du roman africain « à l'intersection d'une rhétorique et d'une sociologie », arguant que « l'écrivain est aussi partie prenante d'un univers social, fait d'instances diverses, de revues, de lieux de sociabilité. Il est conscient du microcosme dans lequel il évolue, ayant à prendre position sur son milieu » (Bisanswa 2009, 18).

Le fait décrit par Zima et par Bisanswa est avéré, quel que soit le contexte littéraire. L'écrivain africain dont parle Bisanswa, « conscient d'un univers social » qui forcément trouve sa voie vers l'œuvre littéraire à travers les formes diverses de « langages collectifs », puise dans des histoires et des cultures propres au continent. La démonstration de Bisanswa réhabilite le roman africain à travers la mise en évidence de ce lien avec le réel, le culturel et le social qu'il travaille à sa manière, et dont la négation participerait d'un aveuglement volontaire face à un principe fondamental et essentiel à la création africaine et contemporaine. Plus que de discréditer le réalisme du roman africain, la prise en compte de l'illusion référentielle ou de l'*effet de réel* a permis d'en faire une lecture plus avisée et, en fin de compte, plus enrichie. Avec ceci tout de même : à dénier que les romans de cette

obéissance parlent du monde, on les priverait de toute une part de leur sens historique et de leur portée (Bisanswa 2009, 140).

Établir ce fait que le roman, et partant, les littératures africaines travaillent à partir d'une prise sur le réel et le culturel, tout comme sur l'Histoire, n'a d'importance que si ce postulat s'accompagne du potentiel heuristique utile à la critique des œuvres. Ce gain théorique et critique consiste d'ores et déjà à situer dans le cadre de la présente réflexion la part de l'histoire et du social qui fermente le roman francophone dont j'analyserai la lecture. Il faut la chercher dans l'histoire globale du point de vue des grands événements, au risque de donner dans une exagération apparente. C'est ce que fait Georges Molinié à partir du regard qu'il pose sur les camps de concentration sous le régime nazi :

Littérature du deuil et de la honte, littérature piégée, littérature suicidée, littérature à régime forcé d'intermittence à réception. Si tout est littérisable, c'est que le littéraire se meut désormais pour nous dans un champ de ruines, dans l'ultime commun après l'abominable, sans territoire, ouvert – précieux de sa seule et absolue pauvreté (Molinié 1999, 25).

Comme par l'hyppallage, ce constat de Molinié transfère les qualités – au sens de caractéristiques – de l'Histoire à la Littérature, consacrant par le fait même le lien entre le social, le culturel et le textuel. Il fait ce que Boubacar Boris Diop fait dire à son protagoniste à la fin de *Murambi. Le livre des ossements* :

Cornelius eut un peu honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. Mais il ne reniait pas son élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience. Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des assassins. Ne pouvant prétendre rivaliser avec la puissance d'évocation de Siméon Habineza, il se réservait un rôle plus modeste. Il dirait inlassablement l'horreur (Diop 2014, 190).

La littérature qui naîtra de ce projet ambitieux sera forcément semblable à celle que décrit Molinié, parce qu'écrite dans la brûlante conscience des violences qui ont secoué le Rwanda et d'autres parties du globe. Ainsi, d'une époque à une autre, le sémioticien et théoricien de la lecture fait un constat sur le lien essentiel entre violence et littérature depuis Auschwitz; son

propos trouve un écho fort dans l'œuvre de l'écrivain d'un autre génocide, au Rwanda cette fois. Les violences dont il est ici question, à l'extrême manifestation du principe selon lequel la culture et la société nourrissent et fertilisent le texte littéraire, apparaissent comme cette part irréductible et incontournable de ces histoires « obscures » (Diop 2014, 190) qui marquent les lieux, les imaginaires et les mémoires. Ce faisant, rien d'étonnant à ce qu'on les retrouve dans les œuvres, elles-mêmes produits des mêmes lieux, des mêmes imaginaires et des mêmes mémoires. Je postule, à la suite de Georges Molinié, que les attitudes de lecture face à ce type de textes sont variables et obéissent à d'autres exigences que celles qui balisent la lecture d'œuvres travaillant des questions moins graves. Cependant, il est important de décliner plus tard la posture de lecture comme participant d'une médiation de manière à la positionner face à des textes d'une teneur éthique moins apparente parce qu'ils ne traitent pas de violences génocidaires ou de guerres civiles. Je postule que dans une moindre mesure, au plan éthique, le geste de médiation reste le même et que les caractéristiques que je déclinerai ci-après s'appliquent au fond à toute lecture d'œuvres africaines, ou de textes littéraires plus généralement.

À la fin de ce parcours introductif, il convient de souligner une caractéristique propre aux textes traitant des violences, africaines en particulier. Ce trait particulier ressort des discours de la réception et confirme mon postulat selon lequel les œuvres de violences exigent une posture de lecture différente des autres : on assiste à une sorte de transfert de l'urgence d'une écriture par devoir de mémoire vers celle d'une lecture qui s'impose également comme un devoir humanitaire dont tout lecteur ou toute lectrice devrait s'acquitter avec diligence (voir à ce propos la critique très révélatrice de Albert Sebag (2000) sur *Allah n'est pas obligé* dans *Le Point* et Bazié 2003). La lecture m'apparaît dès lors comme une forme de médiation à différents niveaux : celui de la personne qui lit vers un microcosme, un univers qui lui est étranger; celui de la personne médiatrice vers des univers en conflits du point de vue de la violence objet de l'écriture, d'un point de vue purement intrinsèque à l'œuvre – et enfin celui du médiateur-lecteur et de la médiatrice-lectrice qui exerce son activité de lecture dans la quête d'une conciliation entre un monde en souffrance, celui figuré dans l'œuvre, et le sien propre. Sur ces trois plans, nous verrons que la lecture de ces textes est une forme de médiation incontournable et qu'elle ne peut se défaire de la portée éthique qui lui colle et exige un positionnement selon une axiologie

propre au monde du texte, mais qui a résolument prise sur la culture, la société et l'histoire de la personne qui lit.

Lecture en médiation

Dans sa Postface à *Murambi. Le livre des ossements*, Boubacar Boris Diop (2014) cite une de ses lectrices d'origine romaine :

Pendant des années, avoue-t-elle, j'ai énormément souffert de ce qui est arrivé au Rwanda sans jamais réussir à me sentir quoi que ce soit de commun avec ses acteurs, bourreaux et victimes confondus. Pour moi tout cela se passait dans un monde lointain et inconnu, dans un monde qui m'était totalement étranger. Grâce à la lecture des œuvres de fiction sur le génocide, ces Rwandais me sont devenus peu à peu aussi familiers que mes voisins de palier et aujourd'hui, je sais que rien, absolument rien, ne me différencie d'eux. Je suis eux et ils sont moi, c'est tout (Diop 2014, 221).

Cette correspondance entre l'auteur de l'une des œuvres les plus lues sur le génocide au Rwanda et sa lectrice est précieuse pour notre réflexion sur la figure du lecteur médiateur ou de la lectrice médiatrice. J'ai conclu mon propos précédent sur le constat d'un double transfert entre les violences sur les lieux historiques et leurs représentations dans les œuvres littéraires : celui du paradigme humanitariste qui fait correspondre à un devoir de compassion et d'action caritative un devoir d'écriture et un devoir de lecture, tous deux marqués par une notion de temps, celle de l'urgence. Agir par devoir d'humanité, écrire par devoir de mémoire et lire dans la même optique deviennent des gestes qui s'inscrivent tous dans un même registre. L'acteur principal de ce registre est la personne qui lit. Elle se déplace dans ce registre grâce à trois gestes, marquant sa relation avec les victimes de la violence et donc aussi avec les lieux réels et symboliques qui en traitent. C'est autour de ces trois gestes qu'il conviendra d'esquisser la figure du lecteur et de la lectrice en médiation.

Le premier geste posé face à l'œuvre de violence lui permet de se constituer en sujet autre. Par « œuvre de violence », j'entendrai commodément et à la suite de ce développement, ce que l'on entend par « lieu de violence ». Je désigne par là toutes ces œuvres qui figurent les

violences historiques sous quelque forme que ce soit à partir de ce lien essentiel entre le texte littéraire et son contexte socioculturel. Dans cette phase préliminaire de sa lecture, le sujet qui lit est un sujet « en sécurité », dont la démarche peut aller de l'intérêt nul pour les réalités et les violences, jusqu'à la situation d'empathie extrême qui le pousse à rechercher une entrée dans cet univers étranger mais face auquel il est tout sauf indifférent. Il est important de préciser que la lecture de ces œuvres peut être diversement motivée. Mais un trait commun à toutes ces motivations sera que le lecteur ou la lectrice potentiel-le ne pourra pas se méprendre sur le sujet dont traite l'œuvre qu'il ou elle s'apprête à lire d'une part, ni prétendre pouvoir désactiver tout ce qu'il ou elle sait sur l'Afrique tant médiatisée, surtout par le biais des violences diverses qui la portent à l'avant-scène de l'actualité. C'est de ce lieu de lecture que le sujet médiateur se constitue en l'autre de celui qui souffre, et qu'il lit l'œuvre de violence. Le deuxième geste qu'il posera, à partir de ce pôle d'altérité, est celui d'une lecture sensible. Le troisième geste fait de lui un sujet non plus impliqué dans une simple démarche de lecture, mais le médiateur ou la médiatrice entre un univers – celui de la violence – et un autre – celui d'un monde meilleur. D'où la portée éminemment éthique de la lecture de ces œuvres. Ces trois gestes se trouvent dans le propos de la lectrice de *Murambi*. Il sera donc le fil sur lequel j'étendrai ma réflexion.

Lecture comme médiation : Geste 1 – se constituer en lectrice autre

Il y a, dans les théories majeures sur la lecture et la réception de l'œuvre littéraire, un principe qui paraît tout à fait banal de prime abord, mais qui va devenir cardinal à notre propos sur la figure du lecteur ou de la lectrice en sa qualité de sujet lisant à partir d'une altérité fondamentale entre lui et l'œuvre qu'il lit. Il existe déjà une théorisation très précise de la distinction entre l'objet livre et le sujet historique lecteur de celui-ci. Cette forme d'altérité, que je qualifierais de primaire et non triviale parce qu'elle permet déjà d'être très attentif aux différentes étapes de la démarche de lecture, est explicitée entre autres par Frans Rutten (1980, 73).

Partant de l'objet livre – ou artefact selon les termes de Rutten –, il m'apparaît possible d'insister avec lui sur la nette distinction ou distance qu'il observe entre deux pôles : « artefact » et « le lecteur ». L'extériorité postulée par Rutten au début de sa démonstration est, selon ma position, applicable

à la relation entre texte et lecteur/lectrice tout au long du processus de lecture. Je la conçois donc comme une forme d'altérité à double facette : une facette objective au sens de Rutten et qui se définit suivant ce principe de l'extériorité, et une facette subjective et existentielle qui fait intervenir des univers de conscience et de sensibilité du monde. Ces univers de conscience sont, d'une part, celui du lecteur ou de la lectrice en tant que sujet historique, avec ses valeurs culturelles et ses préoccupations ponctuelles et, d'autre part, celui de l'œuvre littéraire, marqué lui aussi par des valeurs et des préoccupations particulières. Le lieu et le temps de la lecture constituent l'espace d'une rencontre toute particulière de ces deux univers. En effet, tout comme culture et société paraissent finalement un trait indissociable de l'identité de tout lecteur ou de toute lectrice, la constitution en sujet autre, c'est-à-dire cette posture étrangère à une œuvre vers laquelle on se positionne, semble être au cœur des grandes définitions du lecteur ou de la lectrice extrinsèque.

C'est ce principe d'un sujet perceptible comme l'*autre* du texte de violence qui sous-tend implicitement le propos de la lectrice de *Murambi*. Pris dans sa globalité, ce compte rendu de lecture d'une œuvre de violence extrême est une excellente illustration de l'écart différentiel entre les deux entités – lectrice autre vs. texte de violence – et le rapprochement possible entre les deux. Ce rapprochement parcourt une distance qui peut aller jusqu'à la fusion, l'identification quasi parfaite. C'est la raison pour laquelle il faut ajouter que le principe d'extériorité-altérité dont il est ici question est relatif et non absolu ni figé. Si cette distance entre l'artefact de Rutten et le lecteur ou la lectrice est effectivement insurmontable, elle ne l'est plus dans sa dimension dynamique et symbolique à partir du moment où nous la pensons du point de vue des horizons d'attente. C'est, d'une certaine manière, ce que démontre Georges Molinié dans sa typologie des attitudes de réception. Avant de voir ce qu'il en dit, il faut préciser que Molinié se penche sur les modalités qui président à la mise en évidence de la littéarité d'un texte. On peut dire avec lui que le texte n'est pas littéraire *a priori* mais qu'il l'est *potentiellement*. Cette littéarisation qui doit tout à l'activité d'un lecteur ou d'une lectrice est de nature *contingente* parce qu'elle peut advenir ou ne pas advenir selon l'identité, les intentions et les gestes du sujet historique qui lit (Molinié 1998, 133-134).

Je pars d'une préoccupation différente de celle de Molinié. Mon but n'est pas de voir de quelle manière « le régime de littéarité » trouve son

expression ou sa « montée », comme dirait Molinié. Cette orientation de son propos présume l'identité « objective » de l'artefact qui s'affiche d'office comme un texte littéraire. À partir de ce postulat d'une littérarité de l'artefact que tient le lecteur ou la lectrice de Rutten dans ses mains, la réflexion tout à fait justifiée de l'auteur de la sémiostylistique consiste à évaluer l'attitude des lecteurs et lectrices face à l'objet *potentiellement* et ouvertement désireux d'être perçu comme un objet littéraire. Même si ce qui ressort de ses observations est utile pour notre propos, j'aborde pour ma part la question d'un autre point de vue. Il m'importe, à partir de l'horizon d'attente que construit et l'œuvre et le sujet qui lit – dans la mesure où il est documentable – de voir quelles lectures, quels usages sont faits d'œuvres à vocation littéraire.

Je suis d'avis que dans le registre des œuvres portant sur les violences africaines, les étiquettes – « l'ensemble structuré d'instructions de lecture » dont parle Rutten – se disputent la place dans l'œil du lecteur ou de la lectrice. Elles sont essentiellement de deux natures : l'une est d'ordre générique et indique qu'il s'agit d'un roman et se situe donc dans une catégorisation plus générale d'une œuvre littéraire. L'autre étiquette est de l'ordre du discours social et ancre l'œuvre dans un lieu géographique, une période historique et un contexte culturel : l'Afrique. Ces deux instructions de lecture, suivant mes observations, ne sont pas toujours opposées et deviennent même parfois le lieu d'un jeu esthétique où l'ambivalence entre fiction et documentation sur le réel africain permet d'obtenir un certain effet sur la personne qui lit. À la fin du processus de lecture, il m'importera donc moins de voir à quel moment ou selon quels mécanismes de lecture le régime de littérarité a trouvé son expression que d'aller au cœur du postulat que je formule à la suite de Georges Lafarge sur les usages sociaux des textes : comment un roman, malgré son affichage explicite dans le genre romanesque et dans la catégorie littéraire, peut-il finalement devenir un moyen d'identification quasi fusionnelle entre une Européenne vivant à Rome et des Rwandais qu'elle n'a jamais rencontrés ? Quelles autres démarches deviennent possibles et concomitantes à cette expérience de lecture ? On pourrait dire que ce sont ces possibilités de « délittéralisation » du texte manifestement littéraire qui m'intéressent en premier lieu. Ce phénomène a, je pense, tout à voir avec les déplacements entre un lecteur ou une lectrice *autre* et un texte-univers qui se distinguent fondamentalement au début du processus de lecture. Comme nous l'avons cependant déjà

soupçonné dans le propos de la lecture de *Murambi*, cette distinction est loin d'être figée. En considérant ici la typologie de Molinié, nous prenons la mesure des postures types observables, dont la première, la réception d'archive, nous intéresse pour la description de la figure du lecteur ou de la lectrice *autre* et de son attitude face au texte. Nous sommes donc ici face à une lectrice ou à un lecteur « concret », c'est-à-dire réel et objectivement extérieur au texte, qui lit pour s'informer, pris dans une démarche de type pragmatique qui s'accompagne nécessairement d'un travail de dépragmatisation d'un langage littéraire conçu et structuré pour avoir un effet esthétique, à des fins informatives, documentaires, archivistiques, etc. Le sujet *autre* se situe en dehors de l'univers du texte comme artefact, mais aussi du texte comme univers d'une expérience historique, sociale et culturelle douloureuse dont il a été épargné ou à laquelle il a survécu.

Je perçois le sujet *autre* au-delà de son altérité phénoménale face à l'artefact et au-delà de son altérité culturelle face au contexte africain. Face au texte de violence, comme je l'ai démontré ailleurs, l'altérité se construit plus d'un point de vue phénoménologique et historique que d'un point de vue figé par l'appartenance culturelle et géographique. C'est désormais l'espace et le temps historiquement singuliers de la violence qui devient le point de référence. Avoir assisté aux événements ou pas dessine dorénavant, et cela vaut même dans une communauté de gens ayant initialement la même origine et la même culture, le périmètre du cercle d'appartenance. Le dénominateur commun sera donc désormais « ce que nous avons vu et vécu ensemble » en lieu et place de la langue et de la culture que nous partageons. Le problème de Cornélius dans *Murambi* se trouve là : pendant son absence, cette reconfiguration s'est opérée sur la base de la violence génocidaire. C'est de cette manière que, considéré dans l'absolu, le lecteur d'origine africaine et la lectrice d'origine italienne de *Murambi*, citée en début de chapitre, se trouvent tous deux, à des distances variables cependant, à l'extérieur de l'univers de violence réel et sont donc des lecteurs *autres*. En tant que tels, les deux devront donc passer par une étape de réception d'archive à intensité également variable. La lectrice de *Murambi* se trouve probablement à l'extrême distance d'avec le texte et son univers. Suivant ses propres dires, elle s'est sentie concernée par la violence génocidaire – « j'ai énormément souffert de ce qui est arrivé au Rwanda » – tout en restant dans une sorte de distance quasi insurmontable face à cet univers qui l'a

bouleversée, « sans jamais réussir à me sentir quoi que ce soit de *commun* avec ses acteurs, bourreaux et victimes confondus » (Diop, 221).

Il sera maintenant important de voir comment elle a réduit cette grande distance entre elle et l'altérité que symbolise le texte, jusqu'à un autre point, lui aussi extrême, qui est celui de la quasi fusion. Dans ce parcours, elle passe du statut de lectrice *autre* à celui d'une lectrice *sensible*, avant de se constituer en lectrice médiatrice.

Lecture comme médiation : Geste 2 – Se constituer en lectrice sensible

Le lecteur ou la lectrice *autre* du texte et de son univers n'est pas nécessairement *sensible*. Si le premier geste paraît évident et tributaire de la distance objective et minimale entre l'artefact et le lecteur ou la lectrice réelle, le deuxième geste qui permettrait à celui-ci ou celle-ci de se constituer en *sujet sensible* face aux violences africaines dans le roman est soumis à un certain nombre de conditions qui déterminent la posture de celui ou celle qui lit. Il faut noter d'ores et déjà que cette question de la posture et de la sensibilité du lecteur ou de la lectrice au sens des violences collectives qui ont marqué le XXe siècle et de celles qui se déploient depuis le début du nouveau millénaire est devenue préoccupante. Elle l'est devenue pour la même raison qui motive cette réflexion: l'enjeu éthique des lectures qui sont faites d'œuvres et d'images qui se sont constituées en véhicules des violences historiques et collectives majeures.

C'est dans cette veine que Judith Butler s'arrête dans « Vie précaire » sur ce qu'elle appelle « cette capacité à être choqué, à se scandaliser et à éprouver du remords et de la peine » (Butler 2005, 183), pour plaider en conclusion en faveur d'une « démocratie sensible » (*ibid.*) dont l'émergence serait liée à l'autorisation, dans la sphère publique, de voix discordantes.

Bien que Butler parte des événements du 11 septembre 2001 aux États-Unis et des images qui ont été véhiculées dans ce contexte et par la suite, sa réflexion nous intéresse au plus haut point parce qu'elle thématise ce rapport entre lecteur/lectrice *autre* et violence représentée qui est aussi représentation de sujets victimes. Le premier bénéfice de cette réflexion de Butler est qu'elle nous permet de faire le point sur la question de la représentation de la violence extrême et de ses apories, question qui

apparaît ici secondaire parce que j'ai décidé de voir plutôt les modalités de la lecture que celles du dicible et de l'indicible. Le deuxième bénéfice de ce propos est qu'il nous permettra d'approfondir la question de la sensibilité comme qualité de la figure du lecteur de la lectrice qui ne lui est pas acquise *a priori*, mais qui se comprend comme une *posture critique* et une *disposition éthique* face aux violences, africaines dans notre cas et inscrites dans le roman francophone.

Les questions de la possibilité de la représentation des violences extrêmes ont parfois été traitées de manière aporétique et rangées dans la catégorie de « l'indicible » (Rinn 1998). Ma réponse à ce débat relève d'un parti pris : celui d'en faire une question secondaire et de m'attarder aux lectures des œuvres et images en circulation. Ce parti pris n'est cependant pas un geste d'humeur, mais simplement le fait d'un constat qui se nourrit de la réalité objective d'artefacts déjà en circulation dans la sphère publique, quel que soit le label que les différentes communautés interprétatives ont pu leur appliquer. Face au constat que ces artefacts sont devenus par leur publication des objets de discours, il m'apparaît plus important d'interroger les modalités de leur lecture et de leur éventuelle légitimation que la possibilité ou l'impossibilité de leur existence même. À moins que cette question ne relève – et c'est parfois le cas – du ressort de la réception également. Cela est vrai et possible dans la mesure où le décret d'une impossibilité de représentation du génocide des Tutsi ou des Juifs est en soi un geste de lecture et de réception, qui s'accompagne souvent d'une critique très élaborée de l'œuvre sacrilège.

Butler, quant à elle, recourt à la réflexion d'Emmanuel Lévinas sur le visage et la vulnérabilité que sa représentation véhicule. L'aporie de la représentation de la violence traumatisante et donc de la vulnérabilité est dépassée par cet enjeu du visage tel que pensé par Lévinas. Pour ce dernier, le visage ne se réduit pas à l'image ni à une expression verbale quelconque, mais il est l'incarnation même de l'autre dans ce qu'il a d'humain et de précaire et qui paradoxalement – suivant la lecture de Butler – invite ou suscite l'envie de tuer chez son prochain. Ce que Butler tire des considérations de Lévinas sur la question de l'indicible, c'est ce que j'appellerais un principe « dialectique » au sens adornien du terme (Adorno [1955] 1986) et qu'elle qualifie d'« image critique ». Elle dira : « L'image critique, si nous pouvons nous exprimer ainsi, élabore cette différence [entendre par là l'altérité du lecteur *autre* traitée plus haut] de la même

façon que l'image lévinassienne ». Butler résume l'image lévinassienne qui est représentation du visage de la manière suivante :

Ainsi, pour Lévinas, l'humain n'est pas représenté par le visage. L'humain est bien plutôt indirectement affirmé par la disjonction même qui rend sa représentation impossible, et cette disjonction est *communiquée (c'est moi qui souligne)* par l'impossible représentation. Pour que la représentation *communiquée (c'est moi qui souligne)* l'humain, il faut donc non seulement que la représentation échoue, mais aussi qu'elle montre son échec. Il y a quelque chose d'irreprésentable que nous cherchons néanmoins à représenter, et ce paradoxe doit être préservé par la représentation que nous en donnons. (Butler 2005, 178)

Il faut noter que Butler, à la suite de Lévinas, pose le fait d'une irreprésentabilité de l'humain et de sa souffrance comme prémisses. Cette prémisses n'est cependant pas un obstacle à la représentation si celle-ci n'a pas pour objectif ultime de saisir l'irreprésentable, mais de le *communiquer*. La nuance ici est importante et revient à travers ce concept d'un art, d'une image qui ne représente pas l'humain ni la vulnérabilité, mais qui les *communiquent*, de manière récurrente chez Butler. Pour Butler, tirant ses conclusions de la réflexion de Lévinas, le fait d'un indicible n'est ni discutable ni problématique quant à la représentation, pour autant que la représentation inclue en elle-même et de manière inséparable deux moments, l'un consistant en une tentative de représenter quelque chose et l'autre en une conscience des limites de celle-ci. Ce genre de représentation, à en croire Butler, serait utile au développement de la capacité des sujets sensibles face à la violence. Finalement donc, la réflexion sur les modalités de la représentation et ce qui est en jeu dans la circulation des images débouche sur une réflexion sur le lecteur ou la lectrice en tant que *nanti-e* de la « capacité à être choqué-e » à la lecture d'images de violence, choquantes, et capable de déployer une certaine activité interprétative, participant d'une communauté – ce que Butler appelle une « démocratie sensible ».

Si tout cela est possible, c'est que le *lecteur ou la lectrice sensible* est tout sauf naïf ou naïve. La mise en circulation d'images critiques au sens de Butler n'est qu'une des conditions de son avènement. L'autre est de l'ordre de sa propre posture de lecture et de son rapport à l'altérité. Dans ce sens, Butler n'épuise pas la question, mais en donne les orientations de manière

fort utile. Car il faudra voir comment et pourquoi les images déréalisantes en circulation, qui cachent la souffrance et favorisent sa « forclusion », travaillent dans l'imaginaire collectif. Nous verrons en effet que l'aplatissement de la réalité, la déshumanisation dont parle Butler, participe de deux dynamiques : l'une est à la genèse des processus de lecture, dans la production même des images et de la teneur critique qu'on leur insuffle; l'autre est à l'extrémité du spectre et concerne l'horizon du lecteur ou de la lectrice. L'aplatissement dans ce cas, c'est le non-vouloir voir de la souffrance que l'image tente de communiquer dans la pleine conscience de son échec à la représenter. Ce non-vouloir voir est le fait de l'horizon d'attente qu'il faut analyser minutieusement et de manière contextuelle. Là se trouve donc une autre condition essentielle à la constitution de la figure du lecteur ou de la lectrice sensible. Non seulement elle n'est pas partisane des deuils expéditifs et de l'aveuglement volontaire, mais en se constituant une capacité à être choquée, elle est aussi consciente que toutes les images ne sont pas communicantes d'une souffrance et d'une humanité irréprésentables. Cette figure n'est pas naïve, tout comme l'image n'est pas dupe de ses limites en termes de représentation. Autant elle véhicule une tentative et une conscience de ses limites, autant elle l'approche dans un geste qui est tentative et en même temps conscience critique de que l'image peut et ne peut pas véhiculer.

Pour ma part et à la suite de Butler-Lévinas, la lectrice de *Murambi*, en se constituant en lectrice *autre*, devient une lectrice *sensible* avec la conscience de la teneur critique des images auxquelles elle est exposée et avec celle de sa propre démarche critique. Elle entre en contact avec un univers déshumanisé. C'est cette déshumanisation qui, historiquement – c'est-à-dire à l'échelle des événements tels qu'ils se sont produits –, est justement le fait de la violence dont traitent et l'image et le roman africain qui nous intéresse.

Si chez Butler, déréalisation – dans l'univers des représentations – et déshumanisation – au plan éthique – sont des corollaires, c'est que la seconde est affaire de langage, donc de signes et d'images. En tant que telle, cette déshumanisation n'est pas seulement observable au niveau des faits historiques, elle l'est aussi quand ceux-ci deviennent l'objet de représentations *a posteriori*. Le lecteur ou la lectrice sensible, dans sa démarche critique, doit faire face à la désarticulation d'un univers initialement cohérent qui a sombré dans la violence. Sans cela, il ou elle

serait frappé-e, je pense, de ce que Butler appelle « l'insensibilité à la souffrance humaine et à la mort » (Butler 1985, 181). Il ou elle cesserait d'être sensible parce qu'ayant perdu le rapport à une certaine réalité. Si donc la violence déshumanise, sa représentation le fait tout autant. Les deux processus ne s'opèrent pas de la même manière : la première déshumanisation accompagne une violence exercée envers un sujet soumis à la souffrance historique; la deuxième est celle de représentations obstruant par le trop plein ou l'aseptisation, voire l'absence totale de la souffrance, l'apparition du sujet en souffrance et de la violence qui en est la cause. Dans tous les cas, il apparaît donc que le lecteur ou la lectrice sensible est pris-e dans une démarche interprétative éminemment éthique et ultimement politique, dans la manipulation des signes de la violence. Il ou elle s'expose en tant qu'autre à des images et à des textes plus ou moins « critiques » – au sens butlerien du terme –, avec une « capacité » affective, disons une sensibilité, et une conscience critique.

Tant d'attributs et de qualités portent à conséquence. La première conséquence est que, ne pouvant rester insensible à l'image et au texte de violence – quelle que soit sa teneur critique – le lecteur ou la lectrice sensible en ressentira l'effet. Cet effet a une double facette : l'une participe de l'acte de lecture des textes de violences spécifiquement, et est intimement lié aux opérations de lecture et à leurs résultats dans la démarche interprétative du lecteur ou de la lectrice sensible; l'autre est liée aux conséquences sociales de la lecture qui est lecture sensible d'un univers défigurés par la violence. La lectrice de *Murambi*, lectrice sensible à l'origine de cette démarche interprétative, devient une *lectrice médiatrice*. Sa médiation se déploie sur un plan individuel et collectif : individuel dans sa lecture et sa confrontation avec un univers marqué par la négativité et auquel elle est poussée à donner un sens, à trouver des leçons positives; collectif dans le changement éventuel d'horizon et donc de valeurs que Hans Robert Jauss théorise en lien avec la portée sociale de l'expérience esthétique.

Lecture comme médiation : Geste 3 – Se constituer en lectrice médiatrice

L'esthétique de la réception de Hans-Robert Jauss ([1974] 1978) a ceci de séduisant qu'elle établit un lien entre valeurs esthétiques et valeurs sociales

des lecteurs individuels ou collectifs. C'est dans cette optique que le lecteur ou la lectrice des violences en général et africaines en particulier devient médiateur ou médiatrice, la médiation étant le troisième geste qu'il ou elle pose après s'être constitué-e en « autre sensible » face à un univers marqué par la violence. Jauss part de considérations préliminaires sur l'expérience esthétique qu'il n'est pas inutile de reconvoquer brièvement. Il pose en effet son regard sur la connotation négative qui entache la notion de « jouissance esthétique » pour réhabiliter celle-ci dans son sens positif de *geniessen*, qui signifierait plaisir et possession d'un point de vue divin, et jouissance pensante. Dans ce cas, la jouissance serait une sorte de moyen pour s'approprier le monde (1978, 138). Il revisite cette notion pour la mettre au service de l'expérience esthétique dont elle serait le fondement. Ce qui m'intéresse ici est moins la « libération » ou réhabilitation de l'expérience esthétique en tant que telle que ce qu'elle entraîne ou implique. À l'échelle où elle se déploierait, Jauss identifie trois plans qui nous interpellent particulièrement en ce qui a trait à l'activité de la lectrice médiatrice dont je fais le portrait à partir de la réception de *Murambi* :

La libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans : la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre ; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde ; enfin – et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective – la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition (1978, 143).

Il faut préciser d'entrée de jeu qu'une certaine modestie s'impose quant à la libération postulée par l'auteur de *l'Esthétique de la réception*. Cependant, les trois plans qu'il décrit posent les fondements sur lesquels le lecteur médiateur ou la lectrice médiatrice bâtit sa démarche. Nous ne nous embarrasserons pas ici du fait que tous les plans énumérés par Jauss restent jusque-là intrinsèques au lecteur ou à la lectrice et que leurs implications sociales en termes d'actions concrètes ne sont ni envisagées ni certaines d'être couronnées de succès. On peut considérer que le premier état de conscience à partir duquel le sujet « crée un monde qui est son œuvre propre » est celui du lecteur ou de la lectrice autre, dans son altérité constitutive

d'une posture en dehors de l'œuvre et de l'univers de celle-ci. Le deuxième plan de conscience pourrait trouver quelques coïncidences avec la posture du lecteur ou de la lectrice sensible dans la mesure où cette figure s'expose à un univers autre auquel elle n'est pas indifférente. Le renouvellement de la perception du monde du lecteur ou de la lectrice autre trouve toute sa motivation dans le contact avec l'œuvre de violence parce qu'elle est le lieu par excellence du conflit des valeurs et des questions fondamentales. D'où le fait que le troisième plan, défini par Jauss avec justesse sur l'axe de l'intersubjectivité, devienne le lieu de la médiation par le lecteur ou la lectrice : la conciliation des valeurs et au-delà, des univers par le biais du « jugement » éthique, forcément, influence le résultat de la démarche interprétative.

Le mouvement dans la conscience du lecteur ou de la lectrice qui s'effectue sur le troisième plan chez Jauss sous la forme d'un jugement – qu'exige dans notre cas l'œuvre de violence –, se traduit par ce qu'il appelle une adhésion à une position éthique ou une identification à un code de conduite qu'il qualifie de « norme d'action ». Adhésion et identification à un mode d'action supporté par un certain nombre de valeurs – le propre même de la norme – deviennent donc les maîtres mots de cette troisième étape dans la démarche du lecteur ou de la lectrice. Ils se rattachent à la définition du lecteur ou de la lectrice en médiation et il est important de leur dessiner des contours clairs.

Chez Jauss, ce sont les deux vitesses d'un même mouvement du lecteur ou de la lectrice qui est appelé-e à se déplacer d'un univers de sens créé préalablement à la lecture vers un autre univers au contact duquel il se crée une tension entre les deux horizons. Je pense que ce que nous pouvons retenir ici pour le bénéfice de notre réflexion, en plus de la claire description des états de conscience rattachables dans une certaine mesure aux figures des lecteurs et lectrices autres et sensibles, c'est ce mouvement du lecteur ou de la lectrice. Il n'est possible – faut-il le rappeler – que parce que celui-ci ou celle-ci s'est positionnée en tant qu'altérité face au texte et à son univers. Il donne lieu à une expérience de l'altérité sous la forme de l'intersubjectivité justement à cause de cette distance. Le lecteur médiateur ou la lectrice médiatrice est donc autre, sensible et du fait de sa capacité à être affecté-e, est aussi capable d'un geste qui le ou la rapproche de l'univers de la violence et des sujets en souffrance du récit. Ce mouvement est diversement pensé. La lectrice de *Murambi* déclare :

Pour moi tout cela se passait dans un monde lointain et inconnu, dans un monde qui m'était totalement étranger. Grâce à la lecture des œuvres de fiction sur le génocide, ces Rwandais me sont devenus peu à peu aussi familiers que mes voisins de palier et aujourd'hui, je sais que rien, absolument rien, ne me différencie d'eux. Je suis eux et ils sont moi, c'est tout (2000, 221).

Le mouvement que cette lectrice entreprend est le résultat d'une « jouissance esthétique » au sens où l'entend Jauss, c'est-à-dire d'une appropriation du monde que l'œuvre lui a permis de côtoyer. Cependant, il faudra être prudent sur l'issue de cette appropriation : « Je suis eux et ils sont moi, c'est tout ». Le roman de Boubacar Boris Diop n'a pas en annexe un protocole à suivre pour fusionner avec les victimes du génocide de 1994 au Rwanda, et pourtant, sa lecture donne lieu à des déclarations qui, prises au premier degré, permettraient de classer la démarche de la lectrice à l'échelle de la fusion et de l'identification absolues avec les victimes de la violence génocidaire.

Le piège, à la lecture de la *Postface de Murambi*, serait de prendre au premier degré les propos ci-dessus cités. Dans un autre roman, *Tu t'appelleras Tanga* (Beyala 1988), nous voyons deux femmes, une Blanche et une Noire faisant une expérience assez particulière : à travers le toucher et la parole qui s'en trouve libérée, Tanga, l'Africaine, fait don de son récit de vie à Anna Claude, la Française venue en Afrique dans une quête d'amour qui la conduit finalement en prison. Le roman de Calixthe Beyala, récit d'une violence autre que la violence génocidaire, nous confronte – cette fois dans l'espace même de la trame narrative et non pas du point de vue d'un lecteur réel – à des propos très comparables à ceux de la lectrice de *Murambi*. En effet, à la fin du livre, une conversation étrange a lieu entre la mère de Tanga et Anna Claude :

- Ma fille. Dis-moi, qu'est-ce qu'ils ont fait de ma fille, gémit-elle. -
Votre fille ? - Oui, ma fille. Elle était enfermée avec toi. Dis-moi... -
Votre fille, c'est moi. - Pas toi, dit la femme d'une voix irritée, ma fille
Tanga. - C'est moi... [...] Vous nous avez tuées, madame (Beyala 1988,
189-190).

Avec cet exemple, nous avons avec *Murambi* une lectrice extrinsèque et avec *Tu t'appelleras Tanga* une lectrice intrinsèque qui toutes deux,

participent du même mouvement qui est celui de la médiation. La lecture/écoute des violences les a propulsées dans ce mouvement qui est à l'origine d'un rapprochement. Le plus important ici est que ce mouvement les mène à une sorte d'adhésion et d'identification avec les victimes de ces violences. Dans les faits, la lectrice de *Murambi* n'est pas plus une Rwandaise après la lecture du roman qu'Anna Claude n'est Tanga après avoir écouté le malheureux récit de la mourante. C'est là toute la différence entre *implication*, *identification* et *identité*. Trois concepts qui nous permettront de mieux saisir la démarche de la lecture médiatrice.

Le lecteur médiateur ou la lectrice médiatrice, face aux romans de violence et aux constructions qui sont ainsi mises en circulation, lit et se méfie de ce qu'il ou elle lit. L'extra-référentialité ici n'est pas simple question d'un rapport du texte lu avec le discours d'une société qui, historiquement, a enregistré dans ses annales une violence radicale qui se serait réellement produite. Elle *prévient*, à partir d'un horizon qui est celui du lecteur ou de la lectrice, contre la production sérielle du même qui est une autre forme de fixité d'un fragment qui n'a même pas le mérite de 'valoir' le tout, comme le postule Lévinas : « Mais le décalage entre l'image et le tout interdit à l'image d'en rester à sa fixité; elle doit se tenir aux confins d'elle-même ou au-delà d'elle-même pour que la vérité ne soit pas partielle ni partielle » (Lévinas [1974] 1990, 100). Lire dans ce cas, c'est exiger et noter l'absence – comme le fait Butler – de ce qui permet de *voir* la violence sans être dupe du caractère fragmentaire de l'exposition, et partiel du dé-voilement.

La lecture en médiation est, face aux images de la violence extrême, une lecture sensible, critique des modes de création et de validation/réception des images. Médiation ici n'est donc pas synonyme de pacification, ce que j'ai qualifié d'aplatissement des écueils du texte. Si l'image est sensible au sens de Lévinas, celui-ci exige aussi qu'elle soit reçue, « accueillie immédiatement sans subir de modification » (Lévinas [1974] 1990, 100). La figure du lecteur médiateur ou de la lectrice médiatrice vise, suivant ce principe de l'immédiateté, une réduction maximale de la distance entre elle et ce qui la sépare de l'autre par la réduction de la distance entre elle et le fragment, véhicule de cette altérité. Elle est consciente du fait que l'image peut subir des modifications, que le savoir n'est pas immédiat, mais médiatisé de différentes manières. La lecture en médiation est une lecture qui ne vise donc pas la réduction comme simplification, ni la décomplexification. Elle ne s'évalue pas au résultat éthique ou esthétique, mais à la démarche, au

processus, à la manière dont elle se comprend comme le geste d'une lectrice ou d'un lecteur *autre*, sensible, et conscient-e du fait que ce qu'il ou elle fait a une portée éthique majeure. Elle peut conduire à un engagement, dans le sens où une subjectivité, dans la valorisation de l'altérité dont elle a eu connaissance par le biais d'une partition, met quelque chose de soi en gage contre les mécanismes de la violence qui l'a affectée, choquée. La lectrice médiatrice ou le lecteur médiateur ne craint ni les doutes ni la censure de ceux et celles qui plaident pour une impossibilité de la représentation et sait que l'œuvre est un fragment de quelque chose qui ne sera pas cerné avec une seule image, fut-elle partition du tout. Raison pour laquelle cette figure trouve une raison suffisante dans sa démarche par l'appréhension rendue possible grâce au texte.

Conclusion

Pour poser ces jalons d'une théorie de la lecture comme médiation face aux objets littéraires culturels africains, je suis parti d'une lectrice historique qui a lu un livre sur le génocide de 1994 au Rwanda et dont le compte rendu de lecture est très révélateur pour mon propos. Il va de soi que la figure impliquée dans une lecture en médiation, telle que je la développe par la suite, s'éloigne de cette lectrice réelle : elle est le fait d'un postulat théorique.

Concevoir la lectrice comme étant porteuse d'une démarche interprétative qui s'inscrit dans le registre de la médiation s'est imposé dans ma réflexion pour plusieurs raisons. La principale est le caractère particulier des textes qui sont lus : textes relatant des violences en Afrique. Dans l'optique de l'étude des cultures africaines, cette figure de la lecture médiatrice s'avèrera très opérationnelle si on postule que la démarche d'appréhension des objets culturels africains est la même que celle des œuvres analysées ici. Le fardeau éthique dont cette démarche s'accompagnera ne sera cependant pas toujours le même face aux diverses œuvres et objets culturels. Ce qui ressort de cette démarche généralisable donc, c'est son caractère processuel, critique et éthique à des degrés divers. Elle est, en fin de parcours, garante d'une approche de l'autre et de sa culture dans la conscience et le respect de ce qui nous éloigne, et de la distance à parcourir pour nous rapprocher. Le sujet lecteur des objets culturels africains sera donc un médiateur, c'est-à-dire une subjectivité qui tente

de s'inscrire dans le rapprochement, voire la réconciliation d'univers originellement distants l'un de l'autre.

Références

- Adorno, Theodor. [1955] 1986. *Prismes. Critique de la culture et société*. Paris : Payot.
- Baudrillard, Jean. 2 octobre 1995. « Le degré xerox de la violence ». *Libération*.
https://www.liberation.fr/tribune/1995/10/02/le-degre-xerox-de-la-violence_148194
- Bazié, Isaac. 2003. « Écritures de violence et contraintes de la réception : Allah n'est pas obligé dans les critiques journalistiques française et québécoise ». *Présence Francophone*. Vol. 61 (1), Article 8.
<https://crossworks.holycross.edu/pf/vol61/iss1/8>
- Bazié, Isaac et Carolina Ferrer (dir.). 2015. *Écriture de la réclusion*. Québec : PUQ.
- Bazié, Isaac et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). 2011. *Violences postcoloniales – Représentations littéraires et perceptions médiatiques*. Berlin : Lit Verlag.
- Ben Jelloun, Tahar. 2000. *Cette aveuglante absence de lumière*. Paris : Seuil.
- Beyala, Calixthe. 1988. *Tu t'appelleras Tanga*. Paris : Stock.
- Bisanswa, Justin. 2009. *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*. Paris : Éditions Champion.
- Butler, Judith. [2004] 2005. « Vie précaire ». *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2011*. Amsterdam : Éditions Amsterdam : 161-185.
- Jahn, Janheinz. 1961. *Muntu : L'homme africain et la culture néo-africaine*. Paris : Seuil.
- Jauss, Hans Robert. [1974] 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Kesteloot, Lilyan. 1963. *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles.

- Levinas, Emmanuel. [1974] 1990. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris : Le livre de poche.
- Molinié, Georges. 1999. « La littérature des camps. Pour une approche sémiotique ». *Les camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*. Poitiers : La licorne : 23-25.
- Molinié, Georges. 1998. *Sémiostylistique : L'effet de l'art*. Paris : PUF.
- Nantet, Jacques. 1972. *Panorama de la littérature noire d'expression française*. Paris : Fayard.
- Tcheuyap, Alexie. Hiver 2003. « Le littéraire et le guerrier : typologie de l'écriture sanguine ». *Études littéraires* (No 1, Vol. 35) : 13-28.
- Diop, Boubacar Boris. [2000] 2014. *Murambi, le livre des ossements*. Paris : Zulma.
- Rinn, Michael. 1998. *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*. Paris : Delachaux & Niestle.
- Rutten, Frans. 1980. « Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception ». *Revue des sciences humaines* (numéro 177) : 67-83.
- Sebag, Albert. 2000. « Afrique : une mosaïque brisée – Kourouma : l'enfant barbare ». *Le Point* (no. 1469) : 150.
- Zima, Peter. 1985. *Manuel de sociocritique*. Paris : L'Harmattan.

Isaac BAZIÉ est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Son enseignement et ses publications portent sur les théorisations et les figurations de l'Afrique dans son rapport au monde, les littératures africaines et le canon de la littérature mondiale, les théories de la lecture et de la réception, le rapport entre littérature, violences, mémoires et identités. Il a publié entre autres : *Imaginer la violence : figures, enjeux et horizons. Perspectives Nord-Sud*, Québec, PUQ, 2015 (en collaboration avec Carolina Ferrer) et *Écritures de la réclusion*, Québec, PUQ, 2015 (en collaboration avec Carolina Ferrer). Courriel : bazie.isaac@uqam.ca

Résumé

L'étude des cultures africaines passe souvent par l'exposition des pratiques et des objets culturels africains. Cette manière de procéder est tout à fait indiquée, à tout le moins dans une tradition épistémologique qui a longtemps minoré l'Afrique et ses productions. La réponse à ces perceptions péjoratives passe certes par la mise en évidence de la richesse des cultures et littératures africaines, mais elle passe aussi par une autre approche : celle qui permet de réfléchir sur les grilles de lectures des cultures africaines. La présente contribution pose les jalons théoriques d'une posture de lecture, en considérant la lecture comme un acte de médiation. Le roman africain francophone qui traite des drames collectifs sert de lieu d'expérimentation aux fins de la définition de cette médiation. La démarche qui en découle pourrait ultérieurement être appliquée aux objets culturels, au-delà de la littérature de violence.

Mots clés

Roman africain, violence et culture, études culturelles

Citation

Bazié, Isaac. 2019. « Littératures africaines et lecture comme médiation. Réflexions sur l'appréhension des cultures africaines à partir des violences collectives dans le roman francophone ». In *Donko. Études culturelles africaines*. Sous la direction d'Isaac Bazié et Salaka Sanou, pp. 95-120. Québec : Éditions science et bien commun.

Ce texte sous licence CC BY SA est disponible en libre accès à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko>.

6. Pour une taxinomie des genres littéraires *bààtɔ̀nù*

GNIRÉ TATIANA DAFIA

La littérature orale africaine connaît, depuis quelques décennies, une évolution certaine en raison des recherches théoriques ainsi que des publications diverses dans le domaine. Traditionnalistes, chercheurs, chercheuses et étudiants, étudiantes se donnent pour tâche de permettre aux valeurs et pratiques littéraires orales endogènes d'avoir une permanence de présence au travers de leurs travaux de recherche, dans un contexte où les nouvelles technologies tentent vainement de leur rendre l'existence impitoyable, parce que faisant croire qu'elles sont condamnées à l'oubli. La littérature orale des *Bààtɔ̀bù* du nord du Bénin s'inscrit dans ce registre. En effet, rien ne pourrait mieux revêtir les formes de la réalité que le constat d'une culture littéraire *bààtɔ̀nù* longtemps rangée dans l'oubli, aujourd'hui peu valorisée et à peine pratiquée. Certes, les recherches sur la culture *bààtɔ̀nù* et sa tradition orale sont légion. Mais celles qui portent sur la littérature orale et sur les caractéristiques littéraires de certains genres sont presque inexistantes.



Danse traditionnelle, Nord du Bénin. Photo de Bienvenue Tognon. [CC BY-SA]

La présente étude a d'abord pour objectif de favoriser une meilleure connaissance du peuple *bààtɔ̀nù* à travers sa littérature orale. Ensuite, elle vise l'introduction d'une perspective réellement littéraire dans les études sur la littérature orale du Nord-Bénin, à travers une nomenclature des genres pratiqués.

Une telle démarche contribuera à donner plus de visibilité à la littérature orale béninoise dans toute sa diversité. L'objectif réel est par conséquent de compléter les recherches sur la littérature orale béninoise qui se focalisent depuis des décennies sur les cultures méridionales du Bénin, comme

l'illustrent les nombreux travaux publiés par Ascension Bogniaho (1995)¹, Bienvenu Koudjo (1989), Mahougnon Kakpo², Félix Iroko (1995), etc.

Ce chapitre est organisé en deux parties. La première s'articule autour du cadre géographique de cette étude et du fait littéraire oral *bààtɔ̀nù*. Elle présente assez sommairement les *Bààtɔ̀bù* avant de s'intéresser à la manifestation de la littérature orale à travers ses acteurs et actrices. Quant à la seconde partie, elle est exclusivement consacrée à la taxinomie des genres littéraires oraux et leur fonctionnalité. À cette étape, je procéderai, d'une part, à la classification des genres oraux les plus pratiqués et, d'autre part, je ferai ressortir leurs caractéristiques puis leur fonctionnalité.

La culture *bààt ɔ̀ nù* et les recherches qu'elle a inspirées

Du fait littéraire oral *bààt ɔ̀ nù*

L'étude de la littérature orale *bààtɔ̀nù* et des genres qu'elle regroupe ne peut logiquement se faire sans une présentation, aussi sommaire soit-elle, des *Bààtɔ̀bù*, de leur situation géographique et de leur stratification sociale. En second lieu, nous passerons en revue les différentes catégories de griots qui composent la société *bààtɔ̀nù* tout en montrant le dynamisme qu'ils insufflent à la littérature orale.

Situation géographique du peuple *bààt ɔ̀ nù*

Le terme « *bààtɔ̀nù* » désigne le groupe ethnique et s'emploie également pour désigner au singulier l'individu. Au pluriel, le mot devient « *bààtɔ̀bù*

1. Il faut ajouter à cette œuvre de référence les nombreux articles publiés par le chercheur sur la littérature orale du sud du Bénin.
2. Mahougnon Kakpo, à l'instar des deux premiers chercheurs, s'est investi depuis quelques années dans les recherches sur la littérature orale sacrée du sud Bénin, notamment la littérature sur le Fa. Il a publié dans ce contexte plusieurs études parmi lesquelles on peut citer : *Introduction à une poétique du Fa* (2006); *Les épouses de Fa : récits de la parole sacrée du Bénin* (2008); « Poétique de la paix ou Tofa : communication entre les Vodun et les vivants », in Mahougnon Kakpo, (textes réunis et présentés par), *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise* (2011); *Yeku-Menji : une théologie de la mort dans les œuvres de Fa. Essai d'herméneutique littéraire* (2012) et *L'iroko : l'arbre de vie dans la mystique Vodun* (2018).

». Les Bààtšbù, de façon générale, constituent, dans la hiérarchie démographique béninoise, le troisième groupe majoritaire par rapport aux Fɛn et Gùn. Ils seraient de sept cent à huit cent mille habitants, selon le dernier recensement de 2013³, soit environ 10% à 13% de la population totale du Bénin. Aujourd'hui, les Bààtšbù sont installés au Bénin dans les départements de l'Alibori, du Borgou et de l'Atacora puis sur certains territoires de l'actuel Nigéria⁴.

La société bààtònù est stratifiée en trois groupes : les Bààtšgéobù, les Bààtš-Wásángárìba et les Bàrùmándé. Les Bààtšgéobù représentent les premiers occupants, donc les autochtones et continuent d'être le groupe le plus important du Borgou⁵. Ils habitaient le territoire appelé Bàrùwù et vivaient essentiellement de la chasse et de l'agriculture. Leur origine avant Busa (au Nigéria) est inconnue. Quant aux Bààtšbù-Wásángárìba (ou encore Bààtš-Wásángárìba), leur installation dans le Borgou remonte aux années 1350, date de la fondation de la dynastie de Nikki. Les Bààtšbù-Wásángárìba forment non seulement l'aristocratie bààtònù, mais aussi l'élite politique. C'est en leur sein que sont choisis ceux qui président aux destinées des royaumes et des chefferies. Les « Bàrùmándé » regroupent tous les Bààtšbù assimilés. Toutes ces couches ont en commun un territoire, une langue et une tradition orale. En un mot, une culture.

En Afrique Noire traditionnelle, une bonne partie de la culture est véhiculée par la littérature orale, elle-même portée par la tradition orale. La littérature orale puise donc sa matière dans la tradition orale qu'elle dynamise et vivifie à travers des formes de paroles dont la production et la performance incombent aux « maîtres de la parole ». Chez les Bààtšbù, les griots, maîtres incontestés de la parole, sont appelés bàrò au singulier (au pluriel bàròbù). Ils sont répartis en trois catégories selon leur rôle et statut.

3. Source : INSAE/RGPH 2013.

4. Le bààtònù est parlé au Nigeria dans le Kwara State, précisément dans les divisions d'Okuta, Ilesha, Yashikira, Shia, Gwanara, Kosubosu, Kaiama et Busa.

5. Dans le cadre de cette étude, le Borgou doit être perçu comme un territoire ethnolinguistique qui transcende les limites des frontières nationales et dans lequel les peuples bààtònù ont en commun une même pratique culturelle.

La littérature orale *bààtɔ̀nù* et les *bà̀rɔ̀bù* (griots ou professionnels de la parole)

La littérature orale est généralement définie comme l'usage esthétique de la parole. Elle est aussi l'ensemble des productions orales de l'esprit portant la marque de l'esthétique et servant à exprimer des connaissances d'ordre culturel, philosophique, sociologique et se transmettant de génération en génération par le truchement de la parole. Système de communication dans les civilisations de l'oralité, elle véhicule aussi bien l'histoire du groupe que ses croyances et ses représentations symboliques par le biais des différentes productions qui la meublent. Par conséquent, elle revêt un sens, une fonction et est sous-tendue par une portée esthétique.

Dans les sociétés à oralité, comme le révèle Mahougnon Kakpo (1999, 34), la littérature orale est portée et vulgarisée par les professionnel-le-s de la parole, c'est-à-dire les griots, hommes et femmes.

Dans les sociétés traditionnelles, on rencontre des professionnels de la parole, de véritables Maîtres de la parole. Âmes de l'Afrique antique, comme le disait Camara Laye, ils sont chargés de sauvegarder le patrimoine culturel en le transmettant quasi fidèlement de génération en génération, d'égayer les assemblées par des récits et poèmes ou de chanter les louanges de leurs protecteurs. Cette mission très importante est dévolue au griot qui, considéré comme le dépositaire des archives de la communauté, tient également la fonction de poète et de musicien.

On saisit clairement à travers cette réflexion l'importance et le rôle des griots, hommes et femmes, dans la transmission de la tradition orale ainsi que de la littérature orale. Sans l'activité de ces détenteurs de l'histoire, le patrimoine socioculturel africain serait oublié depuis longtemps. Ainsi peut-on toujours entendre les grandes chansons de geste de la tradition, celles de Soundjata Keïta, empereur du Mandingue du XIII^e siècle ou de Lat Dior Diop, roi Wolof de la fin du XVII^e siècle.

Chez les *Bààtɔ̀bù*, comme un peu partout en Afrique, les *bà̀rɔ̀-* (griots) constituent en effet une catégorie professionnelle spécialisée dans l'art de la parole et de la musique. Il existe des hommes et des femmes griots, mais les femmes ont plutôt tendance à se spécialiser dans le chant. De plus, on ne devient pas griot. On naît dans une famille de griots et la charge se

transmet alors de génération en génération. Quand ils et elles ne sont pas attachés à la cour ou à une famille noble qui les fait vivre, ils et elles sont alors établis à leur propre compte. Les *bàr̀̀b̀̀b̀̀* représentent en outre les animateurs fondamentaux de la tradition orale et, par voie de conséquence, de la littérature orale. Comme l'indiquent les travaux de Jacques Lombard (1965), Maman Djobosso (1992) et Mama Djibril Débouroù (2012), les *bàr̀̀b̀̀b̀̀* sont en amont et en aval de la tradition et de la littérature orale. Mémoire vivante de la culture *bààt̀̀ǹ̀*, ils et elles constituent un pont entre passé et présent, assurant ainsi une pérennité des valeurs ancestrales. S'intéressant à l'importance de cet ordre social ainsi que des différentes subdivisions qui le caractérisent, Jacques Lombard (1965, 203) soutient à cet effet que le griot

est un régulateur de la vie sociale [...]. Son rôle est multi-fonctionnel et s'étend à presque toutes les manifestations de la vie du groupe. Le griot est généralement un homme, mais il existe également des femmes qui chantaient autrefois pour les rois. Il peut être lui-même instrumentiste et s'accompagner en chantant, ou bien chanter seulement, ou bien même diriger un groupe de joueurs ou tam-tamiers à son service.

On le remarque bien, il existe une variété de griots. Ces derniers se différencient et se hiérarchisent les uns par rapport aux autres selon trois critères essentiels que sont « l'instrument utilisé, la personne qu'on loue, ceux dont on reçoit et ceux à qui l'on peut donner » (Lombard 1965, 204-205). Ainsi, en se fondant sur ces critères, il est possible de regrouper les griots en trois grandes catégories à savoir les griots populaires, les griots de cour et affiliés à une famille puis les griots de l'univers funéraire.

Les griots populaires

Ce sont des griots sans statut particulier. Ils et elles sont comparables aux « *paroleurs* » ou aux « *chansonniers* » ou encore aux « *marchands* » dont parlent Louis Lassana Sogododgo (1987), Camara Laye (1978) et Camara Sory (1992, 1982) dans leurs travaux. Les griots populaires animent la vie sociale et se mettent au service aussi bien des nobles que du commun des personnes. Ils et elles vivent de cet art. Selon Djibril Débouroù (1965), les griots populaires sont des griots indépendants, quelques fois affiliés à un

individu ou à une famille. Il s'agit, d'une part, des *Kàràngu'* et des *Bàasòwá*⁶ et, d'autre part, des *kànkàngí*⁷, des *gánkù* et des *gukù*. En somme, les griots populaires jouent un rôle exclusivement distractif.

Les griots de cour et les griots affiliés à une famille

Jacques Lombard, toujours dans son essai de 1965 *Structures de type « féodal » en Afrique Noire. Étude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey*, définit cette catégorie de griots comme des griots « fonctionnaires », c'est-à-dire des griots strictement au service des chefs et assumant des charges politiques. Ce second groupe identifié par l'auteur est composé du griot *Kànkàngí* (joueur de trompettes sacrées), du *Bàràsùnún* ou chef des *Bàròbù*, du *Yààkpé*, du *Túfàrkpé* et des *Gèsèré*. Pendant que certains sont spécialisés dans la généalogie des rois sans accompagnement musical, d'autres, notamment le *gèsèré*, sont gardiens de la mémoire collective, de la tradition, chroniqueurs de l'histoire et dépositaires de la morale. Ils et elles déclament l'histoire et l'épopée des rois dont ils sont les chantres.

Les griots de l'univers funéraire

On les rencontre en amont et en aval des offices funèbres des *Bààtšgéòbu*. Ils et elles sont les griots spécialisés et désignés dans l'animation des offices religieux et funèbres et interviennent, avec l'orateur du jour, pour chanter les louanges du défunt ou de la défunte et de ses proches. Par exemple, ils et elles sont présents lors du rituel *górúsíkubù*, c'est-à-dire pendant l'inhumation, à chanter les louanges du défunt ou de la défunte, ainsi que pendant les veillées funéraires.

6. Une remarque mérite d'être faite en ce qui concerne les griots *Bàasòwá*. Les *Bàasòwá* désignent une catégorie de griots où se manifeste la forte présence des femmes. En effet, lorsque le griot est de sexe masculin, il porte le nom de *Bàasòwá* alors que quand c'est une femme, elle est désignée par le nom de *Yèrèku*. Cette catégorie de griots se sert d'un instrument de musique de la famille des harpes. De forme rectangulaire, cet instrument laisse pendre des lacets de cuir terminés par des grelots qui annoncent les changements de rythme dans les chansons.

7. Les *kànkàngí* sont des joueurs d'instruments, précisément de trompettes comme le *gukù* est flûtiste et le *gánkù*, le joueur de tambours.

En somme, les griots bààtònù sont les dépositaires de l'histoire et de la généalogie. Ils et elles sont aussi les artistes d'un peuple, les responsables d'une tradition orale musicale et poétique, car c'est grâce à eux que se transmettent la poésie, la musique et l'histoire, et cela de génération en génération. De fait, la littérature orale bààtònù ne saurait s'envisager sans ces professionnels de la parole.

La littérature orale bààtònù, en tant qu'objet d'étude, est si nouvelle⁸ que ce n'est que récemment que quelques travaux étudiants de recherche – d'ailleurs assez mineurs – lui sont consacrés. Il s'agit de travaux de mémoire et de D.E.A.⁹ réalisés ou en cours de réalisation dans ce domaine. C'est donc pour l'essentiel une littérature inexploitée. La preuve en est que la plupart des études qui ont été réalisées¹⁰ sur la société bààtònù du nord du Bénin relèvent du domaine des sciences sociales et humaines. Ces travaux

8. En effet, il est impossible de remonter aux origines de la littérature orale bààtònù. En se fondant sur des faits historiques, on pourrait postuler que la littérature orale bààtònù, portée et vulgarisée par les griots, peut être rattachée à l'installation des Waságaribá dans le Borgou.

9. Nassirou Sabi Mora Mohamadou. 2011. *La poéticité du panégyrique clanique : cas de quelques panégyriques claniques de la culture baatonu du Nord-Bénin*. Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes. Cotonou : UAC. Tatiana Gniré Dafia. 2012. *L'esthétique littéraire dans les chants mortuaires en pays baatonu*. Mémoire de D.E.A. Cotonou : UAC. Koudous Bandiri. 2015. *Théâtralité et fonctions sociales du rite funéraire goru sikubu chez les Baatòm Geobu*. Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes. Cotonou : UAC. Abdou Maman Djobosso. 1992. *Mécanismes didactiques en tradition orale : Aspects de la chanson baatonum*. Mémoire de Maîtrise de Linguistique, Cotonou : UNB. Ahmed G. Bio Nigan. 2003. *L'annonce du deuil et le port du deuil dans l'aire culturelle baatonu*. Mémoire de Maîtrise de Linguistique. Cotonou : U.A.C.

10. L'objet des investigations était beaucoup plus d'ordre philosophique, anthropologique, sociologique, ethnologique et historique. J'ai essayé de dénombrer les différents travaux consacrés sur le Borgou à partir des œuvres que j'ai pu consulter. Au total, lorsqu'on se réfère à la bibliographie indiquée par Jacques Lombard à la fin de son dernier ouvrage datant de 1965 (*Structures de type « féodal » en Afrique Noire,...*), il ressort qu'une soixantaine d'ouvrages ont été écrits et publiés sur le Borgou, entre 1830 (1832 exactement) et 1965, ceux consacrés spécifiquement aux Baatòbu étant au nombre de vingt-cinq. De plus, un examen minutieux des titres montre combien la préoccupation de ces chercheurs était loin du fait littéraire qui, à n'en pas douter, était bien manifeste dans cette société marquée par une multiplicité d'influences culturelles. Parmi ces titres, nous pouvons retenir toute la série de travaux publiés par Jacques Lombard : « *L'intronisation d'un roi bariba* » in *Notes Africaines*, I.F.A.N., n°62 ; ou encore M.M.D., « *La signalisation chez les Bariba de Kandi* », *Notes Africaines*, n°23, juillet 1944. Cinquante ans après le dernier ouvrage de Lombard, on se rend compte, sur la base de la bibliographie proposée par Djibril Débourou dans sa thèse – aujourd'hui ouvrage de référence dans le domaine de l'histoire des Baatòbu – qu'à peine une quinzaine d'études ont été publiées sur les Baatòbu. Aujourd'hui, cette tendance se corrige avec les différents travaux de recherche de maîtrise et en DEA. Certes, ces œuvres sont encore mineures mais elles témoignent de l'intérêt nouveau que la communauté bààtònù accorde désormais à sa propre culture.

permettent d'appréhender les éléments de civilisation conçus par ce peuple. Certes, il existe quelques tentatives d'approches littéraires, mais elles sont presque toujours déduites de l'anthropologie et de la linguistique¹¹. En littérature donc, tel que nous avons pu le remarquer, les recherches ne sont pas étendues. Les travaux portant véritablement sur la littérature orale, en tant que description et analyse du fait littéraire ainsi que de son fonctionnement restent encore à l'état embryonnaire. C'est pourquoi la bibliographie sur cette littérature orale *bààt-nù* et ses genres est insuffisante.

Classification des genres littéraires oraux *bààt ɔ nù*

Parler des types de paroles ou des genres littéraires pratiqués chez les *Bààtšbù* préfigure un examen préalable des différentes approches proposées pour l'analyse du fait littéraire oral en Afrique, aux fins d'une sélection judicieuse.

Comme le prouve l'histoire littéraire, la classification des textes oraux en des genres bien déterminés a préoccupé plus d'un chercheur ou d'une chercheuse en littérature orale : Antti Aarne (1911) et Stith Thompson (1940), les tout premiers, puis Vladimir Propp (2015), Alan Dundes (1980), Denise Paulme (1976), Samuel Marcel Eno Belinga (1978), Véronica Görög (1981), Jean Derive (1999), etc. pour ne citer que ceux-là. Leurs différents travaux ayant porté sur les genres oraux comme le conte ou le mythe ont abouti à une classification classique reposant soit sur le contenu du texte, soit sur la forme, soit encore sur la fonction. Mais le genre n'est pas un concept

11. On en a pour preuve la série de travaux publiés par Jacques Lombard ou par Djibril Mama Débourou, Obarè Bagodo ou encore Léon Bani Bio Bigou : Jacques Lombard. 1965. *Structures de type féodal en Afrique noire -Étude des dynamiques internes et des relations sociales chez les Baribas du Dahomey*, Paris : La Haye/Mouton. Jacques Lombard. 1998. *Le Modèle socio-politique des peuples du Borgou dans les sociétés d'Afrique noire*. E. Boesen, Ch. Hardung, R. Kuba (éds). Djibril Débourou. 2012. *La société baatonnu du Nord-Bénin, son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations*. Paris : L'harmattan. Obarè Bagodo. 1978. *Le royaume Borgou Wasangari de Nikki dans la Première Moitié du XIXème siècle, (Essai d'Histoire Politique)*. Cotonou : CNPU, UNB. 189 p. Obarè Bagodo. 1993. « Jalons et perspectives pour une approche des problèmes de chronologie dans l'histoire du Baruwu (Bargu) précolonial » in *Afrika Zamani*, numéro spécial sur le Bénin, n°1, Nouvelle série, Yaoundé, juillet 1993, pp. 125-148. Léon Bani Bio Bigou. 1994. *Bref aperçu sur les origines du peuple baat-nu "bariba" : musique et religion traditionnelles, artisanat*. Cotonou : UNB.

universel. Il englobe les valeurs culturelles liées à chaque communauté. C'est ce que semble expliquer Fatima Mendoça (1994) quand elle soutient qu'en « Afrique, la littérature orale est un système » et que « ce système a une configuration propre ». En effet, ainsi que le précise Alain Kam Sié (1980/2002), en littérature orale africaine, non seulement l'utilisation des textes oraux tient compte d'autres facteurs (comme le temps, le lieu, la circonstance, etc.) mais encore, certaines dénominations classiques (le conte par exemple) ne correspondent pas exactement aux conceptions de ce genre dans le milieu africain. On le comprend bien, les productions en littérature orale se doivent d'être alors appréhendées sous un angle endogène. Alain Kam Sié, par exemple distingue cinq grandes catégories de textes dans lesquelles peuvent se ranger pratiquement tous les types de textes oraux : les discours narratifs, les discours non narratifs, les énoncés, les « paroles » d'instruments musicaux, et enfin, les paroles des jeux de plaisanterie. Dominique Zahan (1965), Ascension Bogniaho (1987) et Bienvenu Koudjo (1989), quant à eux, parlent de genres *parolés* et de genres *musiqués*.

Faisant miennes ces différentes catégories, je propose de séparer la littérature orale *bààtònù* en littérature profane et littérature sacrée. À l'intérieur de ces catégories se développent plusieurs genres dont les plus répandus et les plus connus sont : *tùmàrù* (le panégyrique), *m'ndú* (le proverbe ou le dicton), *sukù kpírìbu* (la devinette), *sukù déndému* (le conte), *g'òbìirù* (le nom de consécration ou la devise), *taàrà* (la généalogie), *n'òmèrù* (l'incantation), *kánàrù* (la prière), *d'ónmáru* (la bénédiction) et *wóm* (le chant ou la chanson). Selon leur mode d'énonciation, ces genres peuvent être regroupés en trois grandes catégories à savoir les *genres parolés*, les « paroles » d'instruments musicaux¹² et les *genres musiqués*. Tous ces genres oraux assurent des fonctions circonstanciées et plurielles.

Les genres parolés

Les *genres parolés* sont des genres dits sur un mode parlé ou mi-parlé

12. Les « paroles » d'instruments musicaux se définissent, selon Alain Kam Sié, « comme des paroles traduites à partir des sons ou des notes d'instruments musicaux dits « parlants » (tambour, tamtam, balafon, sanza, arc musical, mvét, etc.). Il est capital de noter qu'à ce niveau, il ne s'agit pas de considérer les sons musicaux comme des éléments de littérature orale, mais des paroles qui découlent – par traduction – de ces sons » (Alain Kam Sié 2007, 283).

mi-chanté. Nous y regroupons les genres tels que le panégyrique (*tùmàrù*), la généalogie (*tààrà*), le conte (*sukù d'èndému*), le proverbe (*m'óndu*), la devinette (*sukù kpírìbu*), les noms de consécration (*g'òbìiru*) et les incantations (*n'òòm'èrù*). En vérité, il convient de signaler que les genres dont il est question correspondent, selon la classification de Alain Kam Sié (2007), aux genres narratifs et lapidaires¹³.

Tùmàrù ou le panégyrique : une poésie de louange

Dérivé du verbe « *tùma* » qui signifie « louer » ou « célébrer » ou encore « glorifier », *tùmàrù* désigne l'« action de louer » ou le « fait de chanter les louanges » d'une personne. En d'autres termes, c'est le fait de dire le panégyrique d'une personne ou d'un clan. *Tùmàrù* est donc un texte poétique élaboré par le griot pour honorer un individu d'un clan ou d'une famille donné. Il peut être également un discours élogieux destiné à un personnage célèbre ou à une divinité. En un mot, c'est une poésie de louange. C'est un genre à mi-chemin entre la généalogie et le panégyrique qui relève de la charge des griots, notamment de *Yèrègú* ainsi que des griots laudateurs de cour : le *Kòrògú*, le *gèsèré* et les *Bàròbù*. Proféré sur un mode *a capella* ou *responsorial*, avec accompagnement de tambour ou sans, *tùmàrù* est un texte mi-parlé mi-chanté ouvert et généralement long, dynamique, qui n'est jamais achevé.

Tùmàrù se présente comme la déclinaison du patronyme d'un individu et retrace l'histoire de vie des aïeux, les heurts et malheurs d'une communauté ou d'un clan. Il débute par une série de formules de salutations rappelant la généalogie de l'individu loué. C'est un texte qui rend hommage aux ancêtres à travers l'éloge des qualités exceptionnelles comme la bravoure, la générosité, l'esprit de combativité, etc. Et nous pouvons souligner avec Ascension Bogniaho que le panégyrique, « c'est l'égrenage des réelles qualités originelles et généalogiques de quelqu'un » (1987, en ligne).

Au-delà de la portée esthétique qu'on lui reconnaît, il convient aussi de ne pas perdre de vue la fonction pédagogique et historique du texte.

13. Les genres narratifs sont ceux qui racontent une histoire dans laquelle interviennent des actants (personnages humains, animaux, esprits, Dieu, êtres végétaux, minéraux, etc), chacun selon un rôle qu'il joue ou une « fonction ». Il s'agit des récits de conte, de la fable, de la légende. Quant aux énoncés, ce que nous désignons par genres lapidaires, « ce sont des formulations assez courtes et généralement de forme stéréotypée qui ont une valeur de sentence, ou qui servent aux louanges, ou enfin qui sont utilisés pour faire des « jeux de langage » (Alain Kam Sié 2007, 281-282).

Car, l'individu loué est perçu comme héritier des actes glorieux entrepris par les illustres figures de son clan ou de sa communauté. Ainsi, à travers l'exposition des exploits et des qualités morales exceptionnelles des ancêtres, le griot espère susciter chez les plus jeunes le désir d'imitation. En outre, les griots sont appelés à se rendre sur les champs de bataille pour exalter le courage et la dextérité du roi, ses exploits et sa grandeur d'âme. Les pièces créées dans ce contexte sont destinées à l'émulation du « *Tabù-Sunèn* » (littéralement « *chef de guerre* ») à conduire les troupes avec vaillance et son incitation à accomplir des actes dignes de son ascendance à travers l'évocation de la bravoure de ses ancêtres. C'est en cela que *tùmàrù* est considéré comme une institution. De même un griot peut également choisir de déclamer le panégyrique de son maître au cours d'une soirée festive, pour lui faire simplement plaisir. Là, *tùmàrù* assure une fonction distractive. On le voit ici, *tùmàrù* (le panégyrique) fonctionne comme une thérapie. Il agit sur les sens de l'allocutaire. L'exemple ci-après est un extrait d'un panégyrique des *bàrə̀bū*.

Dans cette séquence de *tùmàrù*, le griot, comme on peut le remarquer, remonte dans les versets 7 à 9 à la filiation de Sabi Gado, l'allocutaire de ce texte. Il égrène la généalogie du personnage Kora sabi Gado et loue les qualités de son grand-père mettant en relief (Versets 17 à 20) la force de caractère de celui-ci : son courage, son goût du risque. Le griot présente le grand-père comme un homme qui ne recule devant aucun obstacle. Il exhorte ce faisant le petit-fils à marcher sur les pas de son grand-père à travers la culture des mêmes qualités. Enfin, il célèbre le petit-fils lui-même qu'il compare à l'insecte « *gbánkə̀kə̀rù* », à une rivière en crue et à une aiguille. Toutes ces images traduisent à la fois l'agilité, la puissance, la fortune (à travers l'image de la « rivière en crue » qui traduit une abondance).

Exemple de panégyrique

1- *Bágána*¹⁴ e!*Bágána* e!

14. *Bágána* est un nom électif qu'un individu choisit et par lequel il se fait appeler. Généralement, cela se produit lorsqu'une nouvelle charge ou responsabilité incombe à un individu. Le mot « *Bágána* » désigne en réalité un « buffle ». L'individu, en choisissant de se nommer ainsi, se compare à un buffle. *Bágána* était le nom fort utilisé par le roi de Kouandé quand il prit le trône. C'est un nom emblématique pour caractériser sa personne et son règne.

Hé Le buffle!/Hé! Le buffle!

Hé! Le buffle! Hé! le buffle!

2- *Kɔ̀ra*¹⁵ *gbáńkàkòru*¹⁶ *dáara yíba*

Kora/insecte rapide/rivière/remplir

Kora, l'insecte rapide, la rivière en crue!

3- *Báɡána e! Báɡána e!*

Hé! Le buffle!/Hé! Le buffle!

Hé! Le buffle! Hé! le buffle!

4- *Wóru kásè debù bùu*

Worou Kasè/petit-fils

Petit-fils de Worou Kasè!

5- *Gída*¹⁷ Le vocable « gída » est un mot peul qui signifie « homme ». *wɔ bwísi*
bàkà ya nàa

Homme/voici que/malice/grand/c'est/venir

Voici qu'est venu le grand malin!

6- *Yéra ya Sabi Kpaí*

C'est/cela/Sabi Kpasi

Toi, Sabi Kpaï!

7- *Kíkí yárɔ̀n Wóru Wúré Kúma debù bùu*

Kiki Yaro/Worou Wouré Kuma/petit-fils

Petit-fils de Worou Wuré Kuma à Kiki Yaro!

8- *Kóràkòrɔ̀n Wóru kúma debù bùu*

Korokoro/Worou/Kuma/petit-fils

Petit-fils de Worou Kuma à Korokoro!

9- *Sikàdare wɔ Wóru Kúma debù bùu*

Sikadaré à/Worou Kuma/petit-fils

Petit-fils de Worou Kuma à Sikadaré

15. *Kɔ̀ra* est le nom par lequel les *Bàatòbù* désignent le fleuve Niger. Mais c'est aussi le nom attribué au prince *wasàngari*.

16. Le mot « *gbàkòkòru* » désigne un insecte au vol rapide et bruyant. C'est donc cette qualité qui semble être attribuée à l'allocutaire de ce panégyrique.

17.

10- *Kóra gbánkòkòrù dáára yíbà*

Kora/insecte rapide/rivière/remplir

Kora, l'insecte rapide, la rivière en crue!

11- *Dáa góru té tà bìmìrìm̄*

Arbre/mort/qui/se/rouler/en train

L'arbre mort qui se roule sans cesse

12- *djímá tá kúra té dī*

Termites/se/ne pas/le/manger

Les termites ne peuvent le ronger

13- *Kóra gbánkòkòrù dáára yíbà*

Kora/insecte rapide/rivière/remplir

Kora, l'insecte rapide, la rivière en crue!

14- *Yabú tè bara s̄ò kéwè*

Chose/la/qu'on/soleil/sécher

Tout ce qui doit être exposé au soleil

15- *Á nì kúgú s̄wà̀*

Si tu/cacher/soleil

Si tu l'en prives

16- *Búbúsùwà̀ yára gósíé'*

Moisissure/cela/devenir

Cela moisit

17- *Yé b̄arà maa nèε gánà yàn w̄rùmà*

Et/quand on/aussi/dire/mur/si/tomber

Et quand on dit que si un mur tombe,

18- *Yen tèm kurá túrí búgà gá b̄anì*

Son/sable/ne pas/suffire/pour que/bâtir

Son résidu ne suffit pas à l'érection d'un autre

19- *Wún̄èn debùn gánà yà w̄rùmà*

Ton/grand-père/mur/cela/tomber

Le mur de ton grand-père s'est écroulé

20- *Yén tèm mà túra ba ga ga b̄arùwà̀*

Son/sable/et/suffire/pour qu'on/autre/bâtir
Et son résidu suffit à l'élection d'un autre mur

21- Mā gá tiyà ba ga burārū bakā bārūwà
Et/ça/en/rester/pour/grenier/grand/bâtir
Il en resta pour ériger un grand grenier !

22- Kórà gbánkàkòrù daára yíba
Kora/insecte rapide/rivière/remplir
Kora, l'insecte rapide, la rivière en crue!

23- Yōrābasi Sabi Gado
Aiguille/nudité/Sabi Gado
Sabi Gado à la nudité d'aiguille!

M ɔ ndú : le proverbe

Admis, en général, comme un court énoncé exprimant un conseil populaire, une vérité de bon sens ou d'expériences, le proverbe est un *genre parlé*. Il permet de communiquer une sagesse et une morale sociale. C'est un énoncé déduit de l'observation de la nature qui procède par une formule énigmatique et elliptique. Selon Mwamba Cabakulu (1992, 11),

Les proverbes constituent des maximes énoncées en peu de mots, pour instruire sur les attitudes et les règles de conduite adaptées aux circonstances de la vie. Ils dépeignent des vérités générales, universelles et des habitudes que commande l'expérience commune devant la réalité et la vie quotidienne. Ils représentent tous un code social et juridique. Les proverbes contiennent donc la sagesse humaine qu'ils mettent en valeur. Ils couvrent un vaste champ sémantique comprenant d'autres formes de parole : dicton, maxime, sentence, aphorisme... Véhicules du patrimoine culturel, les proverbes occupent en Afrique une place de choix parmi les témoignages des cultures vivantes et authentiques africaines.

De ce qui précède, il apparaît clairement que le proverbe assure plusieurs fonctions et revêt une grande importance dans la société. En tant donc qu'outil spécifique de transmission de connaissance et de formation dans les civilisations de l'oralité, le proverbe, comme l'observent P. Crépeau et S. Bizimana (1979), n'échappe à aucun domaine de la vie. Quoi qu'il en soit,

il est évident que le proverbe est un genre très pratiqué. Il est assez fréquent dans les chansons bààtònù, spécialement dans les chants de louange, les prières ainsi que les contes. Le proverbe se transmet au fil des générations et se présente sous deux formes : le proverbe à deux énoncés et celui à un énoncé. Le type le plus utilisé cependant en milieu bààtònù est le « *proverbe à un énoncé* » qui permet d'illustrer d'une façon apodictique une constatation. Ce type de proverbe se rencontre dans les conversations. Comme le fait remarquer Émile Mworoha (1992, 9), le proverbe « est souvent sollicité, au cours des jugements en guise de conclusion pour conforter celui à qui le juge donne raison et débouter celui qui voudrait s'entêter dans le tort ». Le proverbe donc permet de trancher une discussion ou de lever des équivoques. Par son caractère très symbolique et sa forme poétique, le proverbe passe pour un genre très prisé par le bààtònù. Aussi, s'en sert-il fréquemment pour donner des conseils, mettre en garde la jeunesse. C'est un genre qui intègre facilement les contes, les devises, les chants d'éloge et les chansons de tout genre. Son emploi est toujours contextuel, comme on peut le constater dans les exemples ci-après :

níkí bíí tía kùrà wóri dokù

Doigt/un/ne pas/gluant/laper

Un seul doigt ne mange pas la sauce gluante

Yíru boka tía kúra yénu kúre

Balai/brindille/une/ne pas/cour/balayer

Un seul brin de paille ne balaie pas la cour

Ces proverbes posent essentiellement la problématique de la solidarité et disent que, dans la vie, l'on a toujours besoin de plus petit que soi ou vice versa.

à n' bwéé bakàru mǎ sèrè a ténú bókó kásù

Si tu/vagin/grand/avoir/il faut/tu/couche/de taille/chercher

Si tu as un grand vagin, il te faudra chercher une couche de cette taille

En d'autres termes, de la mesure et de la proportionnalité dans toute chose.

Àn wísín kǎ sǎǎ, témǎ a sǎǎ

Si tu/voisin/natte/asseoir/par terre/tu/asseoir

Si tu es assis sur la natte du voisin, tu es assis par terre (entendu qu'il pourra le reprendre)

Par ce proverbe, la sagesse recommande de compter toujours sur ses propres forces d'abord dans toute situation avant de s'adosser sur autrui.

wómún sírá túrà, bú ka ge bóké'
singe/queue/suffire/pour que/le/attacher
La queue du singe suffit pour qu'on l'attache avec

Lorsque quelqu'un se sert de ce proverbe, c'est pour signifier en général qu'il n'a besoin de personne, d'aucune aide quelconque et qu'il peut se débrouiller très bien seul.

Pour conclure, nous pouvons dire avec Ascension Bogniaho (1987, 55) que le proverbe appartient à la catégorie de la « parole sensée », c'est-à-dire une parole

ramassée, courte, mais pas frustrante car riche de significations (qui traduisent un certain pragmatisme, des réalités issues de l'observation et de l'empirisme quotidiens conceptualisés par une mise en forme savante. La parole sensée est celle de l'ancien, du sage.

Sukù kpíríbu ou la devinette

Le vocable « Sukùru » désigne indifféremment le conte et la devinette. Les deux genres en effet s'ouvrent par la même formule préambulaire même si elles ne procèdent pas du même mode d'énonciation : « *I ko sukùru yò* » / « *Sukùru gò* »¹⁸. Tous deux jouissent du même moment de profération¹⁹. Cependant, en référence à leur structure et leur volume, afin de distinguer

18. « *I ko sukùru yò* ». Cette première phrase est prononcée par le conteur. « *Ko* » désigne le verbe « faire » ; « *I* », le pronom personnel « vous » et « *sukùru* », le « conte ». Ainsi, l'expression signifierait : « faites le conte ! ». Quant à l'auditoire, il répond par la formule : « *sukùru gò* ». Cette formule peut être traduite par « tue le conte » puisque « *gò* » signifie « tuer ».

19. Les séances de contes et de devinettes se déroulent en général les soirs, précisément la nuit après les travaux champêtres. C'est l'heure du repos où hommes et femmes, débarrassés des occupations de la journée peuvent se détendre et passer du temps avec leurs enfants.

le conte de la devinette, le Bààtònu emploie les formules « *sukù kpírìbu* »²⁰ et « *sukù dèndému* »²¹, c'est-à-dire le « conte court » et le « conte long ».

Relevant du *genre parlé*, *Sukù kpírìbu* ne présente pas la structure classique qu'on connaît à la devinette en français, c'est-à-dire celle d'une question dont il faut deviner ou déduire la réponse. En *bààtònu*, la question posée n'est pas toujours construite autour d'indices ou de motifs cohérents induisant une réponse logique. Au contraire, les termes qui fondent la question sont sémantiquement dénués de sens. Cette forme de devinette exige du locuteur une connaissance préalable de la question et de sa réponse. C'est ce qu'on observe dans les exemples ci-après empruntés à Maman Abdou Djobosso (1992, 90-91) ainsi qu'à la tradition orale (exemple 3 et 4) :

Question 1 : « *té kù té, bàrà bàrà fùtú* »

Réponse : « *bíi gbó kù n' guu, wín daà kù rà kpéé* »

Enfant/mauvais/si ne pas/mourir/sa/habitudes/ne pas/finir
Les habitudes d'un enfant indigne ne le quittent qu'après sa mort.

Question 2 : « *kpèngán saáró* »

Réponse : « *á n' kà soru sànná à sèkùrù sé* »

Si tu/avec/mortier/se brouiller/tu/igname pilée/éviter
Si un conflit t'oppose au mortier, abstiens-toi de manger de l'igname pilée.

Question 3 : « *Gúrúú má gérére* »

Réponse : « *bá kù rà gúru baka bèkùrù wukírí* »

On/ne pas/montagne/pagne/couvrir
On ne recouvre pas la montagne avec un pagne

Question 4 : « *Kótórogo wón* »

Réponse : « *á n' sódá tém tuge* »

Si tu/trébucher/sol/baisser la tête
Si tu trébuches, baisse ton regard vers le sol

20. L'expression « *sukù kpírìbu* » est formée à partir du mot « *sukù* », forme contractée de « *sukuru* » qui signifie « conte » et de « *kpírìbu* » qui signifie « court », « petit ». Ainsi, « *sukù kpírìbu* » désigne un « petit conte » ou un « court conte ».

21. L'expression « *sukù dèndému* », à l'inverse de « *sukù kpírìbu* » désigne un « long conte » : « *sukù* », comme nous l'avons dit, forme contractée de « *sukuru* », « conte » et « *dèndému* » qui signifie « long » ou « grand ».

Si les réponses à ces devinettes revêtent un sens, comme on peut s'en rendre compte, il n'en est pas de même des questions. Du point de vue syntaxique, les signifiants ne renvoient à aucun signifié et vice versa. Les mots ayant servi à la construction de la question s'apparentent à des idéophones ou des onomatopées. Peut-être appartiennent-ils à un fonds commun qui s'est perdu dans le temps?

À l'observation et en se référant au fonctionnement de la devinette, il est clair que celle-ci présente une structure à deux énoncés. Elle fonctionne comme un jeu interactif, selon une modalité d'action-réaction. Ce type de parole donne lieu à une véritable mise en scène au cours de la conversation. Un locuteur A cite le premier énoncé, laissant le soin à son interlocuteur B, sensé connaître la devinette, de la compléter explicitement ou mentalement en en donnant la réponse. Deux possibilités s'offrent alors : 1) l'interlocuteur connaît la réponse et dans ce cas, réplique le deuxième énoncé, ce qui a pour conséquence de clore la séance de devinette et de « faire avancer le débat » entre les interlocuteurs; 2) ne connaissant pas la devinette, l'interlocuteur manifeste son ignorance par la formule « *nà n' tubà* »²² qui signifie « je l'ignore » et, dans ce cas, la réponse est donnée par l'émetteur qui restitue le second énoncé et poursuit son discours.

La devinette assure une fonction à la fois pédagogique et ludique. Elle sert à développer les aptitudes intellectuelles ainsi qu'à initier les jeunes esprits aux valeurs cardinales de la société *bààtmù* tout en les amusant.

Sùkùru ou sùkù d é'nd é' mu : le conte *bààtmù*

Genre parlé, le conte est désigné par l'expression « *sukù déndému* ». Il se présente comme l'un des genres de la littérature orale le mieux connu et le plus répandu. Les contes *bààtmù*, comme tous les récits d'aventure imaginaires africains, mettent en scène deux catégories de personnages : les êtres humains et les animaux doués d'attributs humains. Il s'agit en fait de fables d'animaux, comme l'illustre le conte intitulé « *yé wómùn n'òni Ka dukia* »²³ dont le personnage central est le singe, alors que le conte « *wáko*

22. La phrase « *nà n' tubà* » littéralement traduite se présente comme suit : « *nà* », « je » « *n* », particule de négation qui signifie « ne pas » et « *tubà* » qui signifie « reconnaître », « deviner ». Ainsi, la phrase « *nà n' tubà* » signifie « je ne devine pas » ou tout simplement, « je ne sais pas » ou « je l'ignore ».

23. Le titre de ce conte peut être traduit comme suit : « Pourquoi le singe a les yeux

Ka yémò » quant à lui, met en scène des personnages humains (*L'aveugle et l'infirmes*). Le conte débouche toujours sur un enseignement. C'est ce que confirme cette réflexion de Denise Paulme (1976, 11) qui avance que le but du conte « [...] n'est pas le seul divertissement, il transmet toujours en un langage allusif un message implicite que l'auditoire déchiffre plus ou moins aisément ». En outre, le conte aide à réguler la société et à maintenir la cohésion sociale par des voies déterminées notamment l'emploi abondant d'images et de symboles.

Quant à la technique narrative, le conte en bààtònù comporte une formule d'introduction à valeur participative qui fait entrer l'auditoire dans l'univers fictionnel du conte. Le conteur introduit donc son récit par la formule suivante : « *I ko sukùru yò* » (« faites le conte! »). Puis les auditeurs répondent : « *Sukùru go* »²⁴ (« tuons le conte! »). Le conte peut être émaillé de proverbes; il peut également intégrer le chant. De fait, il n'y a pas vraiment de frontière étanche entre les genres. Ils s'imbriquent les uns dans les autres. Le conte n'est pas non plus caractérisé par une forme fixe. Ainsi, il se fait et se défait avec le verbe qui lui sert de support. Il ne nécessite aucune mise en scène particulière. Il peut être dit à l'intérieur d'une case comme en plein air; l'essentiel est qu'il soit dit avec talent, que l'art du conteur permette à l'enseignement dont il est porteur non seulement de passer mais aussi de susciter l'adhésion des auditeurs. Chez les Bààtòbù, dire le conte relève de la responsabilité des grands-parents. Quelques rares fois, au cours des veillées funéraires, les griots narrent l'histoire de chasseurs illustres.

Au total, le conte en milieu bààtònù ne déroge pas aux fonctions qu'on lui connaît en Afrique et universellement : « il contribue à assurer la permanence des croyances ancestrales, à donner en exemple un mode de vie qui a fait ses preuves. (...) Le conte œuvre à maintenir les assises de la pensée culturelle et religieuse » (Kane 1968, 31-36). C'est à peu près la même idée que met en relief Maman Abdou Djobosso (1992, 91-92) lorsqu'il explique qu'« en tant que support symbolique de la réalité, les contes ont

enfoncés dans les orbites? » (p. 31). Nous avons emprunté cet exemple au *Guide de lecture bariba* publié par la Commission nationale suisse pour l'UNESCO en 1974.

24. Les séances de devinettes, nous l'avons dit, débutent par la formule introductive suivante : « *I ko sukùru yò* ». Cette première phrase est prononcée par le conteur. « *ko* » désigne le verbe « faire » ; « *I* », le pronom personnel « vous » et « *sukùru* », le « conte ». Ainsi, l'expression signifierait : « faites le conte ! ». Quant à l'auditoire, il répond par la formule : « *Sukùru go* ». Cette formule peut être traduite par « tue le conte » puisque « *go* » signifie « tuer ».

une valeur représentative. Ils sont évoqués dans les chansons pour faire allusion à un événement dont le rapport d'analogie avec le conte en favorise la compréhension ».

G ɔ ɔ bírù : du nom de consécration à la devise

D'emblée, il importe de s'interroger d'abord sur l'importance de l'imposition du nom dans la culture *bààtɔ̀nù* ainsi que son fonctionnement. Cette démarche nous aidera alors à mieux cerner le fait culturel qu'est le nom de consécration, de même que les circonstances et les auteurs de son attribution. Autrement dit, qui, à qui, comment et selon quels critères attribue-t-on le nom de consécration? Enfin, quelle en est la valeur, surtout du point de vue littéraire?

Destiné à distinguer une personne d'une autre, le nom, *yí̀sírù* constitue un facteur d'identification social de l'individu. Il est une réalité ethnologique et sociologique. Mais il est surtout porteur d'histoire et des aspirations passées, actuelles et futures du groupe social auquel appartient celui ou celle qui le porte. On pourrait alléguer avec Djobosso (1992, 75) que « le nom est l'expression par laquelle la société traduit l'espoir qu'elle place dans l'individu et dont elle attend l'accomplissement ».

Dans la culture *bààtɔ̀nù*, l'imposition du nom revêt une valeur cardinale : elle contribue à perpétuer la tradition ainsi qu'à maintenir vivace, dans la mémoire collective, le souvenir de ceux et celles qui ne sont plus. De plus, cette imposition de nom est rattachée à un lieu, un événement, à une divinité ou une circonstance particulière. Par exemple, un enfant prénommé *Gání* suppose qu'il est né le jour de la fête de *Gání* ou au cours du mois de *Gání*. Ainsi, on distingue chez les *Bààtɔ̀bu*, les noms claniques, les noms de naissance et les noms de consécration.

Le nom clanique constitue une marque identitaire qui permet de repérer l'individu dans la société et de le rattacher au groupe social ou professionnel auquel il appartient. Ainsi, lorsqu'un individu est appelé *Màkó*, cela indique automatiquement qu'il est du clan de la dynastie des *Gbà̀sì*, aujourd'hui clan professionnel des griots. Le nom de naissance, en revanche se rapporte au nom que l'on attribue à un individu en fonction de son sexe et de son ordre d'arrivée dans la fratrie. Chez les *Bààtɔ̀géòbu*, le garçon premier né porte le nom *Wòru* alors que la première fille s'appelle *Yóó*. Précisons que ce nom de naissance varie selon qu'on appartient au groupe des *Bààtɔ̀géòbu* ou à celui des *Wásàngaríba*.

Quant au *nom de consécration*, donc le *gòòbíru*, il désigne un nom-fort, celui que s'attribue un individu ou celui que la *Yóó Kògi*²⁵ attribue au cours de la *Gání* aux princes (les *Wásángaríba*). De longueur variable au plan morphologique, le *gòòbíru* peut se présenter sous la forme d'un mot ou d'un long texte poétique. Dérivé de « *gòò* », c'est-à-dire la « mort » et de « *bíru* » qui signifie « derrière, après », *gòòbíru*, contrairement à la thèse avancée par Jacques Lombard (1965, 306), ne signifie pas littéralement « l'héritage d'un nom » mais plutôt « après la mort ». Il s'agit donc du nom d'une personne qui n'est plus de ce monde et que l'on attribue à un nouveau-né ou qu'un individu s'approprie comme nom de règne. C'est le nom d'un ancêtre attribué à un enfant. Comme on le remarque, l'approche définitoire de Jacques Lombard tient plus d'une interprétation. En effet, tel que fonctionne le *gòòbíru*, il peut être effectivement considéré comme l'héritage d'un nom car il consiste à donner à un enfant, le nom de l'un de ses ascendants décédés ayant marqué la famille et la société par sa sagesse et ses qualités exceptionnelles. Son attribution fait reléguer au second rang les autres prénoms. Le *gòòbíru* peut aussi être considéré comme un nom fort que s'attribue un individu à un moment donné de sa vie pour exprimer un changement de personnalité ou un nouveau mode de vie, par exemple, lorsqu'un prince est intrônisé roi. Cela s'observe surtout chez les princes ou les rois. Ainsi, les faits et gestes posés tendent désormais à justifier le nom. Par ce nouveau nom, l'individu affirme ainsi son engagement à honorer ses nouvelles charges sociales. Plus qu'une simple dénomination, le nom de consécration représente une figure emblématique, un programme de règne, une devise personnelle destinée à inspirer l'ensemble des actions de l'intéressé dans la vie.

L'anthropologue et sociologue Jacques Lombard va davantage préciser l'origine, la fonction et la portée du *gòòbíru* à travers la description qu'il en donne. Il fait, à ce titre, observer qu'à l'origine, le *gòòbíru* était une pratique propre à la corporation des chasseurs et avait pour but de maintenir dans la

25. *Yon Kògi* désigne la personne « qui garde ou détient le rasoir sacré » permettant de baptiser les princes. C'est donc la gardienne des rasoirs sacrés chargée de baptiser les *Wásángaríba*. Au cours de la cérémonie de baptême, le prince né reçoit la certification d'appartenir au groupe des nobles. De bonne heure, tous les princes devant être baptisés et leurs parents assiégent les appartements de *Yóó Kògi*. A tour de rôle, elle coupe symboliquement une touffe de cheveux au front et à la nuque de chaque prince. Ce geste, accompagné de prière de bénédiction est suivi de l'attribution d'un nouveau nom. Elle est assistée dans cette mission par des *wázám* (ce sont des coiffeurs professionnels) qui achevaient de raser la tête aux princes.

mémoire collective le souvenir des exploits d'un ancêtre. Lombard (1965, 307) rapporte à cet effet que le *gòbírù* avait

un rôle de nature essentiellement religieuse et qu'elle était associée au culte des ancêtres. La coutume qui consistait à donner à un enfant le nom de l'un de ses ascendants décédés implique la croyance à une participation au moins partielle du défunt à la personnalité du descendant. [...] La transmission du nom dans les familles de chasseurs donnait la possibilité de sauver de l'oubli les exploits d'un ancêtre et en même temps de valoriser, aux yeux des autres, son héritier.

Mais progressivement, cette pratique sera récupérée par les *Wásángárìba* dans les cours royales au point de devenir une institution. Dès lors, le *gòbírù* va évoluer du religieux au socio-politique et se définit comme le développement d'un nom de règne qui accompagne et explique non seulement le nom mais aussi le programme de règne. C'est désormais le nom par lequel le roi est encensé, loué. Lombard (1965, 306-307) précise :

Pour un Wasangari, c'est un titre ancestral, ayant à la fois un contenu honorifique – grâce aux exploits accomplis par ceux qui l'ont porté – et un contenu spirituel – par la réincarnation d'une âme dans un individu –, qui donne à son titulaire un rang social élevé avec la possibilité d'accéder à de hautes fonctions politiques, et qui se transmet, sous la forme d'étriers, à un représentant particulièrement valeureux ou représentatif d'une lignée. [...] Plus que pour les chasseurs, le Gobiru intervenait comme un moyen d'exaltation de la personnalité.

On le constate, comme chez les *Bààtǎgeòbu*, le principe de transmission du *gòbírù* est le même; mais chez les *Wásángárìba*, il s'accompagne de la possession des étriers de l'ancêtre qui pouvaient être en cuivre ou en fer. Les différents noms forts que s'attribuaient, en général, les princes ou que les griots leur attribuaient, donnaient lieu à la manifestation d'une poésie de louange. Par exemple, rapporte Djibril Débourou (2012), après son accession au trône de *Buè*, *Yaru Banson*, treizième roi, se fit appeler *Sunon Wǎgǎgǎ*, c'est-à-dire le « téméraire roi ». Ce nom de règne traduisait ainsi l'intransigeance avec laquelle *Yaru Banson* dirigea le royaume. Il en est de

même de *Gunu Krisi Yerima*. À son intronisation, il se fit appeler *Kéngén Yíné*²⁶. Autrement dit, « celui qui recolle les morceaux », donc l'unificateur.

Au regard de tout ce qui précède, il ressort que le nom de consécration, à l'origine propre aux chasseurs, fonctionne comme une devise depuis la prise de pouvoir et l'installation des *Wasángaríba*. Il est exprimé dans un énoncé court et décrit en des termes concis et précis le caractère, la vision du monde, la philosophie ou le programme de règne de l'individu qui a choisi de le porter. Il peut prendre également la forme d'un proverbe ou d'une maxime. C'est ce que traduit cette réflexion d'Ascension Bogniaho (2001, 4-5) : « les noms de consécration constituent une littérature, un genre formulaire, un poème dont la création obéit à une règle de concentration verbale où s'observent une syntaxe particulière et une rhétorique spéciale ». Toutefois, quelle que soit la forme empruntée, le nom de consécration constitue une sorte d'appellation honorifique qui exalte la partie « épique » de la personnalité en reliant l'individu au passé prestigieux de son groupe social. Il rattache en réalité l'individu à différents niveaux sociaux et contribue de même à rehausser l'image sociale de ceux et celles qui les portent. En outre, le caractère métaphorique évident de ces noms nous autorise à les identifier comme des éléments pourvus d'une valeur littéraire.

Les genres musiqués

C'est la catégorie des genres qui sont proférés sur un mode chanté, avec ou sans accompagnement musical. Les *genres musiqués* regroupent le chant, la chanson, la comptine (*bíduébu wómúsu*), la berceuse (*wóm dórà*), la lamentation (*gàà wóm*) ainsi que les autres genres qui se prêtent à la psalmodie comme la prière (*kánàru*).

Wòm : le chant ou la chanson

En bààtònù, « *Wòm* » désigne indifféremment le « chant » ou la « chanson ». Du *genre musiqué*, il représente un des modes d'expression les plus populaires. Son origine semble remonter *ab origine*. Aucun des

26. Le nom « *Kéngén Yíné* » est un nom composé à partir du substantif « *Kéngén* » qui signifie « morceaux », ou « débris » et de « *Yíné* », « coudre », « raccommoder » ou « recoller ». D'où le sens de « recolleur de morceaux » ou d'unificateur. Il faut surtout rappeler qu'au moment où celui-ci prenait le trône, le royaume de Bué était divisé.

présentent un caractère populaire », les chansons sacrées, fait exclusif des griots ou chanteurs professionnels, tiennent, d'une part, à la compétence héréditaire du chanteur ou de la chanteuse, aux circonstances d'exécution des chansons, et d'autre part, à l'identité de la personne à qui s'adresse la chanson. Il distingue les chansons sacrées à caractère religieux, funèbre et initiatique.

Pour ma part, dans le souci d'éviter tout amalgame, et en se fondant sur les occasions de production, je retiens deux catégories de chansons : les chansons profanes et les chansons sacrées. Les chansons profanes regroupent les chansons populaires comme les chansons de jeux d'enfants (les comptines appelées *bíduèbù wómúsú* ou *bíkàkòsù wómúsú*²⁷, les berceuses ou *wòm dóri*²⁸, les chansons de sous-groupes socio-professionnels tels que les chansons des chasseurs, des forgerons ou encore les chansons d'adversité.

D'une façon générale, ces pièces s'inscrivent dans le vaste domaine des chants qui magnifient la vie tant dans ses heures de bonheur que de difficultés. Ce sont donc des chansons qui meublent les réjouissances populaires et qui, naturellement, expriment les événements de la vie comme la naissance et la mort. En tant que telles, elles expriment les sentiments humains, les espérances, les vellétés non accomplies et les échecs. Il existe également des chansons de guerre, *tabù wòm* ou *tabù gon*²⁹. Ces chants ont pour but de galvaniser les guerriers et sont dits par les *Kòrògù* et les *gèsèrè* sur les champs de bataille ou à l'occasion des funérailles du *tabù dūrò*, c'est-à-dire du « chef de guerre ». Cette catégorie comprend aussi les chansons

27. L'expression « *bíduèbù wómúsú* » signifie littéralement « chansons de jeux d'enfants » (« *bíduèbù* » exprime l'idée de « jeux d'enfants » alors que « *wómúsú* » désigne les « chants »). Par conséquent, l'appellation « *bíduèbù wómúsú* » désigne les « chants qui agrémentent les jeux d'enfants », donc les comptines. La comptine en bààtònù est également désignée par l'expression « *bíkàkòsù wómúsú* », forgée à partir des vocables « *bíkàkòsù* » qui signifie « comportements d'enfants » et « *wómúsú* », (pluriel de « *wòm* ») désignant le « chant » ou la « chanson ». « *Bíkàkòsù wómúsú* » désigne alors les « chants où des enfants chantent et miment des comportements ».

28. Formé de « *wòm* » qui signifie « chant » ou « chanson » et de l'adjectif « *dóri* », c'est-à-dire « tendre » ou « doux », l'expression « *wòm dóri* » signifie « doux chant » ou « tendre chanson » voire « chant attendrissant et apaisant ». C'est ainsi que les femmes dénomment les berceuses qu'elles fredonnent à leurs nourrissons.

29. Littéralement, l'expression « *tabù gon* » signifie le « tambour de guerre ». C'est une chanson de guerre qui s'accompagne de la danse « *gbangba* ». Le chanteur et les danseurs sont en tenue de camouflage : ils sont habillés en herbe et dansent en cercle.

de jalousie à travers lesquelles les femmes, entre coépouses traduisent, leurs rivalités et leurs sentiments.

Quant aux chansons sacrées, elles concernent les chansons anciennes, caractérisées par un certain sens religieux et sacré puis transmises aux *Bààt̃bù* par les voix inconnues des ancêtres. Elles renferment une valeur sacrée et rituelle. Les chansons sacrées regroupent les *bàngu wóm* (chansons des cérémonies initiatiques), les *g̃d̃ wóm* (chants funèbres) et les *bũu wóm* (chants liturgiques relatifs aux divinités, par exemple le recrutement et la sortie des fidèles d'une divinité : *bukakàrí* ou *sàbàni*).

Une remarque mérite d'être signalée à ce niveau : c'est que les chants de deuil (*g̃d̃ wóm*) en tant que textes sacrés relèvent quelque peu de la *composition in-performance*. Certes, ils sont figés par le rythme et construits sur un fond commun, cependant le re-créateur qu'est le griot ou la re-créatrice qu'est la veuve a la possibilité d'imprimer au texte une nouvelle dynamique en fonction de son talent, des dispositions du moment, de même que du statut et de l'origine clanique du défunt ou de la défunte. En cela, la poésie fournissait les règles de création et l'esthétique qui s'inscrit dans la dynamique de re-création.

Profane ou sacrée, on le remarque aisément, la chanson est un art prolifique et utilitaire. Elle assure à la fois une fonction ludique, thérapeutique, religieuse et exutoire. La chanson populaire, quant à elle, sert de tribune de critique sociale, de dénonciation. Elle embrasse une pluralité de thèmes. Voici un exemple de chanson qui dénonce le comportement de certaines filles qui, par caprice ou par une « prétendue émancipation » finissent par être données en mariage à un vieillard, à défaut de finir vieille fille. Cette chanson, on le comprend bien, dresse une satire sociale des jeunes filles oisives et trop ambitieuses.

wéńdíá wí ú nóní yàrà
séré bú wíí wín tákò kǝ
ú n wín tákò gěmá yá
kpa ú wín tanáru dǝrà
tenkú bá n dǝnǝ bú ben kùǝ fààrà
wa
bá n wa bá n kpa
bú wíí dǝrà wǝkúru kǝ
ú n dǝrà wǝkúru gěmá nǝ
u wín kǝm sína
yén kǝkǝrǝ kǝ yén fíntí
báá dommá pǝlo tíá sǝǝ
báá dommá tobékú tíá sǝǝ
wín wataaré korú kǝrǝ
wín wǝnǝeré korú kǝrǝ
wín baráru naasu korú kǝki

Traduction élaborée

Quand une fille est capricieuse
On la donne en mariage à un vieil
homme
Si elle méprise le vieil homme
Elle mène une vie de célibataire
Aux commerçants ambulants
Elle servira de compagne gratuite
Quand ils en auront fini avec elle
Ils lui donneront cinquante francs
pour le service rendu
Et si elle dédaigne la somme à elle
offerte
Elle restera sans sous
Et enfin de compte,
Tout le temps,
elle se vêtira du même polo
Tout le temps, elle se vêtira de la
même jupe
Son pagne bon marché usé et
rapiécé
Sa bassine recollée
Son unique paire de chaussures
usées

Kánàrù : la prière

Appelée *kánàrù* en *bààtònù*, la prière est également désignée, et ceci par abus de langage, par le terme « *dǝnmáru* » qui renvoie plutôt à la « bénédiction ». *Kánàrù* peut être proférée sur un mode chanté ou mi-parlé mi-chanté. Elle se définit comme un acte religieux par lequel un individu s'adresse à Dieu, à une divinité ou à l'esprit des ancêtres. C'est un genre sacré populaire, une parole liturgique et un signe de gratification. La prière *kánàrù* jalonne et rythme l'existence du ou de la *Bààtònù* dans la mesure où, voie de salut, le sacrifice définit son quotidien. Le sacrifice fait ainsi partie de la relation qui unit le ou la fidèle à la divinité. À l'intérieur de *kánàrù*, on retrouve *nǝmǝrù* qui renvoie à l'incantation, et *dǝnmáru* qui désigne la bénédiction et dont le contraire est *bónǝ*, c'est-à-dire la malédiction, l'imprécation.

La prière s'observe au cours des cultes religieux comme adjuvant au sacrifice (*yánkúru*). Organisées donc, à l'endroit des *bínú* (divinités) ou encore au cours des cérémonies funéraires, les prières visent l'épanouissement et le bien-être des personnes. On pourrait préciser ici avec Issiaka-Prosper Lalèyè (1993, 694) que

sans la parole, le sacrifice ne peut pas être. Convaincue de sa propre

Donko

puissance, mue par son élan créateur et recréateur, la parole anime le sacrifice. Mais elle est simple, claire, accessible à tous, assurée de joindre les adorateurs, les dieux et l'Être suprême.

Or, cette parole n'est autre que la prière.

Aussi, au cours des rituels sacrificiels, la prière est-elle exécutée par le *búú kósó*, c'est-à-dire le prêtre de la divinité, donc le maître des cérémonies, et les *Korògú*. Ils et elles en représentent la cheville ouvrière. Ce sont en effet eux et elles qui dirigent les cultes et chantent les louanges aussi bien des divinités que des fidèles. Les chants expriment la grandeur et la puissance des *bínú* ainsi que leur sollicitude à l'endroit des humains. Ils célèbrent également les louanges des fidèles (les *búnúgíbu*) ainsi que l'esprit bienveillant des ancêtres. Dans ces prières, les louanges à l'égard des divinités et des fidèles s'entremêlent et s'alternent. C'est ce que démontre Ascension Bogniaho (1987, 57) quand il affirme que les prières « sont mélange de supplications, de demandes, d'objurgations et de paroles génésiaques louangeuses, car il faut flatter, magnifier, parfois supplier pour fléchir le divin donateur ».

À l'observation, *kánàrù* présente un canevas fixe, préétabli, sur lequel l'hierophante construit et réactualise son texte. Ainsi, le texte de prière s'ouvre sur des formules de salutation appropriées, intégrant devise et généalogie de la divinité. Ensuite, le prêtre de cérémonie expose la situation puis invoque les divinités tutélaires. Enfin, on assiste à la présentation des offrandes et des sacrifices suivie de la demande de médiation à l'endroit d'autres divinités. On peut observer cela dans l'exemple ci-dessous. Ce texte fait partie des litanies adressées aux génies et aux ancêtres. Tous les noms sont des noms d'ancêtres ou de génies ou encore d'esprits. Recueillie au cours d'une cérémonie à la divinité Tabé, cette prière d'intercession met en lumière le processus par lequel les fidèles invoquent et sollicitent les grâces de la divinité. Dans ce texte, l'officiant sollicite l'intercession de la divinité pour le retour de la paix. On peut noter que la prière présente la structure suivante :

- la louange à la divinité et l'exposition de la situation (Versets 1 à 6);
- l'invocation et la supplication de la divinité (*búú*) (Versets 35 à 54). Cette phase peut se retrouver aussi après la présentation du sacrifice;
- la demande de médiation à l'endroit des autres divinités (Versets 7 à 20);

Pour une taxinomie des genres littéraires bààtònù

- enfin, la présentation du sacrifice et des offrandes (Versets 21 à 34) suivi encore de la supplication et des remerciements.

Voici un exemple de prière :

- 1- *Tabé Bíś Wúré Tabé/Bio – Wouré Tabé Bio Wouré!*
- 2- *Na nun tǎbúrá Je/te/saluer – Je t'invoque!*
- 3- *Búú kpúró kpúró búú Bíś Wúré Divinité/de tous les/divinité/Bio Wouré – Bio Wouré, divinité des divinités!*
- 4- *Búú súunú búú Divinité/centre/divinité – Divinité qui est au centre des divinités!*
- 5- *Tabé Bíś Wúré Tabé/Bio/Wouré – Tabé Bio Wouré!*
- 6- *Bíś síná Kógón búú Bio/chef/Kogo/divinité – Bio, divinité du chef Kogo*
- 7- *Bésé wee Nous/voici – Nous voici!*
- 8- *sa yíré báká ka búú kpúró nous/à genoux/grands/et/petits/tous – Tous à genoux, grands et petits!*
- 9- *bésén wásíyá swíyá notre/corps/chauffer – Notre santé s'est dégradée!*
- 10- *yera sa na sú nún déémá alors/nous/venir/pour/te/trouver – Alors, nous sommes venus te solliciter!*
- 11- *Tabé Bíś Wúré Tabé/Bio/Wouré – Tabé Bio Wouré!*
- 12- *Sa náwá mí gáswíyá a yíré m wísí Nous/venir/là où/se chauffer/tu/ fraîcheur/verser – Nous sommes venus afin que tu rafraîchisses ce qui est chaud*
- 13- *Sa yé mè sá tórá Nous/savoir/bien/nous/avoir tort – Nous sommes bien conscients de notre faute!*
- 14- *A kú nées básén dáawá ka ka sún néré Tu/ne pas/dire/notre/nature/ et que/nous/traiter – Ne nous traite pas en fonction de notre nature!*
- 15- *Á kú sún néré ka sérá Tu/ne pas/nous/traiter/avec/chicotte – Ne nous traite pas avec sévérité*
- 16- *Á sún nérús ka nukú do bú Tu/nous/traiter/avec/bienveillance – Traite-nous avec bienveillance*
- 17- *Bará té tá dúá básén wúúgés á té gbáro á kǎ Maladie/là/qui/entrer/ notre/dans village/tu/le/banir/et/jeter – Repousse de notre village toute maladie qui s'y introduira*
- 18- *Sa yé mè sá tórá Nous/savoir/bien/nous/avoir tort – Nous sommes bien conscients de notre faute!*
- 19- *Á súurú suá á sǎbé Tu/patience/prendre/tu/porter – Sois d'une grande patience!*

Donko

- 20- *Súuruwá gúrógúrón kóm* C'est patience/sage/apanage – La patience, c'est l'apanage du sage
- 21- *A sun sɔ́wá a nɛ́* Tu/nous/dire/tu/dire – Tu nous as dit que :
- 22- *Sá n̄ ká yáa kpíkíní ná* Si nous/avec/béliers/blancs/apporter – Si nous apportons des béliers blancs
- 23- *Kaa kɛ́sá yé gbara'* Tu/mal /là/repousser – Tu repousseras le mal-là!
- 24- *Yé á bikíá ye wee sá ká ná* Ce que/tu/réclamer/le/voilà/nous/que/apporter – Voilà que nous avons apporté ce que tu réclames
- 25- *Yá n̄ nun wéré á sun sɔ́wó sú n̄* Si/cela/te/convenir/tu/nous/dire/que/entendre – Si cela te convient, fais-le nous entendre!
- 26- *Tabé Bíz Wúré á ná mwá á dí* Tabé/Bio/Wouré/tu/venir/prendre/tu/manger – Tabé Bio Wouré! Viens prendre et mange!
- 27- *Yé á bikíá ye wee* Ce que/tu/réclamer/le/voilà – Voilà ce que tu as réclamé!
- 28- *A mwá á dí tu/prendre/tu/manger* – Prends et manges-en!
- 29- *Kpá sun bwáa dobu' kɛ́* Puis/nous/ santé /donner- Puis accorde-nous la santé
- 30- *A sun yírem wísíó*Tu/nous/fraîcheur/déverser – Déverse sur nous ta fraîcheur!
- 31- *A úuru kówo Bíz Wúré* Tu/patience/faire/Bio/Wouré – De grâce, Bio Wouré!
- 32- *A béséni yáku té mwó* Tu/notre/sacrifice/là/recevoir – Reçois notre sacrifice!
- 33- *Níkí bíí tíá kú rá wóri dokú* Doigt /seul/ne pas/gluant/laper – Un seul doigt ne lape pas la sauce gluante!
- 34- *Yen sɔ́ná ná màa bèè sokúmó* C'est pourquoi/je/aussi/vous/invoquer – C'est pourquoi, je vous invoque aussi :
- 35- *Káni Bóná Wúré* De Kandi/Bona/Wouré – Bona Wouré de Kandi
- 36- *Gbéerú bókó Bóná Wúré* Forêt/grand/Bona/Wouré – Bona Wouré de la grande forêt!
- 37- *Yína sína Tabé* Ina/chef/Tabé – Chef Tabé de Ina !
- 38- *Wárárs Sabí bukó* Wanrarou/Sabi/grand – Grand Sabi de Wanrarou
- 39- *Wéwéeren Bóná Wúré* Wèwèré de/Bona/Wouré – Bona Wouré de Wèwèré!
- 40- *Kpeteere Wóru Wúré* Kpétérou/Worou/Wouré – Worou Wouré de Kpétérou
- 41- *Karaka kpára Sáni Kpási*Karaka/village/Sanni Kpaï – Sanni Kpaï du village de Karaka

- 42- *Worú Kótó Worú Wuré* Worou/Koto/Worou/Wouré – Worou Koto
Worou Wouré
- 43- *Yámbe*³⁰ *Bís Wuré* Yambé/Bio/Wouré – Yambé Bio Wouré!
- 44- *Táraaqíí Worú Wuré* Celui qui est tressé/Worou Wouré – Worou Wouré
à la tresse!
- 45- *Sabi Sání Sabi Wuré* Sabi/Sani/Sabi/Wouré – Sabi Sani Sabi Wouré!
- 46- *Bís Kána Bís Wuré* Bio/Kana/Bio/Wouré – Bio Kana Bio Wouré!
- 47- *Náří Bís Wuré* Nari/Bio Wouré – Nari Bio Wouré!
- 48- *Yéǵí Bóná Wuré* Yèǵui/Bona/Wouré – Yèǵui Bona Wouré!
- 49- *Bóná bíí méro bíru*³¹ Bona/fils/mère/derrière – Bona, mère dont le dos
porte l'enfant !
- 50- *Kóné Bóná Wuré* Koné/Bona/Wouré – Koné Bona Wouré!
- 51- *Bóná bíí méro bíru* Bona/fils/mère/derrière- Bona, mère dont le dos
porte l'enfant!
- 52- *Swáá gǎare Bóná Wuré* Swaan gǎaré Bona Wouré Swaan gǎaré – Bona
Wouré!
- 53- *Bóná bíí méro bíru* Bona/fils/mère/derrière – Bona, mère dont le dos
porte l'enfant!
- 54- *See Gúrún Bís Bís Wuré* Sé Gourou/Bio/Bio Wouré – Bio de Sé Gourou,
Bio Wouré!
- 55- *Ba kù ra tabùǵáří bu ka kpè* On/ne jamais/combat/compter/jusqu'à/
finir – On ne finit jamais de compter jusqu'à la fin les combats
- 56- *Sínání túróń bíbú* Roi/d'un seul/enfants – Enfants d'un seul Roi
- 57- *Sínání wóróǵóo wiyá mára* Roi /d'en haut/celui que/attendre – Le roi
d'en haut que tu attends
- 58- *Bée kpúró kpúró í ná í mwá ídí* Vous/tous ensemble/vous/venir/vous/
prendre/manger – Vous tous ensemble, venez prendre à manger!
- 59- *Súnú wóráru gbérún sékúra* Eléphant/amaigrissement/brousse/honte
– Si l'éléphant maigrir, honte à la brousse !
- 60- *Sà n̄ sékúruwá béen sékúra* Si nous/ honte /votre/honte – Notre
honte est votre honte!
- 61- *Í mwó í dí* Vous/prendre/vous/manger – Prenez et mangez!
- 62- *Kpá í màa éen bíbú bwáá doǵú ké* puis/vous/aussi/vos/enfants/santé/
donner – Puis accordez à votre tour à vos enfants la santé!

30. « Yambé » est un autre nom fort de la divinité.

31. Cette formule décrit en réalité une des caractéristiques de la divinité « Yèǵui ». Lorsque le fidèle est en état de transe, il porte souvent sur son dos un spectateur.

Donko

- 63- *Í ná í sún yǎré bée kpúró kpúró* Vous/venir/vous/nous/veiller/vous/tous ensemble – Venez nous protéger tous ensemble!
- 64- *kǎsá yé yá wáá bésén wúugésó í yé wǎká* Malheur/qui/être/notre/village/vous/faire/essuyer – Anéantissez le présent malheur qui sévit dans notre village!
- 65- *yé yú kó bésén wúugé sósí í yé gáwámá* Ce qui/faire/notre/village/développer/vous/le/attirer – Attirez dans notre village la prospérité !
- 66- *ba kú ra dáarú dée bú ka nǎrú wee* On/ne pas/rivière/aller/on/avec/soif/revenir – On ne revient pas de la rivière assoiffé!
- 67- *kǎsá yé sá wáámá ka yé sá n wáámá* Malheur/que/nous/voir/et/ce que/nous/ne pas/voir – Le malheur que nous voyons et que nous ne voyons pas
- 68- *í yé kpúró gbáro* Vous/les/tous/conjurer – Conjurez-les tous!
- 69- *bá kú ra n súnú sǎní náasú sun tém gáwé* On/ne pas/éléphant/chevaucher/pieds/ils/sol/trainer – On ne chevauche pas un éléphant avec les pieds rasant le sol
- 70- *bée wá sá ká yǎrá* C'est vous/nous/avec/se remettre – C'est à vous que nous nous remettons!
- 71- *í kú dé sú sékúrí dí* Vous/faire/laisser/nous/honte/manger – Ne nous exposez pas à la honte!
- 72- *Tabé Bís Wúré* Tabé/Bio/Wouré – Tabé Bio Wouré!
- 73- *á nuá yé sáká yíré búru té tu*/entendre/ce pour quoi/à genoux/matin/ce – Comprends-tu la raison de notre invocation matinale?
- 74- *Bís búú súnú búú* Bio/divinité/entre/divinité – Bio, divinité des divinités!
- 75- *Bís síná Kogón búú* Bio/suprême/Kogo/divinité – Bio, suprême divinité de Kogo!
- 76- *Bís wútuútu Bírénú yámírí* (intraduisible)
- 77- *Bís síná sǎ wǎsó wí ú rá n sáá sínǎ kéré* Bio/chef/soleil/vivant/celui qui/ombre/assis/dépasser – Bio, le chef, le soleil vivant, celui qui dépasse l'ombre assise!
- 78- *Bee tǎgán tǎndú bís Wúré* Il est dit que/lianes/arc/Bio/Wouré – Bio Wouré, il est dit que l'arc à lianes,
- 79- *á n kú n toóbú yé a tú tó* Si tu/ne pas/tirer/savoir/tu/toi tirer – Si tu ne sais pas le manipuler, tu tireras sur toi-même!
- 80- *Á n dáá déndéndún bínú díní* Si tu/arbre/grand/fruits/manger/- Si tu manges les fruits du grand arbre,
- 81- *Á n kaa wúnén dǎrú tǎbírí* Tu/ne pas/ton/arbre/remercier – Ne vas-tu pas remercier ton arbre?

- 82- *Wúńá béséní dāńú Bís Wúré* C'est toi/notre/arbre/Bio/Wouré – C'est toi notre arbre, Bio Wouré!
- 83- *Á kú dé sú sékúńú wá* Tu/ne pas/laisser/nous/honte/connaître – Ne nous expose pas à la honte!
- 84- *Bís síná sṣṣ wṣó wí ú rá n̄ saa sínṣ kéré* Bio/chef/soleil/vivant/celui qui/ombre/assis/dépasser- Bio, le chef, le soleil vivant, celui qui dépasse l'ombre assise!
- 85- *Bee tṣgán tэндú bís Wúré* Il est dit que que/lianes/arc/Bio/Wouré – Bio Wouré, il est dit que l'arc à lianes,
- 86- *Á n̄kú n̄ tóobú yé á t̄t̄ tóo* Si tu/ne pas/tirer/savoir/tu/toi/tirer- Si tu ne sais pas le manipuler, tu tireras sur toi-même
- 87- *Á n̄ dáá dэндэндún bínú dí ní* Si tu/arbre/grand/fruits/manger/- Si tu manges les fruits du grand arbre,
- 88- *Á n̄ kaa wúnéní dāńú tṣbírí* Tu/ne pas/ton/arbre/remercier – Ne vas-tu pas remercier ton arbre?

Fonctions de la littérature orale

La littérature orale bààtònù, à l'instar de toutes les littératures orales d'Afrique, remplit plusieurs fonctions comme nous l'avons constaté à travers chacun des genres étudiés. Source de distraction, la littérature orale bààtònù permet de se changer les idées, de se détendre à travers les chansons de réjouissance pendant les cérémonies de mariage, baptême, etc.

Elle a également une valeur éducative pour les jeunes. Les leçons de morale des contes, les séances de devinette sont autant d'occasion au cours desquelles les parents éduquent et enseignent aux enfants les valeurs cardinales de la société. Au moyen des panégyriques (*tumàru*), la société transmet l'histoire des rois et des clans, de génération en génération.

Elle assure aussi une fonction thérapeutique et cathartique. Dans le domaine du chant funèbre, notamment au moyen de la lamentation, la littérature orale bààtònù joue un rôle exutoire. Elle permet aux endeuillés de soulager leurs peines en injuriant la mort, en exprimant leur désarroi. A ce niveau, la lamentation fonctionne comme un discours consolatoire. En manifestant en outre l'ignorance et l'impuissance de l'humain face à la mort, en veillant les morts, elle diffuse les rituels et les croyances, encourage la conformité aux normes culturelles puis apporte un soulagement

psychologique dans un cadre institutionnalisé comme celui du deuil. Elle permet en outre d'assurer la médiation avec le divin, le mystère et le numineux tout en facilitant la transition vers l'autre monde : celui des esprits. De plus, elle permet de soutenir un travail, de converser avec le bébé et de le bercer à travers les *wóm dórí* (berceuse); elle permet aussi de faire l'éloge de l'amour ou de dire les ressentiments de l'amour à travers les chansons d'amour. On comprend donc pourquoi la poésie orale est bifonctionnelle. Art utilitaire, « elle est entreprise et action [...] creuset où tout fait culturel peut se consigner; elle est exorcisme et libération » (Ascension Bogniaho 1987, 53). En définitive, multiforme et multifonctionnelle, la littérature orale *bààtɔ̀nù*, comme le fait remarquer Djibril Débourou (2012, 298), est un « trésor de poésie, de verve, de grandeur, trésor coloré et parfois émouvant, l'arsenal littéraire baatonnu n'est pas figé; il comprend tous les genres : chansons de geste, tragédie, comédie, proverbes, contes et fables ».

Conclusion

Au terme de cette esquisse sur le fait littéraire oral *bààtɔ̀nù*, il ressort que la littérature orale *bààtɔ̀nù*, en tant qu'objet d'étude est assez récente. C'est pourquoi peu de travaux lui sont consacrés. Elle puise sa matière dans la tradition orale et doit son dynamisme essentiellement aux artistes et griots aussi bien de cour qu'aux griots populaires. Par ailleurs, comme toutes les littératures orales du monde, la littérature orale *bààtɔ̀nù* se ramifie en littérature orale profane et en littérature orale sacrée avec, à l'intérieur de chacune d'elle, des genres aussi bien narratifs et lapidaires (parolés) que poétiques (musiqués).

Comme genres parolés (c'est-à-dire narratifs et lapidaires), nous retenons les genres tels que : *sukù déndému* (le conte), *mɔ̀ndú* (le proverbe), *Sukù kpírìbu* (la devinette) et comme genres poétiques (entendons ceux musiqués), *tòmà̀nù* (le panégyrique), *wóm* et toutes ses variantes (le chant ou la chanson), la devise (*gò̀bírù*), *kánà̀rù* (la prière), l'incantation (*nɔ̀mè̀rù*), etc. Enfin, nous avons noté aussi que la littérature orale *bààtɔ̀nù* est multiforme et multifonctionnelle.

Références

- Aarne, Antti Amatus & Thompson, Stith. 1911. *The Types of the Folktale. A classification and bibliography (second revision)*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia/Academia Scientiarum : Fennica, F.F.C.
- Bogniaho, Ascension. 2001. *Couvent, personne et nom dans Wémé. Plaquette FLASH-UNB*. Cotonou : 4-5.
- Bogniaho, Ascension. 1995. *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : Forme et Style*. Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne.
- Bogniaho, Ascension. 1987. « Littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de parole littéraire ». *Éthiopiennes* 4(46-47). http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=162
- Cabakuku, Mwamba. 1992. *Dictionnaire des proverbes africains*. Paris : Éditions L'harmattan-ACIVA.
- Camara, Sory. 1982. *Paroles très anciennes ou le mythe de l'accomplissement de l'homme*. Grenoble : La Pensée Sauvage.
- Camara, Sory. 1992. *Gens de la parole : Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*. Paris : ACCT/Khartala/SAEC.
- Cauvin, Jean. 1980. *Comprendre la parole traditionnelle*. Paris : Ed. Saint-Paul.
- Crépeau, Pierre et Simon Bizimana. 1979. *Proverbes du Rwanda*. Kinshasa : Musée royal de l'Afrique Centrale.
- Dafia, Gniré Tatiana. 2012. *L'esthétique littéraire dans les chants mortuaires en pays bààtònù*. Mémoire de D.E.A. Université d'Abomey-Calavi, Cotonou.
- Débourou, Mama Djibril. 2012. *La société baatonnu du Nord-Bénin, son passé, son dynamisme, ses conflits et ses innovations*. Paris : L'Harmattan.
- Derive, Jean. 1999. « De l'héroïque au lyrisme : la poésie orale africaine » in *Notre Librairie* (137). Paris : Ed. Dumas.
- Djobosso, Abdou Maman. 1992. *Mécanismes didactiques en tradition orale. Aspects de la chanson baatonum*. Mémoire de Maîtrise de Linguistique. Cotonou UNB.
- Dundes, Alan. 1980. *Interprétation du folklore*. Indiana : University Press.

- Eno Belinga, Samuel-Martin. 1978. *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris : Ed. Saint-Paul.
- Eno Belinga, Samuel-Martin. 1978. *La littérature orale africaine*. (Col. Les classiques africains). Paris : Éd. Saint-Paul.
- Equilbecq, François-Victor. 1972. *Contes populaires d'Afrique occidentale. Essai sur la littérature merveilleuse des Noirs* (suivi de *Contes indigènes de l'Ouest africain français*). Paris : E. Leroux, 1913-1916.
- Görög, Véronica. 1981. *Littérature orale d'Afrique Noire. Bibliographie analytique*. Paris : Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose.
- Iroko, Félix. 1995. « La littérature orale : le panégyrique clanique du souvenir ». *Notre Librairie* (124) : 47-55.
- Kakpo, Mahougnon. 1999. *Entre mythes et modernités : aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion.
- Kam, Sié Alain. 2002. *La littérature orale au Burkina Faso : essai d'identification des textes oraux et leur exploitation dans la vie moderne*. Thèse de Doctorat d'Etat, Ouagadougou.
- Kam, Sié Alain. 2007. « Une nouvelle approche classificatoire des textes oraux africains ». *Tydskrif Vir Letterkunde* : 44 (1), 275-293.
- Kane, Mohamadou. 1968. *Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*. Dakar, Présence Africaine.
- Koudjo, Bienvenu. *La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Gun" du Bénin : Aspects sémiotique et sociologique*. Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris XII, 1989
- Lalèyè, Issiaka-Prosper. 1993. « Les religions de l'Afrique noire ». Dans *Le fait religieux*. Paris : Fayard.
- Laye, Camara. 1978. *Le maître de la parole. Kouma lafôlô kouma*. Paris : Plon.
- Lombard, Jacques. 1965. *Structures de type « féodal » en Afrique Noire. Étude des dynamismes internes et des relations sociales chez les Bariba du Dahomey*, Paris/La Haye, Mouton & Co.
- Mendoa, Fatima. 1994. « La littérature orale du Mozambique ». *Notre Librairie* : 118. 18.

Pour une taxinomie des genres littéraires bààtònù

- Mworoha, Émile. 1992. *Préface à Dictionnaire des proverbes africains*. Mwamba Cabakulu. Paris : Éditions L'Harmattan-ACIVA.
- Obenga, Théophile. 1990. *La philosophie africaine de la période pharaonique : 2780-330 avant notre ère*. Paris : L'Harmattan.
- Paulme, Denise. 1976. *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris : Gallimard.
- Propp, Vladimir. (2015 [1970]). *Morphologie du conte*. Paris : Points.
- Sogodogo, Louis Lassana. 1987. *Structures et images de la poésie négro-africaine d'expression française*. Thèse, Lille, de l'Université de Lille III.
- Thompson, Stith. 1940. *Folklore and literature*. Menasha : wis.
- Zahan, Dominique. 1965. *Aspects de la réincarnation et de la vie mystique chez les Bambara*. Paris : PUF.

Gniré Tatiana DAFIA est Docteure d'État en littérature orale africaine à l'Université d'Abomey-Calavi où elle enseigne en qualité de monitrice. Co-auteure de *Les Fils de Râ, nous sommes parents d'âme* (poème), elle a participé en tant qu'auteure poète aux anthologies : *Ce regard de la mer...*, *Si Dieu était une femme...* de Mahougnon Kakpo et à l'écriture plurielle : *La petite fille des eaux* dirigée par Florent Couao-Zotti. La plupart de ses recherches et travaux s'inscrivent dans le domaine de la littérature orale sacrée, notamment le chant funèbre. Courriel : tianadafia@yahoo.fr ou gannigui1972@gmail.com

Résumé

Véhicule privilégié des cultures qui la créent et la pratiquent, la littérature orale représente, sans conteste, la mémoire partielle ainsi que le patrimoine du groupe qu'elle exprime. Chez les Bààtòbù du nord du Bénin, comme chez tous les peuples de l'Afrique noire, la littérature orale se manifeste par l'intermédiaire des griots. Ce sont eux, « gens de la parole », qui créent l'histoire et qui transmettent la poésie et la musique, de génération en génération, à travers diverses paroles. Ainsi constituée de genres dont bon nombre sont restés jusque-là inexplorés, la littérature orale bààtònù se décline en littérature orale sacrée et en littérature orale profane. L'objectif fondamental de cette étude est de dresser une nomenclature de ces

Donko

différents genres oraux pratiqués par les Bààtòbù. Une telle démarche permettra à coup sûr de rendre plus perceptible et plus visible un des aspects de la riche littérature orale béninoise.

Mots clés

Bénin, griots, littérature orale africaine, Bààtòbù

Citation

Gniré, Tatiana Dafia. 2019. « Pour une taxinomie des genres littéraires bààtòbù ». In *Donko. Études culturelles africaines*. Sous la direction d'Isaac Bazié et Salaka Sanou, pp. 121-158. Québec : Éditions science et bien commun.

Ce texte sous licence CC BY SA est disponible en libre accès à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko>.

7. Le mariage polygamique dans les arts en Afrique

La polyandrie comme parodie de la polygynie dans deux œuvres africaines

AÏSSATA SOUMANA KINDO

Le thème du mariage, du couple ou de la famille a été de tous temps au centre de la littérature et du cinéma africains. Cet intérêt dénote l'importance de cette institution dans toutes les sociétés, car elle en est le fondement. Le mariage est communément entendu comme l'union d'un homme et d'une femme, consacrée par un ensemble d'actes civils ou parfois religieux et destinée à la fondation d'une famille. Traditionnellement, en Afrique, une famille est d'abord composée d'un couple, un homme et une femme mariés, et de leurs enfants engendrés grâce à cette union. Cependant, la société traditionnelle africaine étant communautaire et non individualiste, le groupe prime sur l'individu. Et ce dernier ne peut exister sans son groupe, sa famille. Ainsi, ceux et celles qui se marient ne font pas que s'unir tous deux, car étant donné qu'ils et elles font partie d'un groupe, en se mariant, leurs familles s'unissent aussi. Une fois mariés, l'homme entre symboliquement dans la famille de la femme et elle dans la famille de ce dernier. Le mariage est scellé par un certain nombre de cérémonies, dont la plus importante est la dot, qui n'est pas l'achat d'une femme, mais tout simplement le pacte ou le gage consacrant l'alliance entre l'homme et la femme, et l'union entre les familles dont les enfants se marient. Tout ceci laisse croire que la tradition africaine n'est pas une tradition de polygamie. En effet, le principe du mariage n'engage qu'un homme et une femme, même si, selon les pays, les sociétés, les cultures et leurs mutations, le mariage, les modèles de couple et de famille peuvent emprunter des acceptions différentes. Le mariage induit des valeurs, des règles (fidélité, respect de l'autre, responsabilité, sens de la famille, etc.) que chacun des conjoints se doit de respecter. Pourquoi alors la polygamie existe-t-elle en Afrique? Quand et comment y est-elle née? Comment est-elle vécue par les personnes concernées et perçue par la société?

Aujourd'hui, la polygamie est devenue un fait de société dont se sont emparés les arts, en particulier la littérature et le cinéma. Les écrivain-e-s et cinéastes d'Afrique s'en servent pour dénoncer la condition des femmes dans des sociétés à cheval entre la tradition et le modernisme. Aussi, ai-je choisi d'aborder ces questions à travers le roman *Seul le diable le savait* (Beyala 1990) et le film *Une femme pas comme les autres* (Dao 2008) pour analyser la manière dont la polygamie y est représentée et à quelle fin.

La polygamie dans les littératures et les cinémas africains



Tableau africain, Image de Juanita Mulder sur Pixabay.

L'attention que les romancières, romanciers et cinéastes d'Afrique accordent au thème du mariage indique à quel point cette institution est d'importance dans la vie africaine. Même si le sujet est abordé sous des optiques différentes, il reste toujours un thème dominant. Les questions sur la vie familiale, les coutumes du mariage, la dot, la cola et sa symbolique, le choix du conjoint, l'idéal de l'épouse traditionnelle, la polygamie dans le contexte du modernisme où vivent les Africains et les Africaines depuis plus d'un siècle sont soulevées. La pratique de la polygamie est le sujet de ce chapitre. Le terme « polygamie » est couramment utilisé pour désigner le mariage d'un homme avec

plusieurs femmes; pourtant le contraire existe, même s'il est beaucoup plus rare. De ce fait, « polygamie » est un terme générique qui recouvre plusieurs réalités. Il inclut à la fois la polyandrie qui est le fait pour une femme d'être mariée à plusieurs hommes, ainsi que la polygynie, qui est le fait d'un homme marié à plusieurs femmes.

Le mariage polygamique dans les arts en Afrique

De quelle forme de polygamie traitent les romans et le cinémas africains?

La polygamie dans les romans africains

Le parcours de l'histoire littéraire de l'Afrique, particulièrement l'évolution du roman, montre que le thème de la polygamie – en fait la polygynie – y figure depuis longtemps. Sa représentation romanesque a suivi l'évolution du roman africain qui reflète celle de la société. Ainsi, il est remarquable de constater que, jusqu'aux années 1960, la polygamie figure dans la production romanesque comme une pratique normale.

Dans son étude intitulée *Émancipation féminine et roman africain* (Chemain-Degrangé 1980), Arlette Chemain-Degrangé caractérise le point de vue de l'écrivain africain mâle sur les problèmes féminins. Selon elle, le personnage féminin que met en scène l'écrivain africain est soit « un moyen d'action politique, soit une simple projection des fantasmes mâles » (Chemain-Degrangé 1980, 21). Deux tendances se dégagent : celles qui semblent faire l'éloge de la polygamie et celles qui revendiquent le progrès de la femme pour aider au développement de la nation.

Parmi les premiers auteurs de la première tendance figure Cheikh Aliou Ndao, avec *Excellence, vos épouses!* (1983), qui montre la solidarité des femmes autour d'un mari en disgrâce pour un pot-de-vin. Il décrit les quatre femmes très différentes du Ministre Ngor Gnak en insistant sur la richesse de cette situation qui permet, selon lui, à chaque femme de s'épanouir de façon différente :

Ce n'était pas facile de déceler le manque de culture chez Tokosel car elle était très intelligente; elle avait l'air d'écouter, d'acquiescer, de saisir les subtilités d'une discussion sur tous les sujets. Sa beauté faisait le reste; on la regardait plus qu'on ne conversait avec elle (Ndao 1983, 78).

Pour ce genre de romancier, l'émancipation de la femme est liée à l'abolition du colonialisme français et de l'oppression de race, mais il n'est pas question de remettre en cause les données traditionnelles telles que l'autorité des parents sur les enfants, des adultes sur les plus jeunes ou de l'homme sur la femme. Il est encore moins question de dénoncer les

mariages arrangés et la polygamie à travers lesquels l'oppression de la femme s'exerce inconditionnellement.

Abdoulaye Sadjı et Mongo Béti ont aussi fait le choix de défendre les traditions. Si le roman *Maïmouna, petite fille noire* (Sadjı 1953) stigmatise, dans une certaine mesure, l'influence de la culture occidentale sur les filles africaines qui se mettent en tête l'idée d'épouser l'homme de leur choix, c'est parce que le narrateur accorde peu ou pas du tout d'intérêt aux frustrations causées chez les femmes par les mariages arrangés. *Le Roi miraculé* (Béti 1958) dénonce à son tour les perturbations provoquées par le christianisme en imposant la monogamie dans les sociétés africaines. Il célèbre la victoire des traditions africaines sur les valeurs chrétiennes, ou encore le triomphe de la polygamie sur la monogamie. Perçu sous cet angle, *Le Roi miraculé* semble rendre hommage à la polygamie, pourtant cause du déséquilibre affectif et moral des femmes en Afrique, alors que s'il y a un cadeau que le christianisme a offert à l'Africaine, c'est bien la monogamie.

Ousmane Sembène (1923-2007), quant à lui, laisse entendre dans *Voltaïque* (1962) que la polygamie est une fatalité, donc inéluctable, pour les femmes et en montre les bons côtés, dans *Le Mandat* (1964), pour devenir beaucoup plus critique envers cette pratique dans ses œuvres suivantes. Dans l'une des nouvelles de *Voltaïque*, « Ses trois jours », il décrit les affres auxquelles est en proie Noubé, troisième épouse de Mustaphe.

Prématurément vieillie par ses grossesses successives, minée par l'indifférence de son mari, dévot et fidèle, Noubé a passé deux journées à attendre que son mari, resté dans les bras de la quatrième et dans l'oubli de ses devoirs, vienne honorer sa couche, conformément aux lois islamiques, car c'est « son tour ». Mustaphe se présente le troisième jour avec un ami et demande à Noubé de leur servir à manger alors qu'il ne lui avait pas laissé d'argent. Estimant en avoir assez supporté, elle exprime sa colère et ses griefs. Noubé se sent honnie et délaissée aux yeux de tout le village par le comportement de son époux qui ne respecte pas ses engagements matrimoniaux. Sembène ne propose aucune issue à Noubé, car elle ne peut que subir un destin qu'elle n'a pas choisi, tiraillée qu'elle est entre frustration, colère, respect des convenances et volonté de briser le cercle infernal de la polygamie. Dans *Le Mandat*, il décrit cette fois-ci l'harmonie qui existe entre les deux coépouses Aram et Mety que leur mari Dieng mène par le bout du nez. *Xala* (Sembène 1973) reflète ce revirement critique de Sembène : ce dernier met ici en évidence les humiliations de la polygamie pour les femmes

Le mariage polygamique dans les arts en Afrique

africaines (jalousie, rivalités, disputes, souffrances morales). Le roman met en scène le personnage d'El Hadji Abdou Kader Bèye, un homme d'affaires de Dakar qui s'enorgueillit de sa réussite professionnelle et sociale. Il a deux épouses : Renée une chrétienne, rebaptisée Adja Awa Astou après sa conversion à l'islam, et Oumi N'Doye qui enfreint allègrement les règles de la polygamie en empiétant sur les nuitées des autres. Elles sont installées dans deux villas chics d'un riche quartier, chacune vivant avec ses enfants. Mais pour devenir un vrai notable, Abdou Kader Bèye s'est mis en tête de prendre une troisième épouse : N'Goné. Une jeune fille qui a la saveur d'un fruit et la fraîcheur que ses femmes ont perdue depuis longtemps. La femme est ici considérée comme un symbole de la réussite du mari qui tire son prestige du nombre de ses épouses et de ses enfants. En milieu urbain, entretenir plusieurs foyers relève de la gageure. Y parvenir, c'est faire étalage de son degré de richesse.

De même, dans les œuvres romanesques produites après les années 1960, années qui ont vu l'accession à l'indépendance de la plupart des États africains, la situation matrimoniale de la femme laisse toujours à désirer. Dans *Les Soleils des indépendances* (Kourouma 1968), la narration développée évoque le viol de Salimata, « l'héroïne », tout comme ses deux mariages forcés avec Tiémoko et Baffi, mais ne dit aucun mot pour condamner l'excision qui mutile la femme. La narration semble plutôt préoccupée à établir un lien entre la difficulté de l'Afrique d'accoucher de la prospérité pour son peuple et l'incapacité de Salimata d'accoucher d'un enfant. Cette fatalité que le narrateur fait peser sur son héroïne et qu'il faut mettre à l'actif du phallocentrisme latent de l'auteur pourrait être perçue comme une indication de l'incapacité de la femme à résoudre ses propres problèmes.

Cette réification de la femme, victime du mariage arrangé, est également au cœur de l'intrigue qui se noue dans *Perpétue ou l'habitude du malheur* (Béti 1974). Béti y dévoile, selon Lilyan Kesteloot (2000, 258), « les aspects les plus aberrants des mariages forcés, fruits de marchandages et d'intérêts des familles, aux dépens de la jeune fille ». Mongo Béti, à l'instar de Kourouma, ne semble pas non plus offrir la moindre chance de succès à la lutte menée par Perpétue pour surmonter les obstacles à son bonheur. En effet, la plupart des auteurs cités à titre d'exemple (la liste reste ouverte) ne semblent vraiment pas se préoccuper de la condition de la femme, tout comme ils ne semblent accorder aucun crédit à la tentative de la femme de se prendre en main.

Comme le souligne Arlette Chemain-Degrange, « l'Afrique libérée, ses

femmes demeurent encore dominées par les rapports sociaux, le droit et les préjugés » (Chemain-Degrange 1980, 10). Selon Awa Thiam (1978), cette situation fait de la femme africaine une mineure à vie et, en quelque sorte une colonisée au second degré. En effet, selon les anciennes traditions africaines, la femme ou l'épouse parfaite, c'est celle qui « est docile, soumise, travailleuse, ne disant pas un mot plus haut que l'autre... Son lot de femme était d'accepter et de se taire, ainsi qu'on lui avait enseigné » (Sembène 1960, 170-171).

Pour que la situation change, il a fallu attendre que les Africaines se mettent à l'écriture et décident de parler elles-mêmes de leur condition. La littérature écrite par les femmes qui vit le jour à la fin des années 1970 se démarque de celle des hommes dans la représentation et l'image qu'elle donne de la femme. Son ton se fait de plus en plus critique envers certaines pratiques traditionnelles jugées rétrogrades et qui enferment les femmes dans un carcan. C'est le cas de Mariama Bâ qui donne la parole à Ramatoulaye et Aïssatou pour montrer la caducité de certaines traditions africaines dans *Une si longue lettre* (Bâ 1980).

Ce roman pourrait de ce fait être considéré comme une réplique aux romans comme *Maïmouna* et *Perpétue* qui évoquent avec indifférence le mariage forcé. *Une si longue lettre* met en effet une croix sur le mariage arrangé et fait l'apologie du mariage de cœur. Ramatou, la narratrice, y épouse l'homme qui lui plaît et pour lequel elle ressent une réelle attraction, tant physique que morale. De surcroît, elle sonne la fin d'un passé révolu et d'une coutume désuète en épousant, sans dot et sans faste, Modou Fall, l'homme de son choix, qu'elle impose à ses parents interloqués : « Notre mariage se fit sans dot, sans faste, sous les regards désapprobateurs de mon père, devant l'indignation douloureuse de ma mère frustrée, sous le sarcasme de mes sœurs surprises, dans notre ville muette d'étonnement. » (Bâ 1980, 28-29). Le second mariage de cœur évoqué par Ramatoulaye, c'est le mariage d'Aïssatou avec Mawdo qui transcende les barrières de caste. Mawdo, prince toucouleur, porte la conviction qu'il n'y a pas de problème à épouser une femme de caste inférieure comme celle des bijoutiers. Aussi se marie-t-il avec Aïssatou parce qu'il l'aime. Le troisième mariage de cœur évoqué dans *Une si longue lettre*, c'est celui qui se fait au mépris des différences de nationalité et de religion, lui, Samba Diack, étant sénégalais et musulman et elle, Jacqueline, ivoirienne et chrétienne. Il convient de souligner ici que derrière le mariage fondé sur le choix se profile en filigrane

Le mariage polygamique dans les arts en Afrique

l'apologie de la monogamie, même si deux de ces trois unions finissent par un divorce. La monogamie est en effet la valeur dominante autour de laquelle se structure la narration que développe *Une si longue lettre*. À ce titre, l'ouvrage de Mariama Bâ peut être lu comme une réplique au *Roi miraculé* qui fait implicitement l'apologie de la polygamie.

Depuis les années 1980, la thématique des œuvres écrites par les femmes ne se focalise plus seulement autour des institutions matrimoniales et de leurs corollaires : polygamie, système des castes, stérilité, excision, voire prostitution. On observe une recrudescence de romans qui mettent en scène non seulement la misère émotionnelle des femmes africaines, mais aussi leur corps, comme dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* (Beyala 1987) et *Tu t'appelleras Tanga* (Beyala 1988), ou encore l'aliénation de la jeunesse africaine face à la modernité comme dans *Le Baobab fou* (Bugul 1982).

Comment se présente la polygamie dans les cinémas africains?

La polygamie dans les cinémas africains

Les cinémas d'Afrique francophone sont nés dans l'euphorie et l'engagement des indépendances et restent pour de nombreux réalisateurs et réalisatrices un vecteur d'exploration, voire de critique des sociétés. Tout comme les autres arts de cette aire culturelle, les cinémas ouest-africains allient souvent l'esthétique et le fonctionnel. La question du rôle et du statut de la femme tient ainsi une place primordiale dans ces films, qu'ils soient réalisés par des hommes ou des femmes. Des thématiques concernant les femmes sont donc fréquemment explorées et un large éventail de personnages féminins sont portés à l'écran dans des représentations souvent progressistes. Nombreux sont les films, par exemple, qui dénoncent ou qui analysent les structures et les pratiques qui oppriment les femmes, tels que la polygamie, le mariage forcé, la prostitution, l'excision ou les autres rapports de domination et de subordination qui peuvent exister entre hommes et femmes.

Tout comme dans la littérature, les hommes ont été les premiers à investir le cinéma. Dans *Le Wazzou polygame* (Ganda 1970), le Nigérien Oumarou Ganda dénonce, entre autres travers de la société nigérienne, les conséquences néfastes du mariage forcé et de la polygynie. Il met en scène Saley, El Hadj et notable d'un village du Niger, qui s'éprend de Satou, une

jeune femme qu'il épousera contre la volonté de cette dernière. Satou est en effet amoureuse de Garba, un jeune homme auquel elle était déjà promise. El Hadj a déjà deux épouses, et la seconde, ne pouvant tolérer un troisième mariage, tente de supprimer Satou. Mais elle tue par erreur une innocente, l'amie et fille d'honneur de la nouvelle mariée, et provoque la fuite de Satou vers la capitale, où happée par les vices, elle finit par faire commerce de son corps.

Henri Duparc pour sa part décrit dans *Bal Poussière* (Duparc 1988) la vie d'Alcaly Demi-dieu, un riche villageois, mari de cinq femmes et qui décide d'en prendre une sixième. Mal lui en a pris car Binta se trouve être une jeune fille moderne et délurée qui va semer le désordre dans sa maisonnée. N'ayant accepté le mariage que sous la contrainte de ses parents, elle a vite fait de renouer avec son ancien prétendant, un musicien venu animer le bal du village. Binta s'enfuit avec lui, laissant derrière elle un Demi-dieu pas du tout exploré, qui a déjà jeté son dévolu sur une nouvelle proie. Duparc s'attaque de front à la polygamie, dénonçant les jalousies et rivalités des femmes entre elles. Ici, la femme est ramenée à la seule mise en exploitation de son corps, à un rôle d'objet sexuel donc : les femmes de Demi-dieu n'ont accès ni à la vie publique ni au savoir et au pouvoir, respectant ainsi la hiérarchie établie entre les sexes par la société phallocrate.

Dans *Tableau Ferraille* (Sène Absa 1997), Moussa Sène Absa montre, à travers l'ascension et la chute d'un jeune politicien idéaliste, comment la modernisation telle qu'elle est pratiquée dans une grande partie de l'Afrique détériore le tissu social traditionnel. Les deux femmes du jeune politicien Daam personnifient le choix difficile entre deux systèmes de valeurs. Une Afrique confrontée au système de valeurs des sociétés africaines traditionnelles et à celui des sociétés occidentales postmodernes. La condition féminine est aussi un thème développé par le réalisateur et écrivain sénégalais Ousmane Sembène, auteur du premier long-métrage africain *La Noire de...* (Sembène 1966). Sa principale préoccupation est de faire passer un message susceptible de faire changer le cours des choses et le cinéma est pour lui le moyen d'aller à la rencontre d'un public africain qui n'a pas accès aux romans.

Ainsi, dans son film *Faat Kiné* (Sembène 2000), véritable hommage à la femme africaine, Ousmane Sembène montre l'évolution et le combat des femmes dans les sociétés africaines contemporaines à travers le personnage de Faat Kiné, une femme d'affaire qui dirige une station-service. Son film

dénonce un système patriarcal abusif et corrompu et interroge les valeurs traditionnelles telles que la famille, le mariage, la polygamie ou encore le respect des aînés. Dans *Min Yé* (Cissé 2009), Souleymane Cissé quant à lui raconte l'histoire d'une famille de la bourgeoisie bamakoïse. Le foyer est la proie de fréquentes tensions du fait de sa structure polygamique : Mimi veut quitter Issa, lassée de la polygamie et de la routine du mariage, pour son amant, Abba.

Après les hommes, il est intéressant de voir alors la manière dont les réalisatrices africaines abordent le thème de la polygamie. Le cinéma féminin en Afrique subsaharienne a vu le jour en Égypte dès l'entre-deux-guerres avec des actrices qui se sont mises à la réalisation comme Aziza Amir, Fatma Rochdi et Assia Dagher. En Tunisie, au Maroc et en Algérie, les pionnières apparaissent après la Seconde Guerre mondiale, et plus encore, après l'indépendance, comme Kalthoum Bornaz, Farida Bourquia, Farida Benlyazid et Assia Djébar. Dans l'Afrique subsaharienne, les pionnières Thérèse Sita-Bella, ou encore Safi Faye se sont illustrées dans les années 1960 et au début des années 1970. Le documentaire *Lettre paysanne*, réalisé par Safi Faye en 1972, est considéré comme le premier long-métrage produit par une femme. Entre les années 1980 et 1990, de nombreuses cinéastes se sont fait connaître, et en 1997, le Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (FESPACO) présentait, sur les dix-neuf films de la compétition officielle, quatre longs-métrages réalisés par des femmes.

Ces réalisatrices savent se montrer critiques de la situation socio-politique en Afrique, et décrire, par des documentaires ou des fictions, dans les années 1990-2000, la condition des femmes, ou encore, la vie de la diaspora dans les pays d'accueil. En 1994, la Tchadienne Zara Mahamat Yacoub s'engage pour l'amélioration des droits de la personne, en particulier l'égalité des femmes dans son pays. Son court-métrage *Dilemme au féminin* (Mahamat Yacoub 1994) qui critique les mutilations génitales féminines a provoqué une fatwa à son encontre. En 1994, toujours, la Togolaise Anne-Laure Folly se focalise sur les sujets sensibles que sont le mariage forcé, l'excision, le sida, etc. à travers le regard des femmes de l'Afrique de l'Ouest.

Il faut attendre l'année 1995 pour voir la Burkinabè Fanta Régina Nacro réaliser en langues mooré et wolof, sous-titré en français, *Ouvre les yeux* ou *Puk Nini* (Nacro 1995), une fiction abordant le thème de la polygamie, et surtout de l'infidélité. Dans *La Promesse* (Touré 2016), la Sénégalaise Fatou Touré peint aussi la condition des femmes vivant la polygamie. Son

personnage, Sophie, une jeune femme de 35 ans, sage-femme convertie en femme au foyer, se construit un bel univers autour de son mari Babacar et ses deux enfants, après avoir bravé bien de tempêtes. C'est au milieu de ce bonheur, qu'un beau jour, en rentrant du travail, Babacar annonce à Sophie qu'il a épousé une seconde femme, ce que Sophie ne peut s'expliquer et considère comme une trahison, car son mari lui avait promis de ne jamais prendre une deuxième femme. Sophie subit un choc émotionnel et s'enferme dans un mutisme, avant de se décider à reprendre sa vie en main. La plupart de ces réalisatrices rejettent le tabou qui entoure la polygamie et pensent que le sujet mérite d'être dévoilé au grand public et débattu. Elles estiment aussi que la polygamie n'est pas une obligation, mais que la société l'impose aux femmes même si elle n'est pas obligatoire dans la religion musulmane. Dans la suite de cette réflexion, voyons comment cette problématique est traitée dans le corpus romanesque et filmique que nous avons retenu.

*La polygamie dans **Seul le diable le savait (Calixthe Beyala)** et **Une femme pas comme les autres (Abdoulaye Dao)***

La particularité de ces deux œuvres réside dans le fait de mettre en scène la forme la plus rare de la polygamie, à savoir la polyandrie, à travers les personnages féminins de Bertha Andela dite Dame Maman dans *Seul le diable le savait* et Mina dans *Une femme pas comme les autres*.

Le ménage Bertha Andela dite Dame Maman, Papa Pygmée, Papa Bon Blanc

Bertha Andela est une paysanne vivant dans le village de Wuel. Elle a une fille du nom de Mégri qui a les cheveux rouges et au moins deux papas : Yanish, un bâtard gréco-bantou dit Papa Bon Blanc qui n'a pas d'argent mais un pied-bot et le crâne ciré à la brillantine, et un Pygmée au grand cœur dont le portefeuille est toujours plein et qui s'appelle Kwokwomandengé. Bertha, Dame maman, possède suffisamment de « charmes » pour faire vivre ses deux hommes dans l'esclavage et les rendre aussi malheureux l'un que l'autre. On comprend, dans ces conditions, que l'éducation sentimentale de Mégri ne soit pas des plus ordinaires. Tout comme dans un conte, Dame maman, Papa Bon Blanc, Le Pygmée et Mégri vivent dans la quiétude. Il n'y a pas d'accrocs entre les deux hommes qui se partagent une seule femme comme

en attestent les propos de la narratrice : « Je sautais sur les genoux de l'un, tirais la barbe de l'autre. L'un me torchait tandis que l'autre me saoulait au vin de palme. » (Beyala 1990, 11). Mais Papa Bon Blanc décide de partir parce qu'il ne peut vivre plus longtemps ce genre de ménage à trois. Il l'explique ainsi à Mègri : « J'ai tout donné à ta mère, elle s'est toujours moquée de moi. Alors j'ai pris une autre femme et je m'en vais » (Beyala 1990, 73). La mort du Pygmée, l'autre père de Mègri, suit quelque temps après le départ du Bon Blanc, faisant d'elle une orpheline.

Après le départ de Bon Blanc et la mort du Pygmée, le village reprend petit à petit son rythme habituel et découvre le pouvoir d'un élément nouveau : l'argent. Mègri, qui est tombée amoureuse de l'Étranger, un homme en fuite au comportement bizarre et diabolique et possédant la faculté de résoudre des énigmes, de percer les secrets et de deviner l'avenir, conçoit de lui un enfant dans des conditions irréelles. Cela n'empêche pas qu'elle soit « mise aux enchères » par sa mère. Après plusieurs pourparlers, Mègri accepte contre son gré d'épouser Angounou, le fils du Chef du village, suivant ainsi le désir de sa mère ravie de la forte dot qu'il a proposée.

Au moment où tout le monde est en train de célébrer les noces de Mègri avec Angounou, elle s'enfuit avec sa demi-sœur Magdalena, fille du premier mariage de Bertha et qu'elle vient de retrouver. Pendant la fugue, en pleine forêt, Mègri accouche d'une fille. Magdalena, sa demi-sœur, l'aide à accueillir ce nouveau-né qui représente tout pour elle. Au cours de leur exode, Mègri, Magdalena et leur bébé trouveront refuge à Bambali, un village gouverné, ironie du sort, par une Reine-mère qui n'est autre que la mère de l'Étranger. Mègri y retrouve d'ailleurs celui pour qui elle avait tant souffert, tant peiné. Elle pleure de joie et rêve déjà d'une vie commune; ce qu'elle exprime en ces termes : « Je ne veux plus souffrir. Je veux vivre libre, élever ma fille dans l'idée que je me fais de l'amour, de la vie [...] je ne veux plus faire des bâtards » (Beyala 1990, 277).

L'Étranger propose alors de l'épouser à la prochaine récolte, mais il meurt au cours d'une altercation avec les militaires. Avec sa mort, Mègri s'enfonce dans le noir, taraudée par des questions sur son existence, celle de sa fille et leur avenir. Et comme un malheur n'arrive jamais seul, la Reine-mère qui l'accuse non seulement de la mort de son fils, mais aussi de celles des autres membres de sa famille (Papa Pygmée, Dame Maman) lui demande de s'en aller. Pour échapper à la vindicte populaire et au tribunal traditionnel, Mègri s'exile à Paris d'où elle raconte son histoire.

Ce que l'on constate dans ce roman de Beyala, c'est que la structure classique du foyer est bannie et la nature patriarcale de la famille travestie. Au sein de la structure traditionnelle, l'homme est au centre de la famille, il en est le noyau principal; c'est autour de lui que gravitent les femmes qu'il épouse et les enfants issus de ces différents mariages. Il détient aussi le pouvoir de décision et le pouvoir économique, ce qui fait de lui le maître incontesté de la maison. En ville, on peut trouver deux configurations possibles : soit le mari est riche et il installe par exemple chacune de ses deux épouses dans sa propre maison, soit il n'est pas riche et les femmes se partagent la maison. Ce dernier cas de figure, du fait de la grande proximité qu'il induit, est celui qui donne lieu le plus souvent à des disputes entre les coépouses. Dans le roman de Beyala, la femme, en l'occurrence Bertha Andela, est la maîtresse du foyer et c'est autour d'elle que gravitent Papa Bon Blanc, Papa Pygmée et leur fille Mégrita.

Beyala considère le mariage comme une forme institutionnalisée de l'oppression féminine, un moyen que l'homme utilise pour s'approprier officiellement le corps de la femme. C'est pour cette raison que Bertha a refusé le mariage basé sur la norme patriarcale. Elle a choisi de vivre avec deux amants, préférant ainsi la polyandrie au mariage monogamique qui l'obligerait à « signer le pacte de l'esclavage : Porter l'eau. Cuisiner. Repasser. Ouvrir son corps au mâle. Donner son ventre à la maternité » (Beyala 1990, 81-130).

De même, un autre personnage du roman, Laetitia, qui a pris Mégri sous son aile, entretient une liaison avec deux hommes à la fois. Elle rejette leurs demandes en mariage et finit par les empoisonner au nom de sa liberté, estimant qu'aucun d'eux ne la mérite. Ces personnages féminins sont simplement dégoûtés et frustrés par l'incapacité de l'homme à se définir et à définir la femme au-delà du corps sexuel. À la polygamie traditionnelle, la polygynie donc, Beyala va substituer la polyandrie, son héroïne affichant ainsi sa volonté de se réapproprier son corps dont elle n'avait pas la libre jouissance dans son premier mariage monogamique, contracté à l'âge de quinze ans. Même établie avec deux époux, Bertha continue de fréquenter d'autres hommes avec lesquels elle entretient des relations tarifées. Les personnages féminins de Beyala, notamment Bertha, Laetitia et Mégrita dans *Seul le diable le savait*, rejettent catégoriquement la polygynie, mais revendiquent aussi des droits : droit à la pilule, droit à l'avortement, droit de pouvoir refuser la maternité :

Le mariage polygamique dans les arts en Afrique

Il faudra absolument interdire la polygamie, un homme aussi intelligent soit-il, ne devrait pas avoir plusieurs femmes. À mon avis, une c'est déjà trop! Il faut réclamer la pilule. Ensuite l'avortement libre. Ne plus être boursoufflées d'enfants. Ce n'est pas aux hommes de nous faire un enfant. Notre corps nous appartient. Tout ça c'est terminé... (Beyala 1990, 276).

Incapables de trouver « l'homme complet », les personnages féminins de *Seul le diable le savait* (Bertha Andela et Laetitia) optent pour la polyandrie, qui leur permet de pallier « la faiblesse de l'homme » (Beyala 1990, 130).

Le ménage Mina, Dominique, Sékou

Le long-métrage du Burkinabè Abdoulaye Dao (2008), *Une femme pas comme les autres*, traite également de l'institution du mariage et de l'infidélité. À partir du thème de la polygamie, le réalisateur se prend à imaginer une situation où c'est la femme qui aurait la possibilité de choisir un coépoux à son mari. Mina, PDG d'une entreprise prospère, épouse fidèle, est déçue par le comportement de Dominique, son mari, l'homme avec lequel elle vit depuis sept ans. Il est au chômage et profite de son temps libre pour entretenir une relation avec une voisine. Trompée dans son propre lit conjugal par Dominique, Mina décide de prendre un deuxième mari, en la personne de Sékou son cousin, dans une société où la polygynie est ancrée dans les mœurs. Pour elle, l'objectif est double : punir son mari de son infidélité avec Aïcha, l'épouse de Pierre, leur voisin d'en face et policier de son état, mais aussi inverser les rôles en devenant la femme qui a deux conjoints. Mal à l'aise avec l'attitude de sa femme qui feint de l'ignorer désormais dans la maison, Dominique finit par confesser son incartade. Mais Mina ne change pas ses plans. Elle poursuit sa vengeance en informant, de manière détournée, le voisin Pierre de son infortune. Mina demande à Dominique de libérer la chambre conjugale et de s'installer dans la chambre d'amis. Puis elle accueille Sékou qu'elle installe à la place du premier. Elle convoque une réunion au cours de laquelle elle édicte les règles du vivre ensemble que tous deux promettent de respecter. Mais hors présence de Mina, Dominique essaie de marquer son territoire en voulant imposer ses propres règles à son coépoux. Sékou feint d'accepter en faisant profil bas, mais excédé par l'autoritarisme du premier, il se rebelle et revendique les

mêmes droits. Mina continue d'ignorer Dominique et fait démonstration de son affection pour Sékou quand le trio est réuni alors que dans l'intimité, elle rejette ses assauts en arguant que cela ne fait pas partie du contrat qui les lie. Le premier mari, ne pouvant plus supporter la présence de son coépoux et les menaces de mort du voisin cocufié, décide de faire parler son orgueil de « mâle dominant » et de partir.

Même si la polyandrie a existé et existe encore dans certaines sociétés africaines, l'entreprise d'Abdoulaye Dao ne manque pas d'audace dans un milieu fondamentalement machiste qui, au nom des coutumes et des traditions, ne conçoit cette option que pour l'homme. Selon Frieda Ekotto (2009, 35-41), le fait que les Africaines se mettent derrière la caméra pour montrer des images spécifiques, ou les dénoncent ou en parlent publiquement, signifie qu'il y a un retournement de pouvoir, ou si l'on veut, une reconfiguration de celui-ci. En effet, en engageant la lutte pour l'image, elles initient un processus révolutionnaire dont la conséquence est de faire d'elles des sujets politiques.

La parodie comme mode de dénonciation de la polygynie

Communément, la parodie est une forme d'humour qui utilise le cadre, les personnages, le style et le fonctionnement d'une œuvre ou une institution connue pour s'en moquer. Elle se fonde entre autres sur l'inversion et l'exagération des caractéristiques appartenant au sujet parodié.

Selon Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau (2002, 92-94), la parodie constitue une « stratégie de réinvestissement d'un texte ou d'un genre de discours dans d'autres : il s'agit d'une stratégie de « subversion », visant à disqualifier l'auteur du texte ou du genre source (la « captation », imitation positive) qui permet de « transférer sur le discours réinvestisseur l'autorité attachée au texte ou au genre source ». Dans le cadre de notre analyse, la cible de la parodie est la polygamie dans son acception commune, c'est-à-dire la polygynie. Dans *seul le diable le savait*, Calixthe Beyala s'attaque à la société traditionnelle qui a institué la phallocratie, la supériorité de l'homme sur la femme et les pratiques inhérentes à cette société enfermant les femmes dans un comportement obligé. Pour ce faire, elle s'attaque au type social féminin conformiste qu'elle s'acharne à déconstruire pour créer une autre femme jouissant de toute sa liberté,

Le mariage polygamique dans les arts en Afrique

en subvertissant tous les codes sociaux. Sans aller aussi loin que Beyala, Abdoulaye Dao a aussi choisi l'humour pour traiter d'un sujet sérieux comme la polygamie en inversant une situation jugée normale.

En effet, le film d'Abdoulaye Dao est une comédie assez drôle qui engage une réflexion sur ce que peuvent ressentir les femmes placées dans une situation de polygamie. En mettant des hommes dans une situation semblable à celle que vivent certaines femmes en Afrique, le réalisateur burkinabè voudrait les amener à prendre conscience des problèmes que vivent ces femmes et peut-être y mettre fin. Les deux artistes ont fait le choix de la déconstruction en recourant à l'humour et la subversion. Selon Gilbert Hottois (1998, 309-400), « la déconstruction désigne l'ensemble des techniques et stratégies utilisées par Derrida pour déstabiliser, fissurer, déplacer les textes explicitement ou invisiblement idéalistes ». Et Derrida explique dans *L'écriture et la différence* (Derrida 1967, 13) que les différentes significations d'un texte peuvent être découvertes en décomposant la structure du langage dans lequel il est rédigé.

Beyala et Dao ont recours au comique de situation. Les scènes du flagrant délit de Dominique, son incompréhension quand Mina lui fait part de sa décision de prendre un second mari, les disputes entre lui et Sékou, chacun voulant épater la maîtresse de maison afin d'être le préféré et de bénéficier de ses faveurs, et son désarroi pendant la période de vie à trois appartiennent à ce registre. De même pour la situation de Papa Pygmée et Papa Bon Blanc qui se disputent non seulement la paternité de Mégri, mais aussi l'attention de Bertha alors même qu'elle les cocufie allègrement. Les mimiques de Dominique renseignent sur ses angoisses et ses états d'âme, alors que Mina reste digne dans son rôle de femme blessée, décidée à accomplir sa vengeance. C'est l'inversion des rôles et l'attitude des protagonistes qui provoquent l'humour. Dominique est rongé par la jalousie comme le serait n'importe quelle femme dans la même situation. C'est encore Mina qui tient les cordons de la bourse car Dominique est au chômage et vit à ses dépens.

On peut cependant reprocher au réalisateur de ne pas être allé au bout de sa logique audacieuse. En effet, le premier mari n'est pas resté assez longtemps pour expérimenter toutes les arcanes de la polygamie. Et la femme, qui n'a agi comme elle l'a fait que pour punir le mari, est convaincue que celui-ci reviendra, preuve qu'elle-même n'est pas préparée à cette révolution qu'elle veut installer. Abdoulaye Dao utilise l'humour comme

un moyen de faire bouger les lignes de l'imaginaire collectif. Beyala au contraire pousse l'expérience plus loin en s'engouffrant dans l'exagération, amplifiant volontairement les événements et les faits dans le but d'en rire.

On assiste ainsi à une tentative d'humaniser les entités divines en les affublant d'une onomastique irrévérencieuse : la Prêtresse Goitrée, La Moissonneuse-du-mal. Beyala affiche sa prédilection pour des personnages voués à l'errance et dont la genèse, la conception, reste mystérieuse et la paternité, problématique à l'instar de Mégri et de ses deux pères, sans compter les pères anonymes qui planent à l'horizon mais qui ne se manifestent jamais dans la vie de la jeune fille. Beyala sape aussi les mythes fondateurs androcentristes en qualifiant la famille polyandre de « famille miraculée au grand complet » (Beyala 1990, 21); elle décrédibilise et profane les mythes théogones à travers des personnages errants (tel Mégri), orphelins ou bâtards, contraints d'errer dans un univers semé d'embûches en quête d'une figure paternelle. L'absence de père est assimilée à l'absence de dieu. Mieux, Beyala use de l'ironie pour ridiculiser l'homme comme l'illustre ce portrait qui animalise le compagnon de Mégri à Paris : « Et Jean-Pierre. [...]. Un gros nez. Une bouche de poisson-chat. Un ventre dégoulinant de double vodka. [...]. Essoufflé à chaque pas. Pitoyable au lit. [...]. Il me baise à la manière d'un coq ou d'un canard » (Beyala 1990, 9-10).

Par le détour de la polyandrie, Beyala et Dao font vivre à l'homme les frustrations qui, jusque-là, étaient le lot de la femme en polygamie. C'est comme si leur égoïsme les empêchait de comprendre la souffrance endurée par les femmes à l'intérieur d'un tel système. Les querelles des coépoux se disputant les faveurs de leur unique femme dans *Seul le diable le savait* et même dans *Une femme pas comme les autres* sont le miroir de celles auxquelles se livrent les coépouses.

De ce fait, la polyandrie pourrait être perçue comme la projection d'un monde meilleur prenant en compte les aspirations des femmes.

À travers les personnages féminins de ses œuvres, notamment *Seul le diable le savait*, Beyala veut réhabiliter l'image et le corps de l'Africaine. En effet, une perception masculine du corps fait de la femme une « femme-objet », une femme qui n'est bonne qu'à satisfaire les désirs et les plaisirs de l'homme. Faire valoir passif des hommes, elle est cantonnée au rôle traditionnel de mère, d'épouse ou de prostituée qui vend son corps pour survivre, qui lui est dévolu par la société africaine. Il s'agit d'un corps aliéné

que la femme ne possède pas, car il est la propriété exclusive de la collectivité, puis de celui qui a payé la dot. Ce corps est marqué, façonné par la société qui le tient sous sa tutelle (tout d'abord par le test de virginité infligé aux jeunes filles, par l'excision et l'infibulation, puis par toutes sortes de marquages tels le viol...). Aussi Beyala met-elle en scène des femmes à l'opposé de cette image servie par le roman africain jusqu'ici. La femme dans le roman de Beyala se présente comme une femme libre, qui refuse d'être assujettie au mâle et à sa domination, qui, pour se réapproprier son corps, refuse le mariage traditionnel, la maternité, réclame la pilule et l'avortement pour en jouir librement.

C'est le cas de Bertha Andela qui se joue respectivement de ses hommes en prenant ouvertement des amants (son ex-mari Ndontskiba, Le Perroquet, le Chef de Wuel) et de Laetitia qui ignore superbement les sentiments de ses prétendants (Pascal et Donga) qu'elle épouse l'un après l'autre. Elles sont à l'opposé des femmes conformistes comme les épouses du Chef de Wuel qui s'accommodent des infidélités de leur mari en dépit de leur souffrance et qui ne réagissent pas. Mégri, la fille de Bertha, a fui aussi un mariage avec Angounou, le fils du Chef de Wuel, pour retrouver l'Étranger, l'amour qu'elle s'est librement choisi, et avec lequel elle a un enfant. Elle assume ses choix qui ne lui ont pas été imposés. Toutes deux iront loin dans leur quête de liberté en usant de l'assassinat comme arme : Bertha élimine Papa Pygmée, Laetitia, Donga et Pascal et la Prêtresse Goitrée s'est débarrassée de son mari pour ne pas avoir à redouter ses ordres. Ces morts ne sont que la pure symbolique de la fin de la domination de l'homme et de la société phalocrates sur la femme. Elles sont conçues comme des actes purificateurs et libérateurs.

Beyala institue aussi un nouveau type de relation dans laquelle la femme devient le centre d'un univers domestique dont les époux occupent la périphérie : la polyandrie. Consciente de la puissance de ses charmes, Bertha Andela en use pour faire subir sa domination à ses deux conjoints. Il en est de même dans chacun de ses romans dans lesquels un personnage principal féminin se détache : une jeune femme qui refuse d'admettre cet état des choses figé. Chaque héroïne redécouvre son propre corps, les possibilités qu'elle peut en tirer, et acquiert une nouvelle relation à soi. Visiblement conçue comme pendante du polygame, la polyandre est la figure détonante qui permet à Beyala de contrebalancer « la polygamie, consécration de l'inégalité des sexes » en contexte africain selon (Huannou 1999, 69).

Cette mise en scène, cette théâtralisation, à laquelle recourent Calixthe Beyala et Abdoulaye Dao, sert à attirer l'attention du lectorat et des cinéphiles sur la faillite des politiques sociales africaines qui ne tiennent pas assez compte de la condition féminine et des conséquences qui en découlent pour la société. Il s'agit donc d'interpeller cette même société pour une plus grande prise de conscience. Par son langage audacieux, à la limite outrancier, novateur pour la littérature africaine, Beyala invente des thématiques provocatrices et anticonformistes mais noue aussi des rapports progressistes en vue d'un rééquilibrage des rapports sociaux de sexe. Cependant, la solution proposée par Dao de ramener l'entente entre Dominique et Mina qui finit par lui dévoiler son plan dont le but était de lui donner une leçon, laisse croire que ni Mina, ni Dao, ni même la société burkinabè ne semblent prêts à accepter une telle situation.

Il semble par exemple que ce soit le cas de Ken Bugul qui fait l'éloge de la polygamie. La dénonciation de la polygamie et de ses conséquences sur la femme a été, depuis le début de la littérature écrite par les femmes, l'une de leurs préoccupations majeures. Si les féministes font de son abolition une revendication, une écrivaine comme Ken Bugul rame à contre-courant. En effet, avec *Riwan ou le chemin de sable* (Bugul, 1999), elle remet en question les thèses défendues par celles-ci. Âgée d'une trentaine d'années, la narratrice de *Riwan ou le chemin de sable*, qui en est aussi l'héroïne, est une jeune femme intellectuelle et « moderne ». Elle est de retour au Sénégal après avoir fait ses études en Occident où elle a suivi avec enthousiasme les principes de la civilisation occidentale qui se veut avancée en matière de relations hommes/femmes. Pourtant, elle n'est pas heureuse. Son long séjour en Europe n'ayant abouti que sur de grandes désillusions, notamment, que l'Europe est loin d'être ce monde ouvert et accueillant qu'elle avait imaginé. Privée d'idéal et de points de repères, elle s'est laissée glisser sur la pente de la déchéance (drogue, alcool, prostitution, déni identitaire). En fin de compte, elle se retrouve écartelée entre les différences de cultures de l'Occident et de l'Afrique, raison de son retour au pays natal :

Comme je regrettais d'avoir voulu être autre chose, une personne quasi irréaliste, absente de ses origines, d'avoir joué le numéro de la femme émancipée, soi-disant moderne...voilà pourquoi mon bonheur était si triste, par la rupture avec mon atmosphère et ces parades d'ailleurs, parades de vie à mi-chemin entre la farce et la tragédie. (Bugul 1999, 113)

Le mariage polygamique dans les arts en Afrique

Elle retrouve le bonheur, la sérénité et l'épanouissement en épousant le Serigne, le marabout du village, qu'elle partage avec vingt-sept coépouses. L'arrivée de la vingt-neuvième épouse permet à la narratrice de se libérer du sentiment de jalousie, comprenant que celui-ci ne peut être nié en tant que réalité humaine. Et que ce qu'il faut éviter, ce sont les dérives de ce sentiment.

De plus en plus, j'avais envie de rester avec elles. Je me sentais bien avec elles. Je me rendais compte qu'avec elles, je pouvais parler autrement, rire autrement, être autrement, tout naturellement. Sans préjugés. Avec elles, j'avais senti une réhabilitation intérieure, une possibilité d'exorciser une aliénation. (Bugul 1999, 32)

Ainsi, la narratrice découvre tout un univers féminin qui bouscule les idées préconçues sur les ménages polygamiques et la femme en milieu rural. Loin d'être en conflit permanent les unes contre les autres, ces femmes vivent en parfaite harmonie. Bugul décrit donc un univers en totale contradiction avec celui décrié dans d'autres œuvres de la littérature africaine.

Conclusion

Calixthe Beyala et Abdoulaye Dao ont tous deux choisi de donner priorité aux droits de la femme, dénonçant les méfaits de certaines pratiques culturelles acceptées et défendues par la société traditionnelle africaine à l'instar de la polygynie. Par une théâtralisation convoquant à la fois l'humour, l'ironie, l'inversion, bref, la subversion, les deux artistes font appel à la polyandrie pour sensibiliser l'opinion publique sur la condition qui est faite aux femmes et les dangers que la société humaine encourt de ce fait. Bertha Andela et Mina, les personnages principaux de leurs fictions, appartiennent certes à deux univers différents, mais elles ont beaucoup en commun. Si Mina est une citadine, instruite, vivant dans la capitale de son pays, et de surcroît PDG de sa propre entreprise, Bertha est une paysanne et n'a pas eu la chance d'aller à l'école. Cependant, elles sont toutes deux confrontées aux mêmes vicissitudes dans leur vie de femme. Chacune lutte à sa manière pour s'imposer dans un tel monde. La différence au niveau des armes choisies par les héroïnes (la ruse pour Mina et le sexe pour Bertha) tient à celle qui existe au niveau de leurs référents culturels et de leur degré d'instruction.

Références

- Bâ, Mariama. 2001 [1979]. *Une si longue lettre*. Paris : Le Serpent à plumes.
- Balogun, Françoise. 1996. « Visages de femmes dans le cinéma d'Afrique noire ». *Présence Africaine* (153) : 141-150.
- Béti, Mongo. 1974. *Perpétue ou l'habitude du malheur*. Paris : Buchet-Chastel.
- Béti, Mongo. 1958. *Le Roi miraculé*. Paris : Buchet-Chastel.
- Beyala, Calixthe. 1987. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : Stock.
- Beyala, Calixthe. 1988. *Tu t'appelleras Tanga*. Paris : Stock.
- Beyala, Calixthe. 1995 [1990]. *Seul le diable le savait*. Paris : J'ai Lu.
- Bugul, Ken. 1984. *Le Baobab fou*. Paris : Présence Africaine.
- Bugul, Ken. 1999. *Riwan ou le chemin de sable*. Paris : Présence Africaine.
- Chemain-Degrange, Arlette. 1980. *Émancipation féminine et roman africain*. Dakar-Abidjan-Lomé : Nouvelles Éditions Africaines.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- Ekotto, Frieda. 2009. « Femmes cinéastes d'Afrique et des Caraïbes : le dur désir de créer un monde effarant ». *Cultures Sud*, (172) : 35-41.
- Hottois, Gilbert. 1967. *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*. Paris et Bruxelles : de Boeck et Larcier.
- Huannou, Adrien. 1999. *Le Roman féminin en Afrique de l'Ouest*. Paris : L'Harmattan.
- Kane, Momar Désiré. 2004. *Marginalité et errance dans la littérature et le roman francophone contemporains*. Paris : L'Harmattan.
- Kourouma, Ahmadou. 1970. *Les Soleils des indépendances*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Maingueneau, Dominique et Patrick Charadeau. 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- Messina, Gérard-Marie. 2013. « L'invocation de Méduse ou La mise en texte du féminin dans quelques romans de Calixthe Beyala ». *Muse Medusa*.
http://musemedusa.com/dossier_1/messina/

Le mariage polygamique dans les arts en Afrique

Ndao, Cheik Aliou. 1982. *Excellence, vos épouses!* Dakar : Nouvelles Éditions Africaines.

Pochon, Caroline. 2013. *Deuxième épouse.* Paris : Buchet Chastel.

Sadji, Abdoulaye. 1953. *Maïmouna, petite fille noire.* Paris : Présence Africaine.

Sembène, Ousmane. 1962. *Voltaïque.* Paris : Présence Africaine.

Sembène, Ousmane. 1965. *Le Mandat.* Paris : Présence Africaine.

Sembène, Ousmane. 1973. *Xala.* Paris : Présence Africaine.

Thiam, Awa. 1978. *La Parole aux Négresses,* Paris, Denoël/Gonthier.

Filmographie

Cissé, Souleymane. 2009. *Min Yé,* Mali.

Dao, Abdoulaye. 2008. *Une Femme pas comme les autres,* Burkina Faso.

Duparc, Henri. 1989. *Bal Poussière,* Côte d'Ivoire.

Faye, Safi. 1972. *Lettre paysanne,* Sénégal.

Ganda, Oumarou. 1970. *Le Wazzou polygame,* Niger.

Mahamat Yacoub, Zara. 1994. *Dilemme au féminin.* Tchad.

Nacro, Fanta Régina. 1995. *Ouvre les yeux ou Puk Nini,* Burkina Faso.

Sembène, Ousmane. 1966. *La Noire de... ,* Sénégal.

Sembène, Ousmane. 2000. *Faat Kiné.* Sénégal.

Sène, Moussa Absa. 1997. *Tableau Ferraille,* Sénégal.

Touré, Fatou. 2016. *La Promesse,* Sénégal.

Aïssata SOUMANA KINDO est Maîtresse de Conférences Habilitée à Diriger les Recherches au Département de Lettres, Arts et Communication de l'Université Abdou Moumouni de Niamey (Niger). Elle est spécialisée en littérature générale et comparée et a de nombreuses publications à son actif. Son champ d'investigation englobe les littératures écrite et orale nigériennes, les littératures francophones, la littérature féminine, les questions d'identité, d'immigration et de genre. Elle est membre de plusieurs réseaux de recherche dont le Groupe d'Études et de Recherches sur les Littératures Francophones (GERLIF), le Réseau Euro-Africain de Recherche sur les Épopées (REARE) et le Groupe de Recherche Cultures et Traditions

Populaires du Sahel et du Sahara (CTPS). Elle est également coresponsable de la collection « Femmes Africaines » chez l'Harmattan. Elle occupe présentement le poste de Directrice du Centre de Langues de l'UAM. Courriel : akindo2002@gmail.com

Résumé

La présente contribution porte sur l'analyse du roman de la Camerounaise Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, et du film du Burkinabè Abdoulaye Dao, *Une femme pas comme les autres*. Ces deux œuvres traitent du thème du mariage en général et d'une forme de polygamie en particulier : la polyandrie. En effet, Bertha Andela dite Dame Maman et Mina, les personnages principaux de ces œuvres, sont deux femmes singulières qui ont choisi de prendre des coépoux, des seconds maris donc, en dépit de tout ce que cela peut avoir de choquant et provoquant dans des sociétés africaines où la tradition est encore prégnante. Bien qu'issues d'environnements culturels différents (Afrique centrale/Afrique de l'Ouest) et de conditions sociales différentes (l'une est paysanne et l'autre PDG d'une société), Dame Maman et Mina ont décidé de ne plus subir en silence la loi des hommes, mais plutôt de s'affirmer en transgressant les codes usuels. Menée sous l'angle comparatiste, cette étude aborde, dans un premier temps, la place du thème de la polygamie dans le roman et le cinéma africains, dans un deuxième temps le fonctionnement des trios et enfin, dans un troisième temps, ce chapitre fait une lecture du choix de la polyandrie par l'autrice et le cinéaste.

Mots clés

Roman africain, Calixthe Beyala, Abdoulaye Dao, cinéma africain, polygamie

Citation

Kindo, Aïssata Soumana. 2019. « Le mariage polygamique dans les arts en Afrique. La polyandrie comme parodie de la polygynie dans deux œuvres africaines ». In *Dɔnko. Études culturelles africaines*. Sous la direction d'Isaac

Le mariage polygamique dans les arts en Afrique

Bazié et Salaka Sanou, pp. 159-181. Québec : Éditions science et bien commun.

Ce texte sous licence CC BY SA est disponible en libre accès à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko>.

8. Masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso : le jeu verbal et non verbal

ALAIN JOSEPH SISSAO

Les masques et leur contexte d'utilisation sont évoqués depuis le début du XX^e siècle dans les récits de plusieurs voyageurs sur le territoire de ce qui est aujourd'hui le Burkina Faso. Certains de ces récits apportent de précieux renseignements. Par exemple, les danseurs qui les portent sont désignés par le terme moaaga *wango*, se rapportant à tout masque, quelle que soit son origine régionale, sa matière ou sa fonction chez les Moose (Mossi). Chez les Bobo, le masque se révèle tantôt à l'homme, tantôt à la femme, loin du village, dans la brousse, car, considérée comme le siège des mystères par excellence, la brousse est un lieu où l'homme est plus à l'aise que la femme du fait des dangers que l'on peut y rencontrer. Le mythe du masque repose sur trois piliers chez les Bobo : la bouche, le secret et le mystère. À l'exception des Gurmantché et des Lobi, tous les peuples du Burkina Faso sculptent des masques. Les matériaux utilisés et les techniques de base sont partout similaires. Les rituels et pratiques entourant les masques manifestent en effet de grandes similarités dans les différents groupes ethniques au Burkina Faso, mais comme nous le verrons, il existe d'importantes nuances à relever.

Comme l'a montré Salaka Sanou (1995; 2001), la sortie des masques portés par les danseurs est une illustration parfaite de l'intégration acteur/spectateur. Chez les Bobo, par exemple, les funérailles constituent une étape temporelle; elles marquent la fin prochaine de l'année en annonçant le début de la saison des pluies. C'est une très grande cérémonie dont le clou sur le plan du spectacle est la sortie des masques. Chez les Nuna de Zawara, la cérémonie d'initiation est ponctuée par un spectacle qui dure trois jours, dont deux sont consacrés à la sortie des masques.

Ce chapitre examine le jeu du masque par rapport au fonctionnement de l'alliance et de la parenté à plaisanterie; en d'autres termes, il s'agira de voir comment le jeu du masque emprunte le canal de la plaisanterie ou encore comment le jeu du masque peut s'identifier ou se rapprocher de l'alliance et de la parenté à plaisanterie. En mettant en relation de contiguïté masque,

alliance et parenté à plaisanterie, cette étude analyse le jeu du masque qui rejoint dans certaines de ses manifestations la pratique de l'alliance et de la parenté à plaisanterie. Les outils de la démonstration seront basés sur le jeu verbal et non verbal du masque.

Le chapitre s'organise autour de quatre parties :

1. L'alliance et la parenté à plaisanterie au Burkina Faso
2. Autour du masque
3. Le jeu verbal du masque
4. Le jeu non verbal du masque.

L'alliance et la parenté à plaisanterie au Burkina Faso



Masque bobo.
*Tropenmuseum, part of the
National Museum of World
Cultures, CC-BY-SA-3.0,
Wikimedia Commons*

On parle de parenté à plaisanterie lorsqu'il existe un lien de consanguinité contracté par le mariage entre deux groupes ou deux familles. Ce lien autorise un certain nombre de privautés (comme le jeu), par exemple entre petit-fils et grand-père, ou bien entre le frère cadet et l'épouse du frère aîné. Quant à l'alliance à plaisanterie, elle repose sur l'existence d'un lien entre deux groupes, deux villages, deux quartiers, etc. opéré par le truchement des ancêtres qui ont scellé un pacte sacré (oral ou symbolique de sang) basé sur des relations amicales. Cette alliance très particulière est généralement régie par tout un code de plaisanteries, mais elle comporte également des préceptes de non-agression, d'assistance mutuelle, de respect et de solidarité (Sissao 2002, 6). Cette valeur culturelle est présente dans toutes les sociétés traditionnelles du Burkina Faso.

Les jeux verbaux de l'alliance et de la parenté à plaisanterie sont axés sur le passé et le présent, une dynamique qui touche toute la société. Le jeu verbal touche aussi plusieurs catégories; il se déploie entre les ethnies, entre les régions, les patronymes et patriclans, entre

Masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso : le jeu verbal et non verbal

groupes spécifiques d'une même ethnie, entre groupes d'âges et enfin entre groupes d'initiation.

Chez les Bobo, l'initiation repose sur la hiérarchie des groupes d'âges. Le masque utilise ce canal pour plaisanter entre les membres de la société des masques ou initiés. Ce fait justifie de manière pertinente que l'on formule l'hypothèse qu'un lien existe entre masques, alliance et parenté à plaisanterie, à travers le fonctionnement du jeu verbal et non verbal.

Jeu verbal	Jeu verbal
Dans la même ethnie	Entre différentes ethnies
Poèmes (chants)	Groupes spécifiques d'une même ethnie
Langue secrète (initiation)	Patronymes et patriclans
Groupes d'âges	Groupes d'âges
Groupes d'initiation	Régions, villages, quartiers, etc.
Grands frères/cadets	Grands-pères/petit-fils, frère cadet/épouse de l'aîné
Jeu non verbal	Jeu non verbal
Théâtre	Théâtralisations sociales
Danse	Symboles alimentaires et sociaux

Autour du masque

Membres du groupe dit gurunsi (parce qu'il n'y a pas d'ethnie gurunsi), les Léla, Winiama, Nuna et Nunuma sont les principaux sculpteurs de

masques de leurs voisins moose et bwa. Les Sissala qui sculptaient autrefois n'utilisent plus de masques aujourd'hui. Les Bobo sont aussi de grands sculpteurs de masques.

Les masques représentent des esprits de la brousse ou des esprits prenant la forme d'animaux. Les principaux animaux représentés sont l'antilope, le buffle, le phacochère, le calao et le serpent. Certains masques représentent des esprits qui ne ressemblent à aucun animal identifiable.

Quel que soit leur type, les masques ont généralement de gros yeux globuleux entourés de cercles concentriques, un museau assez court pour les animaux, et une bouche grande et protubérante pour les êtres plus abstraits. Ils sont toujours couverts de motifs géométriques le plus souvent colorés en noir, rouge et blanc, et sont repeints chaque année, sauf chez les Winiam. Certains sont surmontés d'une planche de bois.



Masque bobo. Musée du Quai Branly, CC-BY-SA-3.0
Wikimedia Commons

Outre son aspect physique, l'individualité de chaque masque s'exprime par sa danse. Les masques animaux imitent le comportement de l'animal représenté de manière schématique mais expressive : par exemple, au village nunuma de Tissé, le phacochère court rapidement autour de l'aire de danse, galopant souvent dans de grands nuages de poussière soulevés par ses ébats. Dans la plupart des spectacles nunuma, un ou deux masques singes sont chargés de contrôler la foule. Portés par des jeunes gens renommés pour leurs talents d'acteurs, ils miment souvent les actions des hommes par des danses paillardes qui arrachent aux spectateurs des tonnerres de rires et d'applaudissements. Le masque winiama *kéduneh* incarne un esprit sauvage et incontrôlable, qui tombe fréquemment dans des transes effrayantes. Les spectateurs le craignent et reculent à son approche, car il frappe souvent rudement tous ceux et celles qui entravent son chemin. Ce « jeu » souvent n'est pas sans rappeler la plaisanterie ou la complicité qui s'instaure entre le masque et l'humain.

La saison sèche est ponctuée de nombreux événements rituels et profanes auxquels les masques participent. Les masques dansent une fois

Masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso : le jeu verbal et non verbal

par an pour protéger la communauté. Ils sont présents à l'enterrement et à la levée de deuil des anciens. Tous les sept ans, les masques les plus sacrés assurent la prospérité du village. Ils jouent également un rôle important lors de l'initiation qui a lieu tous les trois, cinq ou sept ans. En outre, un problème particulier peut justifier la sortie des masques à n'importe quel moment de l'année. Enfin les masques bwamu dansent les jours de marché pour distraire les gens, mais les masques sacrés wankr ne participent jamais aux fêtes de divertissement.

Le masque est un précieux outil qui va nous permettre de comprendre les mécanismes qui régissent le jeu. Chaque masque est une forme dynamique que le comédien ou porteur doit apprendre à remplir jusqu'à disparaître. Jouer un masque est une passionnante exploration du personnage, de l'autre. C'est apprendre à chausser les croyances de ce dernier et jouer à travers sa vision du monde et de la vie.

La fonction des masques au Burkina Faso

Les masques représentent des esprits protecteurs qui apportent à la famille, au clan ou à la communauté santé, fertilité et prospérité lorsque les règles propriétaires sont correctement suivies. Tout événement inhabituel entraîne généralement la consultation du devin qui conseille souvent de sculpter un masque à l'effigie de l'esprit mis en cause. À la mort du propriétaire du masque, le masque est soit donné à son fils, soit déposé dans la case des esprits du lignage où il se dégrade lentement. Si, des années plus tard, le devin recommande de sculpter un nouveau masque identique, le forgeron se charge du travail et copie l'ancien masque, qui est alors souvent vendu à un antiquaire.

Les masques kurumba représentent l'hippopotame qui joue un rôle primordial dans les mythes des clans, puisque cette antilope sauva la vie de l'ancêtre fondateur du clan. L'antilope est de ce fait le totem de la plupart des clans kurumba. Les motifs géométriques peints sur les masques sont des symboles qui évoquent les principaux événements des mythes. Les Kurumba étant les ancêtres des Moose du Nord, on retrouve des traditions similaires parmi les deux groupes, en particulier dans le rôle des masques qui participent à trois événements essentiels. Sous le contrôle des esprits des ancêtres, ils escortent le corps des anciens du clan, hommes ou femmes,

jusqu'à la tombe et président à l'inhumation. Plus tard, ils apparaissent à la levée de deuil pour honorer le défunt ou la défunte dont l'esprit pourra dès lors rejoindre le monde des ancêtres. En cette occasion ainsi que lors des festivités publiques qui terminent la cérémonie, les masques sont la réincarnation de l'esprit du défunt ou de la défunte dont ils prennent le nom. Le masque est un moyen de préserver le souvenir de la personne décédée en se rappelant les actes majeurs accomplis par celle-ci de son vivant. Il tient également lieu d'autel sur lequel les membres du clan font des offrandes au défunt ou à la défunte, s'assurant ainsi de sa bénédiction pour l'année à venir. Lorsqu'un notable meurt, un masque est spécialement sculpté, qui sert à rehausser son prestige. Une fois par an, juste avant les premières pluies, tous les ancêtres et les esprits protecteurs sont honorés par des sacrifices auxquels les masques du clan participent par des danses. Lorsqu'ils ne servent pas, les masques sont rangés sur l'autel de la hutte des esprits ancestraux à l'intérieur de la concession familiale.

La technique de confection des masques

La plupart des masques sont réalisés dans des bois tendres à grain fin, faciles à travailler, comme le fromager ou faux kapokier (*Ceiba pentandra*). Ce bois suffisamment léger permet la confection de grands masques qui devront être portés lors des danses athlétiques, mais il a l'inconvénient d'être très sensible à la destruction par les insectes. Aussi, chaque année après l'engrangement des récoltes, les masques sont plongés pendant plusieurs semaines dans la rivière ou le marécage pour éliminer les parasites.

Presque tous les masques sont sculptés d'une seule pièce. La sculpture nécessite parfois des arbres d'une bonne dimension. Le nombre de tels arbres se restreint dans le centre du pays, car de très nombreux masques ont été et sont encore sculptés, tant pour l'usage traditionnel que pour la vente aux touristes. Les artistes sont donc souvent obligés de parcourir de longues distances pour trouver un arbre adéquat. Contrairement à ce qui a parfois été rapporté, ni le kapokier ni le baobab ne servent pour la sculpture, car leur grain est trop grossier et manque d'homogénéité.

Les masques sont généralement portés avec un épais costume de fibres de chanvre de Guinée (*Hibiscus cannabinus* ou *Canabinus indica*), appelé *da* en dioula, dont les plans cultivés parmi les champs de mil sont récoltés

Masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso : le jeu verbal et non verbal

juste avant la saison des masques. Des fagots de branche sont immergés dans un marécage où on laisse pourrir la moelle et l'écorce pour ne garder que les fibres ligneuses, avant de les teindre en noir et en rouge. Le noir est extrait de cosses fermentées de gommier tandis que le rouge provient d'une partie des tiges du mil (*Penisetum colorants*). Certains fils sont tordus pour former des cordelettes dont on fait une sorte de filet à larges mailles qui sert de base au vêtement. Des bouquets de fibres non tressées sont ensuite attachés au filet, formant un manteau touffu nommé « fourrure du masque », *wankuro*, par les Nuna. Une collerette des mêmes fibres, fixée autour du visage de bois, complète généralement l'habillement du danseur. Le plus souvent ce costume dissimule totalement le corps du danseur, mais quelquefois il s'arrête aux genoux. Les costumes normalement remplacés chaque année sont confectionnés par les jeunes initiés. Pendant les périodes de sécheresse, quand il n'y a plus assez d'eau dans les marécages pour traiter les fibres, on réduit le nombre de danseurs ou bien on garde les costumes de l'année précédente qui sont alors bien défraîchis.

La majorité des masques sont ornés de motifs géométriques soit gravés en bas-relief, soit pyrogravés. Ces dessins sont souvent peints en blanc, rouge et noir, à l'aide de pigments minéraux, végétaux et animaux. Le blanc est appelé *opuni* par les Bwa. Tous les Bwa, Moose et Gurunsi les confectionnent à partir d'excréments de lézard (ou du serpent sacré des Bwa) que l'on recueille dans les terriers ou les nids. Le blanc (« moderne ») s'obtient en pilant de la craie. Le rouge, *boré* en bwamu, provient de pierres riches en hématite, réduites en poudre. Deux colorants noirs sont employés. Le « noir mince », *bobriay* en bwamu, est simplement de la poudre de charbon de bois; peu coûteux il est utilisé partout. Les Bwa se servent aussi d'une teinture plus onéreuse appelée *gbonkahû*. On l'obtient en faisant bouillir longuement des cosses de gommier (*acacia nilotica*) qui donnent une décoction épaisse et bitumineuse. A l'exception du « noir épais », les autres colorants sont des poudres. Pour les appliquer, on les mélange avec un liant, gomme récoltée dans les acacias, ou œufs.

Chaque année, au début de la saison des danses, les masques sont repeints par les jeunes initiés, car les couleurs se sont effacées au cours du bain destiné à éliminer les parasites. Seul le noir bitumineux résiste à l'eau et l'épaisseur de la couche noire des masques bwa peut en déterminer l'ancienneté. De nos jours, les masques sont parfois colorés avec des peintures européennes, mais ceci ne prouve pas nécessairement qu'un

masque soit neuf, pas plus que l'épaisseur de la couche noire n'en démontre l'ancienneté. Par exemple, les Bobo emploient les couleurs européennes depuis des décennies, et beaucoup d'anciens masques winiama et nuna ont été repeints récemment.

Dans tous les bassins des Volta, chaque famille possède ses propres masques qui sont réalisés par des sculpteurs membres des clans de forgerons. Les différentes cérémonies nécessitant la présence des masques sont organisées par les familles, et les jeunes gens utilisent habituellement les masques de leur père.

La saison sèche est ponctuée de très nombreuses manifestations masquées, et les danseurs viennent parfois de loin pour assister à une cérémonie familiale ou clanique. Les masques participent aux cérémonies propitiatoires et initiatiques ainsi qu'aux événements familiaux, funéraires et levées de deuil. Ils dansent aussi très souvent pour le simple divertissement des spectateurs, les jours de marché par exemple.

Les styles des masques

Le style des masques reflète les différences culturelles régionales liées aux origines ethniques antérieures au XVI^e siècle qui marquent encore aujourd'hui les divers groupes de Nyonyosé. Ces différences sont parfois plus nettes entre deux régions moose qu'entre un style moaaga et celui d'une région voisine non-moaaga.

Trois principaux styles se dégagent, avec pour certains des sous-styles. Le style du sud-ouest correspond à l'ancien royaume de Ouagadougou. Les masques sont petits et représentent le plus souvent des animaux, parfois des humains. Les styles du nord se divisent en trois sous-styles, selon les anciens royaumes de Yatenga, Risiam et Kaya. Ils représentent les animaux totémiques des clans. Plus grands que les précédents, ces masques sont surmontés d'une planche de bois et sculptés devant la planche ou la remplacent. Enfin le style de l'Est, dans la région de Boulsa, est caractérisé par des masques demi-cylindriques au visage peint en blanc, qui représentent des esprits protecteurs venus de la brousse. Les masques humains représentent parfois des femmes. Ils portent alors la coiffure trilobée *gyonfo* couramment utilisée dans tout le Soudan occidental. Cependant, la plupart des masques représentent des animaux, de façon

Masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso : le jeu verbal et non verbal

plus ou moins abstraite ou stylisée, les plus abstraits étant ceux de Yako et Arbolle. Sur de nombreux masques, les plans sont combinés de manière abrupte et les caractères anatomiques de l'animal sont parfois si peu individualisés qu'il n'est reconnaissable que grâce à un détail généralement utilisé pour individualiser les mammifères en question. Le masque antilope, au museau long et fin, un peu pointu, porte de fines cornes de section ronde en forme de S, tandis que le bélier au museau lourd a d'épaisses cornes de section triangulaire en forme de croissant. Le phacochère montre des défenses courbes.



Masque bobo. Tropenmuseum, part of the National Museum of World Cultures. CC BY-SA 3.0], Wikimedia Commons.

Qu'ils soient humains ou animaux, les masques sont ornés de dessins géométriques pyrogravés, peints en rouge, noir et blanc. Certains représentent les scarifications traditionnelles. Les motifs les plus courants sont les rectangles et les triangles. Les rectangles sont peints moitié en rouge, moitié en blanc, selon la diagonale. Les parties sombres et les spirales des cornes sont noircies à l'aide d'une lame chauffée.

Les styles du Nord se caractérisent par un visage ovale concave ou convexe percé d'yeux, le plus souvent triangulaire, et surmonté d'une planche verticale longue et mince devant laquelle une figure féminine est parfois sculptée. Il arrive que cette statue remplace la planche. Du front, en avant de la planche, s'élève la tête d'une gazelle avec ses cornes.

Ces grands masques à planche sont appelés *karansé* (sing. *karango*). Lorsqu'ils sont ornés d'une figure féminine, on les nomme *karan-wemba*, ou *karan-neda*, masque à personnages, ou simplement *wan-neda*, contraction de *wango* et de *neda*, personne.

Les Nuna et Nunuma sculptent des masques animaux et des masques à planche de bois. La tête des animaux est assez stéréotypée, seule la forme des cornes et des oreilles permet de les différencier. Le masque est souvent bordé de petits triangles soulignés de rouge. Les yeux sont soit entourés de

cercles concentriques noirs et rouges, soit faits de graines rouges incrustées dans de la cire d'abeille.

Certains masques sont surmontés d'une planche de bois courte et large ornée de crochets, parfois sur les deux faces, ainsi que de motifs géométriques gravés en bas-relief, dont l'agencement est assez complexe. Le rythme de la planche de bois est brisé par des figurines sculptées entre la tête du masque et la planche ou au sommet de la planche. De nombreux masques sont surmontés d'une grande statue. Des lignes parallèles noires et blanches rayonnent parfois à partir des yeux, toujours droites chez les Nunuma, parfois courbes chez les Nuna.

Les masques des Winiama et des Léla sont plus abstraits et plus géométriques. Sur les masques winiama comme sur ceux des Nunuma, des lignes rayonnent des yeux et les mêmes motifs géométriques, agencés différemment, sont peints en rouge, noir et blanc. Ainsi certains masques winiama ont été attribués par erreur aux Nunuma ou aux Bwa. Les Winiama sculptent plusieurs types de masques surmontés d'une ou de deux « cornes » plates que l'on voit rarement chez les Nunuma et jamais chez les Bwa. La bouche généralement en losange a des lèvres épaisses et des dents bien marquées. La stylisation des masques winiama rend généralement impossible l'identification de l'animal représenté.

Les masques animaux des Léla sont très proches de ceux des Moose du sud-ouest; plutôt petits, ils sont hémisphériques et comportent les attributs de l'animal représenté, cornes et oreilles. Les motifs sont non gravés en bas-relief. Leurs compositions géométriques sont imprimées au fer sont plus simples que celles des masques nuna.

Comme les autres, les Winiama peignent les masques qu'ils viennent de sculpter, mais contrairement aux autres Gurunsi, ils ne les repeignent pas chaque année, si bien que les motifs géométriques sont parfois difficilement lisibles. Les personnes interrogées disent que de tels masques sombres représentent les esprits malveillants de la brousse, qui comme les humains anormaux sont sales et négligés.

Les masques se portent soit devant le visage, et le danseur respire par la bouche du masque (Nuna, Nunuma, Winiama), soit incliné sur le front (Léla). Ils sont toujours accompagnés d'un costume de chanvre de Guinée, et lorsqu'il s'agit d'un quadrupède, le danseur tient deux bâtons figurant les pattes avant.

Le jeu verbal du masque



Masque bwa à Dossi, 1985. Photo de Christopher Roy. CC BY 3.0, Wikimedia Commons.

Chez les Bobo, comme dans les autres sociétés de masques au Burkina Faso, il existe un moyen de communication entre le masque et les individus : une véritable langue, avec des règles, différente de la langue bobo. Chez les autres ethnies, Moose, Nuni, Leyla, le même procédé est valable. L'apprentissage de la langue secrète du masque, le point d'ancrage du jeu du masque, se fait tout au long de la période d'adolescence avec un examen de sortie la deuxième année suivant l'initiation. Cet examen est une série d'épreuves physiques et mnémotechniques d'apprentissage de la faune et de la flore. Le masque est donc l'élément régulateur de la société. C'est pendant la sortie des masques de réjouissance que leur

langue devient opérationnelle pour les initiés. Il faut dire que pendant la sortie du masque, nous assistons à un véritable mélange des genres : musique, chant, récitation scandée des poèmes mythiques.

Le jeu avec le masque intervient, comme l'a montré Salaka Sanou, au moment de la révélation de la nature réelle du masque à l'enfant (1995, 251). C'est une cérémonie qui se déroule le premier jour de la sortie des masques de nuit, vers minuit, alors que les enfants de 6 à 9 ans sont regroupés à un endroit précis où chacun à tour de rôle doit lutter avec le masque jusqu'à le terrasser. Cette lutte inégale (l'enfant éprouvant une peur bleue du masque qui s'exprime à travers des cris, voire la fuite) se termine toujours à l'avantage de l'enfant malgré les grognements du masque. Après cette victoire de l'enfant, le porteur du masque se découvre et l'enfant l'identifie facilement puisqu'il s'agit toujours d'un homme du village. C'est à partir de cet instant qu'on lui inculquera la notion de secret; on lui dit à peu près

ceci : « tu viens de découvrir comment est le masque, cependant il t'est formellement interdit de révéler à qui que ce soit, surtout à ta mère ou à une femme, ce que tu as vu, sinon tu mourras sur-le-champ ». On imagine assez facilement l'état d'esprit de l'enfant en ce moment précis. L'aspect du jeu apparaît avec le dévoilement du masque à l'enfant qui lui devient ainsi familier. En se laissant terrasser afin de se dévoiler, le masque livre ainsi à l'enfant le secret de sa vraie nature en même temps qu'il lie avec lui un pacte de solidarité et « une parole donnée », comme on peut le constater dans les vrais rapports entre deux alliés à plaisanterie.

À noter qu'en Gambie, le masque peut jouer le rôle de médiateur lorsqu'il y a un conflit entre deux protagonistes; il peut aussi jouer un rôle de prévention de conflits entre les individus (Tangara, 2004).

Le jeu non verbal du masque

La manifestation des masques est aussi un discours non verbal où les Bobos concentrent l'essentiel de leur vision de l'existence. Ce langage relève de plusieurs arts et de l'histoire et rend compte du temps. En effet, le masque figure le temps par le lien entre ses apparitions et la succession des saisons dans l'année (saison sèche, saison des pluies etc.), par l'espace et enfin par sa morphologie et son esthétique qui se font histoire (Millogo 2000, 2018).

Il faut dire que deux éléments sont liés à l'expression du jeu non verbal : le théâtre et la danse. La pratique du jeu non verbal chez le masque est surtout perceptible à travers la mise en scène du jeu bouffon. C'est ainsi que, chez les Bobo, le masque bouffon s'amuse avec le public et les autres masques. Chez les Bobo de Léna (Millogo 1988, 82), les masques bouffons *fɔnà* (le singe) ou *trimàà* (l'amuseur de femmes) jouent avec le public ainsi qu'avec les femmes.

Les rapports familiaux peuvent aussi se matérialiser à travers les masques : il y a des masques-père, des masques-mère et des masques-enfant. C'est dans cette organisation familiale et de la fratrie aussi que l'on peut voir les manifestations de la parenté à plaisanterie. Dans le fonctionnement du masque, les grands-parents ont des rapports privilégiés avec les cadets qu'ils protègent de leurs aînés. Il faut dire que dans la société des masques chez les Bobo, l'organisation des sociétés de classes d'âges est vivace : les aînés d'une génération éloignée plaisantent avec les plus petits

Masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso : le jeu verbal et non verbal

(faibles qu'ils protègent de leurs aînés immédiats qui peuvent les brimer) à travers des rapports qui ne sont pas sans rappeler la parenté à plaisanterie, notamment les rapports grands-parents/petits-fils. Comme l'a montré Sanou Salaka,

À l'opposé du *gbarama* qui est unique, le *koro* est toujours « en famille », c'est-à-dire en groupe de trois masques dont le père (le plus long), la mère (le moyen) et l'enfant (le plus court). Dans le cas des sorties rituelles, la durée de sa présence au village varie entre une et deux semaines. En cas de sécheresse, il reste au village jusqu'à ce que les villageois estiment leurs champs suffisamment arrosés. (1995, 247)

Les manifestations de la parenté à plaisanterie se perçoivent chez les Bobo lorsque le masque frappe son petit-fils. Par ailleurs, nous trouvons, chez les Bobo, le masque de la femme peul. Ce masque a été historiquement introduit avec l'arrivée des Peuls au XVII^e siècle. C'est dans cette perspective que nous pouvons parler de la résurrection du masque. On voit que le masque sert de canal pour la résurgence de l'alliance à plaisanterie.

Chez les Moose, le masque ne doit pas rencontrer le chef. Cette stratégie d'évitement n'est pas sans rappeler les vertus de l'alliance et de la parenté à plaisanterie dont l'une des valeurs est l'anticipation des conflits entre certains membres de la communauté dont les fonctions ou positions sociales prédisposent au conflit. Ce sont généralement les gardiens du culte qui s'occupent du masque, alors que les conquérants moose s'occupent du pouvoir (aspects religieux vs pouvoir politique). Cela montre bien la distribution des rôles, les Nioniosés étant les maîtres du sol à travers la maîtrise du culte, alors que les conquérants, les Moose, sont les garants du pouvoir, les Yarse étant les maîtres du commerce et de la religion musulmane. Mais nous avons aussi chez les Moose un phénomène récent : le masque des Nakomse, ce qui montre que les stratégies de récupération du pouvoir du masque peuvent s'opérer chez les Moose.

Il faut dire aussi que le masque qui connaît son allié ou sa parenté à plaisanterie peut se permettre certains écarts de comportements et de langage lors de sa sortie ou pendant sa prestation. C'est ainsi que le masque peut fouetter ses parents et alliés à plaisanterie qu'il rencontre sur son chemin. Il peut se permettre de frapper et d'agresser ses alliés (quartiers vs. quartiers : il s'agit des alliés à plaisanterie de deux quartiers selon un fonctionnement basé sur la toponymie).

Donko

Chez les Bobo, un autre critère de classification des masques pourrait consister à analyser leur rapport aux différents rites. En effet, tous les masques ne participent pas à tous les rites dont les principaux sont les funérailles, les initiations et les réjouissances. Ainsi donc le *gbarama* et les *koro* semblent être les plus sacrés parce que participant à des rites; quant au *kièle* et aux autres masques de jour, ils participent aux funérailles : enfin les *kièlefulolo* sont des masques de réjouissances puisqu'il n'y a pas de rites particuliers qui nécessitent leur sortie (Sanou 2001, 200).

Conclusion

Ce chapitre a essayé de décrire le lien entre le jeu du masque et la pratique de l'alliance et de la parenté à plaisanterie. Dans ce processus de jeu, le masque se dévoile et se saisit d'un aspect de la culture pour le perpétuer dans sa prestation. Ceci montre bien que la sortie et l'expression du masque sont un art total, le jeu notamment l'alliance et la parenté à plaisanterie venant s'y ajouter. Tout comme l'alliance et la parenté à plaisanterie, le masque est une valeur culturelle propre à la société. Nous pouvons ainsi comprendre qu'il y ait souvent interpénétration des pratiques pour une symbiose de l'art et de la culture.

Références

- Le Moal, Guy. 1982. «Les Bobo. Nature et fonction des masques ». Paris : ORSTOM
- Millogo, Louis. 2000. « Langue, langage des masques, temps et histoire chez les Bobo de Lèna, Burkina Faso, Cent ans d'histoires 1895-1995 ». Dans *Burkina Faso, Cent ans d'histoires 1895-1995 (2 volumes)*. Sous la direction de Yénouyaba Georges Madiega et Oumarou Nao, p. 2005-2023. Ouagadougou : Karthala et Presses universitaires de Ouagadougou
- Millogo, Louis. 1999. « Le frappeur de dépotoirs (recyclage de masque et recyclage bobo) ». Dans *La mémoire des déchets, Essai sur la culture et la valeur du passé*. Sous la direction de Johanne Villeneuve, Brian Neville, et Claude Dionne, p. 119-132. Montréal : Éditions Nota Bene.
- Millogo, Louis. 1988. « Littérature et traditions orales : pour une symbiose

Masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso : le jeu verbal et non verbal

des genres artistiques. La sortie des masques chez les Bobo, un art total : poésie, musique, danse, théâtre, sculpture, tissage, peinture ». *Annales de l'Université de Ouagadougou* (numéro spécial sur la littérature burkinabé) : 75-88.

Nao, Oumarou. 1996. « Innovation et évolution dans l'iconographie des masques chez les Bobo méridionaux du Burkina Faso ». *Annales de l'Université de Ouagadougou* (vol. VIII, série A, Sciences humaines et sociales) : 71-104

Sanou, Salaka. 2001. « Le masque entre tradition et modernité chez les Bobo ». *Annales de l'Université de Ouagadougou* (série A, Vol. XIII) : 197-211.

Sanou, Salaka. 1995. « La fonction sociale du masque chez les Bobo de Tondogosso ». *Cahier du CERLESHS* (12) : 237-255.

Sanou, Salaka. 1994. « Le spectacle et sa fonction sociale ». *Cahiers du CERLESHS* (11) : 134-147.

Sissao, Alain Joseph. 2002. *Alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso, mécanismes de fonctionnement et avenir*. Ouagadougou : Sankofa & Gurli.

Tangara, Mamodou. « Le masque législateur et régulateur en milieu mandingue ». Colloque Nature et fonction du masque en Afrique, Ouagadougou, 27-29 avril 2004.

Alain Joseph SISSAO est Directeur de recherches du CAMES en littérature africaine, option rapport oralité/écriture, à l'Institut des Sciences des Sociétés (INSS) du Centre National de la Recherche Scientifique et Technologique (CNRST), Ouagadougou, Burkina Faso. Il est l'auteur de nombreuses publications dans le champ de l'oralité, du roman africain, de la tradition, de la lecture, de la littérature d'enfance de jeunesse, de l'alliance et la parenté à plaisanterie dont il est un spécialiste. Courriel : alainsis@gmail.com

Résumé

Dans la société burkinabè, les masques sont des expressions culturelles intrinsèques à chaque ethnie. Le moment de la sortie des masques engage

Donko

toute la communauté, qu'il s'agisse du temps des récoltes ou d'autres événements comme les funérailles, les initiations ou les moments de réjouissances. À ces occasions, on remarque que l'entrée en scène des masques procède du rituel mais aussi du ludique. La sortie des masques est un art total qui engage toute la culture. Une catégorie précise de masques plaisante avec certains membres du public, en mimant des pas de danse mais aussi en simulant la violence à l'aide de leur fouet pour les effrayer. On peut dire que ces masques nouent une relation à plaisanterie avec les spectateurs et spectatrices ou toute la communauté. Je vais tenter de jeter les bases de cette problématique en recherchant les différents arguments qui permettent de corroborer cette hypothèse. Le chapitre explore, d'une part, les éléments du jeu verbal et, d'autre part, les éléments du jeu non verbal du masque.

Mots clés

Masques, culture africaine, Burkina Faso, rituels

Citation

Sissao, Alain Joseph. 2019. « Masques, alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso : le jeu verbal et non verbal ». In *Donko. Études culturelles africaines*. Sous la direction d'Isaac Bazié et Salaka Sanou, pp. 183-198. Québec : Éditions science et bien commun.

Ce texte sous licence CC BY SA est disponible en libre accès à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko>.

9. Épilogue. D'hier à demain, les études culturelles africaines

SALAKA SANOU

En 1988-89, la réorganisation née de la mise en œuvre du système LMD (licence, master, doctorat) dans notre Université Ouaga 1 Pr Joseph Ki-Zerbo a conduit le Département de Lettres modernes à créer un Master intitulé *Littératures et Cultures africaines (LCA)* qui comprend deux parcours : *Littératures africaines écrites (LAE)* et *Études culturelles africaines (ECA)*. Dans cette dernière formulation apparaît un nouveau concept qui n'était pas souvent employé dans notre vocabulaire de travail et de recherches : *études culturelles africaines*. Puisque c'est une nouveauté, il nous faut en avoir une bonne compréhension et une bonne approche pour éclairer les jeunes chercheurs et chercheuses, étudiants et étudiantes, et leur permettre de bien l'utiliser pour s'orienter dans leurs recherches.

Le présent livre a pour but de contribuer à l'appropriation du concept d'études culturelles dans les universités africaines en procédant à un historique de ce que je considère comme les prémisses des études culturelles dans notre département de Lettres modernes, en présentant le concept dans ses dimensions théoriques et en dessinant les contours des thématiques qui peuvent être explorées dans ce champ d'étude.

Cet épilogue présente les résultats d'une expérience personnelle au Burkina Faso qui est à partager mais aussi l'expression de vœux à l'attention des jeunes chercheurs et chercheuses des générations montantes. Il fait le point sur la démarche suivie, le fond théorique qui doit sous-tendre la réflexion et surtout les pistes à explorer pour la connaissance et la promotion des cultures africaines.

Le point de départ

Le Département de Lettres modernes a entrepris la réorganisation de ses formations au cours de l'année 1988-1989 en vue d'offrir de nouvelles perspectives à ses étudiants et étudiantes. Dans ce cadre, j'ai proposé la création d'un projet qui aurait l'ambition de susciter la réflexion sur nos

réalités artistiques et culturelles, ce d'autant que le Burkina Faso est présenté comme un pays de culture. C'est ainsi que le projet *Esthétique Littéraire et Négro-africaine* (ELAN) a vu le jour.

Dans la justification du projet, nous avons pris en compte « l'importance accordée à la culture par les autorités politiques du pays avec la création d'un ministère chargé de la culture, du projet Institut des Peuples Noirs (IPN), de l'organisation régulière de la Semaine nationale de la culture (SNC) et du grand prix national des arts et des lettres (GPNAL) ».

Pour permettre à l'Université de jouer son rôle dans le développement de notre pays, nous avons aussi reconnu la nécessité de former une « cellule de recherche pour collecter, étudier et conserver les manifestations artistiques et culturelles en vue d'analyser et de dégager leur esthétique spécifique ». La description de ce projet prend en compte les domaines suivants :

- la littérature orale et écrite,
- les danses traditionnelles et modernes,
- les musiques traditionnelles et modernes,
- les masques,
- les langages corporels (scarifications, tatouages, etc.).

Le projet ELAN a été conçu en deux volets : la *recherche* et l'*enseignement*.

Ces deux volets expriment une volonté de travail de terrain en vue de la collecte et aussi d'une participation directe et immédiate aux activités artistiques. Ils nécessitent des travaux de terrain qui participent de la volonté du Département de s'ouvrir davantage sur le monde extérieur. Cette ouverture se fera dans un cadre scientifique bien défini et non plus comme une consommation profane et empirique de notre patrimoine.

Le volet *Enseignement* devait donner naissance à deux certificats optionnels, C1 en licence et C2 en maîtrise, qui seraient proposés aux étudiants et étudiantes. Les objectifs de recherche du projet étaient déclinés ainsi :

- la collecte d'une documentation sur l'esthétique des arts au Burkina,

Épilogue. D’hier à demain, les études culturelles africaines

- une définition plus scientifique et plus rigoureuse des différentes expressions artistiques de notre pays,
- une meilleure définition des identités et des régions culturelles du Burkina,
- la mise en évidence des apports extérieurs qui influencent diversement nos productions artistiques,
- une meilleure exploitation de certains procédés esthétiques inspirés des valeurs culturelles traditionnelles et des apports extérieurs,
- la mise à disposition des hommes de culture et de l’administration culturelle d’une documentation en vue d’une meilleure gestion de notre patrimoine culturel,
- à long terme la rédaction d’un ouvrage sur l’identité culturelle et artistique du Burkina dans le cadre de l’esthétique négro-africaine.

Au niveau de l’enseignement et de la formation des étudiants et étudiantes du Département, le projet ambitionnait de combler certaines insuffisances constatées en prenant en compte les acquis méthodologiques et les résultats des recherches. En effet, à l’époque, le Département comptait les options suivantes : *arts du spectacle, critique littéraire et littérature orale*. Il s’agissait, pour la nouvelle option qui devait être créée, de proposer « des enseignements articulés autour de la description, la sociologie et la sémiologie des expressions artistiques du Burkina. Outre cette étude de l’esthétique de l’art burkinabè, une ouverture sera nécessaire sur la définition de l’esthétique négro-africaine et sur son influence sur l’art moderne ».

Réalisations du Projet ELAN

Pour atteindre ces objectifs, nous avons réalisé un certain nombre d’activités au sein du projet ELAN (*Esthétique Littéraire et Négro-africaine*) :

1. L’officialisation du Projet par la prise de l’arrêté n° 95-08/ESSRS/UO/R du 16 février 1995 portant création du *Projet Esthétique littéraire et artistique négro-africaine (ELAN)*. Il stipule en son article 2 que « les domaines de recherches du projet ELAN concernent toutes les productions artistiques traditionnelles ou modernes du Burkina ». L’article 3 stipule que « les recherches du projet ELAN sont pluri et interdisciplinaires ; elles font appel à des chercheurs d’autres départements, facultés et institutions. »

2. Plusieurs sorties de terrain entre 1992 et 1996, par des équipes de recherche, dans une dizaine de provinces du Burkina Faso afin de découvrir les réalités artistiques et culturelles – notamment les sorties de masques, les festivals artistiques et culturels, les éditions de la Semaine nationale de la Culture – et de collecter les informations comme prévu dans le document du projet. Ces sorties de recherche ont donné lieu à des rapports dont quelques exemplaires sont disponibles.
3. La réalisation d'un diaporama sur les masques du Burkina Faso : une des plus grandes réalisations du projet ELAN a été le *Diaporama sur les masques du Burkina* dans le cadre d'une convention entre la Faculté des Lettres, des Arts et des Sciences Humaines et Sociales (FLASHS) et l'UNESCO pour le compte de l'Institut des Peuples noirs (IPN). En effet, dans le cadre de ses activités de valorisation du patrimoine culturel du monde noir, l'IPN a obtenu en 1993 un financement de l'UNESCO pour réaliser un diaporama sur les masques du Burkina. Le travail de l'équipe de ELAN a permis de :
 - faire un recensement des types de masques des différentes zones géographiques du Burkina concernés : Mouhoun, Sissili, Sanguié, Houet;
 - effectuer des sorties de prise de contact avec les responsables des masques des provinces concernées;
 - réaliser des photographies sur diapositive dans les zones et dans les villages bobo autour de Bobo-Dioulasso pendant la Semaine nationale de la culture Bobo 92, à titre de comparaison;
 - faire le montage c'est-à-dire la sélection, la description et le classement;
 - élaborer le commentaire d'accompagnement en comparaison avec d'autres masques du monde noir;
 - faire la réalisation audio-visuelle du diaporama.

La réalisation de ce travail a renforcé l'esprit d'équipe et de collaboration entre les membres du projet parce qu'il y allait de sa notoriété et de sa crédibilité compte tenu du contexte qui prévalait à l'époque. Le succès remporté à cette occasion a donné de la respectabilité à l'équipe du projet ELAN parce que le document a été très bien apprécié par l'IPN et l'UNESCO.

Malgré les difficultés, l'option ELAN, dans son volet formation a abattu un travail énorme dans le cadre des recherches des étudiants et étudiantes,

Épilogue. D'hier à demain, les études culturelles africaines

que ce soit au niveau des mémoires de Maîtrise et de DEA ou des thèses de Doctorat. Le bilan des recherches effectuées dans cette perspective depuis quelques années en termes de thèses de doctorat se présente comme suit :

1. Dr Honorine SARE : *Littérature orale et peinture murale chez les Bissa : une étude des relations du genre*, Université de Leiden, Pays-Bas 2004
2. Dr Ernest BASSANE : *Travail agricole et art : pour une herméneutique de la création artistique et littéraire chez les paysans lyela de Jijir*, Université de Ouagadougou, juin 2014
3. Dr Tétouan FAHO : *Les rites funéraires en pays bwaba : analyse de textes littéraires et des expressions artistiques*, novembre 201
4. Dr Souleymane GANOU : *Le clip vidéo burkinabè : intermédialité, rencontre des cultures*, décembre 2016
5. Dr Germain OUALLY : *Le rituel du koanciagu au Nunqu : approche sémiotique d'une pratique culturelle verbale et non verbale*, avril 201
6. Dr Yendifimba Dieudonné LOUARI : *Investiture du Numbado : analyse des éléments symboliques d'une identité culturelle*, avril 2018

Voici les domaines couverts par ces recherches jusqu'à présent :

- les masques : bobo, winien, nuni, léla, bwaba, sénoufo
- les manifestations traditionnelles : l'initiation, les funérailles, le mariage, les pratiques agricoles, la décoration murale et architecturale, la danse, etc.
- les manifestations modernes : les festivals, la Semaine nationale de la Culture, le cinéma, etc.

Le cadre conceptuel

Comment capitaliser un tel résultat sur le plan théorique afin d'inscrire nos recherches dans une dynamique scientifique et académique universelle et ne pas donner l'impression et développer le sentiment de nous enfermer dans un ghetto improductif? Il s'est agi alors d'ouvrir l'horizon de nos recherches et de nos enseignants-chercheurs et enseignantes-chercheuses afin de renforcer la conviction que leurs travaux de recherche devaient non seulement s'inscrire dans un mouvement général, mais aussi et surtout

contribuer à une connaissance de nos réalités culturelles et artistiques. Se posa alors la fameuse question : *comment* ?

En examinant et en analysant les différents résultats obtenus, nous nous sommes rendu compte que tous les travaux ambitionnent de faire connaître davantage nos réalités culturelles et artistiques, notre patrimoine culturel, qu'il soit matériel ou immatériel. C'est ainsi que l'horizon théorique qui s'offrait à nous s'est construit autour du concept des *Études culturelles africaines*. Pour nous convaincre davantage de la nécessité de cette option, écoutons Cheik Anta Diop rappeler une vérité à tous ceux et celles qui s'intéressent à l'Afrique :

Tandis que l'Européen peut remonter le cours de son histoire jusqu'à l'antiquité gréco-latine et les steppes eurasiatiques, l'Africain qui, à travers les ouvrages occidentaux, essaie de remonter dans son passé historique s'arrête à la fondation de Ghana (III^{ème} s. av. ou III^{ème} s. ap. J.C.). Au-delà, ces ouvrages lui enseignent que c'est la nuit noire. Que faisaient ses ancêtres sur le continent depuis la Préhistoire? Comment se fait-il qu'ils aient tant attendu pour surgir de l'ombre avec une organisation sociale perfectionnée? Ont-ils toujours habité l'Afrique ou venaient-ils d'ailleurs? (Diop 1979, 27)

À travers ce questionnement, le célèbre égyptologue sénégalais nous enseigne que l'histoire de l'Afrique ne doit pas être le travail des seuls Européens : les Africains et Africaines doivent y prendre part : part de travail mais aussi part de responsabilité. À ce niveau, il est rejoint par le Burkinabè Nazi Boni qui interpelle également les intellectuel-le-s d'Afrique à propos de la connaissance des traditions africaines.

L'adoption du concept d'*Études culturelles africaines* s'inscrit dans cette dynamique de prise en charge des réalités artistiques et culturelles africaines comme objet de recherche, non plus dans la perspective d'une recherche exotique mais plutôt dans un souci de mieux connaître. Le concept des *Études culturelles africaines* est à l'image de ce que les Allemands ont appelé *les sciences de la culture*, opposées aux sciences de la nature. L'objectif des sciences de la culture, c'est de « développer une perspective compréhensive, de recherche des significations des actions individuelles et de leurs interdépendances » (Béra et Lamy 2003, 11). Cette approche est basée, entre autres, sur l'herméneutique entendue comme interprétation des « traces » ou des manifestations de l'esprit. En effet, l'herméneutique est « l'ensemble

des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens » selon M. Foucault (1966, 44); il s'agit d'un travail d'interprétation qui suppose que les signes ont des sens cachés, latents, plus profonds ou plus élevés. Comme le dit Anne Cauquelin, « l'herméneutique est cette science, ou cet art, qui interprète une œuvre, en déploie les sens possibles, étant entendu que ces sens ne sont pas intelligibles du premier coup, mais sont comme cachés au-dedans et qu'il faut aller les y chercher » (Cauquelin 1988, 66).

C'est une conception à deux étages qui suppose, d'une part, qu'il existe des biens matériels qui témoignent du passé et en représentent les traces que sont les productions culturelles et, d'autre part, que ces biens ont une signification et que la science de la culture est la science de leur déchiffrement.

À partir de cette compréhension, il est nécessaire, pour la recherche africaine, de prendre en compte toute la dimension de la définition de la culture par l'UNESCO qui la considère en effet comme « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeur, les traditions et les croyances » (UNESCO 2001). Cette définition nous permet de couvrir un ensemble de pratiques et de comportements que nous pouvons constater dans les communautés sociales. Elle nous invite à nous intéresser davantage à l'étude des productions traditionnelles africaines afin d'en saisir les sens profonds.

À partir de cette posture, il se pose à nous quelques questions de base dont les réponses pourront constituer des repères permanents. Comment définir les études culturelles africaines? Selon le *Dictionnaire du littéraire*, les études culturelles (*Cultural studies*) ont pour problématique d'étudier toute forme de production culturelle dans ses rapports aux pratiques qui déterminent le « quotidien » (idéologie, institutions, langages, structures du pouvoir, etc.). Résultant d'un « bricolage » critique, elles ne prennent pas appui sur une méthode définie ni sur des champs d'investigation clairement marquées. Elles se veulent à la fois interdisciplinaires (voire transdisciplinaires) et contre-disciplinaires dans la mesure où elles contestent les méthodes établies (Aron et al. 2002, 210). À partir de cette définition se pose à nous la question suivante : quelle démarche méthodologique et quels instruments théoriques adopter pour réussir une

telle opération? Notre compréhension de cette problématique nous amène à apporter cette modeste contribution : les études culturelles africaines constituent une approche pluridisciplinaire qui ferait appel aussi bien à la littérature, à la sociologie, à l'anthropologie, à l'histoire. Cette approche implique aussi l'utilisation de plusieurs instruments théoriques, combinés ou complémentaires, mais dans tous les cas non exclusifs afin d'éviter de sectionner la culture qui constitue un tout : la sociocritique, la sémiologie, la sociosémiotique, etc. Cela nous conduit à rompre avec les spécialisations classiques : en effet, dans cette perspective, la question qui se pose est la suivante : *est-on spécialiste d'une théorie, d'une méthode ou alors de l'objet de son étude?*

C'est dans ce sens que nous recommandons une certaine polyvalence des chercheurs et chercheuses qui serait à l'image de la multidimensionnalité de la culture : d'où la nécessité d'un travail en équipe, qui fasse appel à plusieurs compétences, plusieurs approches; en somme, une approche holistique qui conduit le chercheur ou la chercheuse, à partir d'un élément de la culture, à s'intéresser ou à en aborder un nombre plus important en considérant le fait que tout produit culturel (qu'il soit artistique, sacré ou profane) est toujours en interaction avec d'autres produits culturels et que, pour le comprendre, il faut le mettre en relation avec ceux-ci.

On lira avec grand intérêt le texte de Joseph Ki-Zerbo dans l'ouvrage intitulé *La natte des autres. Pour un développement endogène en Afrique*. En effet, pour l'historien burkinabè, « aucune discipline ne peut à elle seule rendre compte de la réalité infiniment dense et hirsute du monde africain » (Ki-Zerbo 2009, 39). Il prône une interpénétration des disciplines et une collaboration des chercheurs et chercheuses d'Afrique pour « déboucher sur une pensée significative » (*ibid.*). C'est pour cela que notre conviction est que les études culturelles africaines ne sauraient se réaliser en solitaire. Elles nécessitent un travail de groupe, des équipes de recherche, une collaboration entre chercheurs et chercheuses de disciplines et d'horizons divers mais complémentaires, chacun-e devant assumer sa responsabilité épistémologique, les « règles et principes particuliers de sa démarche » (p. 40).

Que faire au Burkina Faso et en Afrique?

Ce qui caractérise une communauté humaine, c'est la culture de ses membres, c'est-à-dire ce qui contribue à la distinguer des autres communautés à travers leur culture et toutes ses expressions dont les plus visibles sont les expressions artistiques. Le Burkina Faso se caractérise, sur le plan culturel, par une richesse et une diversité dont la mise en commun constitue son patrimoine culturel qui se décompose en patrimoine matériel et patrimoine immatériel.

Mon constat

Le Burkina Faso et l'Afrique sont riches de leurs cultures et de leurs expressions culturelles. Ce que l'on constate au Burkina et qui pourrait être étendu aux autres pays du continent, c'est cette fierté dont chacun-e se prévaut quand il s'agit, du moins de manière officielle, d'affirmer et de présenter des éléments de sa culture : dans presque tous les pays africains, il existe des cadres de promotion et de développement de la culture, qu'ils soient l'œuvre des pouvoirs politiques ou celle de personnes physiques ou morales qui s'investissent dans des actions de tous genres. À preuve, les multiples festivals (musiques, cinéma, danses, chants, contes, etc.) qui sont régulièrement organisés pour magnifier la créativité des artistes africains.

Cette richesse ne demande qu'à se faire connaître et surtout à être valorisée. Les différentes expressions artistiques, les différentes manifestations de nos cultures, matérielles et immatérielles, sont des domaines de recherche dans lesquels les chercheurs et chercheuses d'Afrique devraient s'investir.

Mon engagement

Mon expérience personnelle m'a conduit à cette conviction que la recherche universitaire, pour être utile, notamment dans le domaine des lettres et des sciences humaines et sociales, devrait être prioritairement orientée vers la connaissance des peuples noirs : non pas une connaissance livresque, mais une connaissance de terrain, de proximité. C'est pour cela que je me suis personnellement engagé dans une aventure que je ne regrette pas : aller à la rencontre de ma culture et des cultures des autres, me faire

altruiste, croire en l'altérité comme seule voie possible de coexistence entre les peuples. Car, qu'est-ce que l'altérité si ce n'est la foi en l'Autre comme un alter ego, un moi « je » en qui il faut croire, qu'il faut reconnaître dans sa différence, dans sa spécificité et dans son identité?

Grâce à mon engagement, je me suis rendu compte que, malgré nos différences (qui pourraient être érigées en « Mur de Berlin » entre les peuples), il existe un socle commun, une matrice dont nous pouvons tirer les fondements de notre développement bien pensé. Un seul exemple pour le démontrer : certains prénoms que d'aucuns appelleraient des « ethnonymes ». Le prénom Dieudonné en français, qui est un prénom chrétien, a des équivalents dans les différentes langues burkinabè : *Wurodini* (en bobo), *Wendkuuni* (en mooré), *Yipéné* (en lyele), *Dofiniba* (en bwamu), etc. D'aucuns pourraient être tentés d'affirmer que *Wurodini* est un ethnonyme bobo alors que l'on retrouve son équivalent dans beaucoup d'autres ethnies du Burkina. Cela devrait nous amener à réfléchir et à nous demander pourquoi ce prénom se rencontre partout. C'est juste l'expression de notre fond commun, de notre croyance, de notre foi en un Être suprême qui est au-dessus de toute création.

Je me suis engagé dans cette aventure de réflexion et d'investigation de nos cultures afin d'y trouver les voies et moyens d'épanouissement de nos peuples. Si j'ai pu le faire, d'autres le feront encore plus et mieux que moi. Mon engagement, c'est de susciter ce goût, cet amour pour nos cultures, pour la culture, pour que demain, nos descendant-e-s soient fiers de montrer ce que nous leur aurons légué comme « patrimoine », comme mission, comme possibilité d'épanouissement.

Mes attentes

Elles sont nombreuses!

- la mise en place d'équipes de recherche au niveau national et régional autour de thèmes qui concernent des aspects précis et concrets de nos cultures : danses, musiques, cinéma, chants, politiques culturelles, festivals, etc.
- la constitution de groupes de recherche pluridisciplinaires et internationaux (Afrique occidentale, centrale, orientale, méridionale, maghrébine, Europe, Amérique) autour des dimensions transversales

Épilogue. D'hier à demain, les études culturelles africaines

des cultures africaines

- l'organisation régulière de rencontres scientifiques en vue de mettre en commun et de confronter les résultats de recherche, de les peaufiner, de dégager de nouvelles pistes afin d'aller de l'avant
- la constitution d'un centre de recherche universitaire pluridisciplinaire et intercontinental axé sur les cultures africaines comme principal objet de recherche
- l'encouragement des jeunes chercheurs et chercheuses à s'investir et à investiguer les domaines artistiques et culturels en vue de faire connaître les multiples facettes des identités africaines
- la publication des meilleurs travaux de recherche en études culturelles africaines (thèses de doctorat, articles de fond, mémoires de master, etc.) en vue de vulgariser les résultats de recherche et de susciter de nouvelles vocations
- l'appel à toutes les compétences qui voudraient bien accompagner les chercheurs et chercheuses dans cette œuvre de valorisation
- la création de revue(s) spécialisée(s) sur les cultures africaines qui, non seulement, donneraient l'occasion de réfléchir, mais aussi susciteraient des vocations en vue d'approfondir les connaissances sur les cultures africaines.

Conclusion

La reconnaissance et le respect de la diversité culturelle dans un contexte national constituent le ciment de l'unité nationale sans laquelle aucune politique de développement n'est possible. Les universitaires devraient y trouver de la matière pour non seulement leur propre carrière mais aussi pour participer à des actions de développement. Ma petite expérience m'a convaincu de cette possibilité, de cette nécessité, de ce devoir moral vis-à-vis de nos peuples respectifs. En la matière, notre continent reste un vaste champ à défricher, à explorer, à investir pour apporter notre pierre à la construction de nos nations respectives.

Références

Aron, Paul *et al.* 2002. *Dictionnaire du littéraire*. Paris : Quadrige/PUG.

- Béra, Mathieu et Yvon Lamy. 2003. *Sociologie de la culture*. Paris : Armand Colin, Cursus.
- Cauquelin, Anne. 1998. *Les théories de l'art*. Paris : PUF.
- Diop, Cheikh Anta. 1979. *Nations nègres et culture, tome 1*. Paris : Présence africaine.
- Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- Ki-Zerbo, Joseph. 2009. *La natte des autres. Pour un développement endogène en Afrique*. Alger : Ministère de la Culture; PANAF.
- Lévi-Strauss, Claude. 1971. *Rave et histoire*. Paris : Gonthier, Médiations.
- Ouédraogo, Mahamoudou et Sanou Salaka. 2003. *Culture, identité, unité et mondialisation*. Ouagadougou : Presses universitaires de Ouagadougou.
- UNESCO. 2001. *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*.
http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Salaka SANOU est Professeur des Universités en Littératures africaines, Directeur du Laboratoire Littératures, Espaces et Sociétés (LLES) et Responsable du Master Littératures et Cultures africaines à l'Université Ouaga 1 Pr Joseph Ki-Zerbo, au Burkina Faso. Il est l'auteur d'une quarantaine d'articles scientifiques sur la littérature africaine, la littérature burkinabè, les masques bobo du Burkina Faso. Il a publié entre autres ouvrages *La littérature burkinabè. L'histoire, les hommes, les œuvres* (Limoges : Presses universitaires de Limoges, Coll. Francophonie, 2000) et *Culture, identité, unité, mondialisation en Afrique* (avec Mahamodou Ouédraogo) aux Presses universitaires de Ouagadougou en 2003. Courriel : tontafabas@gmail.com

Citation

Sanou, Salaka. 2019. « Épilogue. D'hier à demain, les études culturelles africaines ». In *Dɔnko. Études culturelles africaines*. Sous la direction d'Isaac Bazié et Salaka Sanou, pp. 199-211. Québec : Éditions science et bien commun.

Épilogue. D'hier à demain, les études culturelles africaines

Ce texte sous licence CC BY SA est disponible en libre accès à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/donko>.

Abstracts

Recycling: a paradigm of African cultural studies

Philip Amangoua Atcha, Université Félix Houphouët-Boigny

Recycling is at the heart of any cultural enterprise. This is why contemporary culture gives a special place to recycling processes. Our recycling culture allows the artist to take his property from his neighbour. One of the particularities of African cultural studies is that they are based on the principle of recycling and reclaiming. The study sheds light on cultural studies and also offers a media reading of culture through cultural transfers.

Literature-world or literature-fashion? In praise of copying in Sami Tchak and Alain Mabanckou's works

Adama Coulibaly, Université Félix Houphouët-Boigny

This chapter examines literary or cultural recycling under the seal of fashion, artifice and inscription as a new aesthetic category. Far from a postulation of a theory of influences, the hypothesis is that the literary dynamics in which Sami Tchak and Alain Mabanckou are involved authorizes them to copy, recycle or even plagiarize techniques, practices and discursive configurations collected here and there. My purpose is to disobey all moralizing rights to try to identify a writing practice, an aesthetic category in its dynamics, in its prosody, far from the modern or modernist notion of ownership... The beauty of their works, among other justifications, stands out in a diachronic perspective that establishes artifice and fashion as fundamental features of their literary migration... We find ourselves with what Cornille (2008, 2011) called an aesthetic plagiarism. In this way, the world literature to which they are attached becomes much more a literature-fashion whose major mode would be the inscription of recovery, artifice, the ephemeral and consumption as the foundations of contemporary creation. In a comparative approach based on Alain Mabanckou's *Verre cassé* (2005) and *African Psycho* (2003), and Sami Tchack's *Hermina* (2003) and *Place des fêtes* (2001), I will show that the hyper-realism

present in these novels, while problematizing an ambiguous reception with the African continent, is part of a contemporary trend of extreme motivation of the form where what some call world literature looks more like... a fashion literature.

African criticism: from self-regulation to systematization

Kaoum Boulama, Université Abdou Moumouni de Niamey

African art has developed its own evaluation system that has evolved since time immemorial. Indeed, storytelling, legends, popular music, etc., have improved thanks to the constant effort of the artists themselves, who never cease to bring a new touch to each performance. Thus a kind of self-evaluation has been established, which is the first form of criticism for African art in general. The magazine *Présence Africaine*, created in 1947, is part not only of an evaluation of African art but also of its promotion. From the first International Congress of Black Writers and Artists in Paris in 1956, the promotion of a more objective and broader evaluation that went beyond self-regulation began. The various other forums that have followed one another since Paris are all part of the perspective of setting up a real African criticism, more autonomous, which frees itself from Western criteria of appreciation of art. It was at the Yaoundé symposium held from 16 to 21 April 1973 that the foundations were laid for systematic African criticism, with evaluation guidelines that took into account the creative context on the black continent. Today, African art has a professional African critic who appreciates it based on the criteria that are beginning to emerge in the field of scientific research.

The sociology of short stories. Essay on « street writing » in the African context

David K. N'Goran, Université Félix Houphouët-Boigny

The modalities of observation and understanding of « culture » have never clashed from the outset with the metaphorical certainties of a long quiet river. Following the embodiment of endless controversies, a series of schools, with their related conceptions, propose consecrated paradigms that

can be said to constitute the traditional foundation of cultural studies. Overall, and to put it briefly, these cultural approaches are based on a methodology that gives pride of place to dominant culture as a representative postulate worthy of an absolute name. Even when they resort to the regime of the popular supposed to complete the definition of literary culture in particular, it cannot fail to refer to a modal item prescribed by the positivity of the summit. The purpose of this paper is to take the opposite path, distinguishing between « great » and « small stories » in literary studies and/or African cultural studies. It will therefore be a question here of postulating a sociology of small narratives, allowing for the actors of dominated cultural places, as well as objects of a subordinate literary nature (« street writings » for example), etc. to be taken into account. This imagination of small stories eventually changes the mapping of traditional institutions to the point of allowing the emergence of new ways of defining African literature in the 21st century.

African literature and reading as mediation. Reflections on the understanding of African cultures based on collective violence in the French-language novel

Isaac Bazié, Université du Québec à Montréal

The study of African cultures often involves the exhibition of African cultural practices and objects. This way of proceeding is entirely appropriate, at least in an epistemological tradition that has long underpinned Africa and its productions. The answer to these pejorative perceptions certainly lies in highlighting the richness of African cultures and literatures, but it also requires another approach: that of reflecting on the reading grids of African cultures. This contribution lays the theoretical foundations for a reading posture, considering reading as an act of mediation. The French-speaking African novel dealing with collective dramas serves as a place of experimentation for the purpose of defining this mediation. The resulting approach could later be applied to cultural objects, beyond the literature of violence.

For a taxonomy of *bààt* ᵛ *nù* literary genres

Tatiana Dafia, LAREFA, University of Abomey-Calavi

As a privileged vehicle of cultures that create and practice it, oral literature is undoubtedly the partial memory and heritage of the group it expresses. Among the Bààtòbù in northern Benin, as among all the peoples of black Africa, oral literature is manifested through the griots. They are the « people of the word » who create and transmit poetry, music and history from generation to generation through various words. Thus, consisting of several previously unexplored genres, *bààtònù* oral literature admits sacred oral literature and profane oral literature. The fundamental objective of this study is to establish a nomenclature of these different oral genres practised by the Bààtòbù. Such an approach will surely make Benin's oral literature more discernible and visible in all its diversity.

**Polygamy in the arts in Africa: polyandry as a parody of polygyny
Aïssata Soumana Kindo, Université Abdou Moumouni de Niamey**

This contribution focuses on the analysis of the novel by Cameroonian Calixthe Beyala, *Only the devil knew it* and the Burkinabe film Abdoulaye Dao, *Une femme pas comme les autres*. These two works deal with the theme of marriage in general and a particular form of polygamy, polyandry. Indeed, Bertha Andela, known as the Lady Mother and Mina, the main characters of these works, are two singular women who have chosen to take co-spouses, second husbands therefore, despite all that this can have of shock and provocation in African societies where tradition is still prevalent. Although they come from different cultural environments (Central Africa/West Africa) and different social conditions (one is a peasant and the other is a CEO), Dame Maman and Mina have decided to no longer be silent about men's law, but rather to assert themselves by breaking the usual codes. Conducted from a comparative angle, this study will first address the place of the theme of polygamy in the African novel and cinema, then the functioning of the trios and finally will make a reading of the choice of polyandry by the author and the filmmaker.

Masks, alliances and joking relationships in Burkina Faso: verbal and

non-verbal play

Alain Joseph Sissao, Institut des Sciences des Sociétés (INSS), Centre National de la Recherche Scientifique et Technologique (CNRST) du Burkina Faso

In Burkinabe society, masks are cultural expressions intrinsic to each ethnic group. The moment of the removal of the masks involves the whole community, whether it is harvest time or other events such as funerals, initiations or moments of celebration. On these occasions, we notice that the appearance of the masks is a ritual but also a playful experience. The removal of masks is a total art that involves the whole culture. A specific category of masks jokes with some members of the audience, mimicking dance steps but also simulating violence with their whips to frighten some spectators. It can be said that these masks establish a joking relationship with spectators, social actors or the whole community. We will try to lay the foundations of this problem by looking for the different arguments that corroborate our hypothesis. We will explore, on the one hand, the elements of verbal play and, on the other hand, the elements of non-verbal play of the mask.

Resumen

El reciclaje: un paradigma de los estudios culturales africanos **Philip Amangoua Atcha, Universidad Félix Houphouët-Boigny**

El reciclaje está en el corazón de toda empresa cultural. Por eso, la cultura contemporánea da un lugar especial a los procesos de reciclaje. Nuestra cultura de reciclaje permite al artista quitarle la propiedad a su vecino. Una de las particularidades de los estudios culturales africanos es que se basan en el principio del reciclaje y la recuperación. El trabajo arroja luz sobre los estudios culturales y también ofrece una lectura mediática de la cultura a través de las transferencias culturales.

¿Literatura-mundo o literatura-moda? En elogio de la copia en la **Universidad Sami Tchak y Alain Mabanckou** **Adama Coulibaly, Félix Houphouët-Boigny**

Este capítulo examina el reciclaje literario o cultural bajo el sello de una inscripción de moda, quizás artificiosa, como una nueva categoría estética. Lejos de postular una teoría de influencias, la hipótesis es que la dinámica literaria en la que están involucrados Sami Tchak y Alain Mabanckou les autoriza a copiar, reciclar o incluso plagiar técnicas, prácticas, configuraciones narrativas y discursivas recogidas aquí y allá. Mi propósito es desobedecer todos los derechos moralizantes para tratar de identificar una práctica de la escritura, una categoría estética en su dinámica, en su prosodia, lejos de la noción moderna o modernista de propiedad.... La belleza de sus obras, entre otras justificaciones, se destaca en una perspectiva diacrónica que establece el artificio y la moda como rasgos fundamentales de su migración literaria... Nos encontramos con lo que Cornille (2008, 2011) llamó un plagio estético. De este modo, la literatura mundial a la que están vinculados declina mucho más una literatura-moda cuyo forma principal sería la inscripción de la recuperación, el artificio, lo efímero y el consumo como fundamento de la creación contemporánea. En un enfoque comparativo basado en *Verre cassé* (2005) y *African Psycho* (2003) de Alain

Mabanckou, y *Hermina* (2003) y *Place des fêtes* (2001) de Sami Tchack, mostraré que el hiperrealismo presente en estas novelas, a la vez que problematiza una recepción ambigua con el continente africano, parte de una tendencia contemporánea de motivación extrema de la forma en la que algunos denominan literatura mundial se parece más a... una literatura de moda.

Crítica africana: de la autorregulación a la sistematización **Kaoum Boulama, la Universidad Abdou Moumouni de Niamey**

El arte africano ha desarrollado su propio sistema de evaluación que lo ha desarrollado desde tiempos inmemoriales. De hecho, la narración, las leyendas, la música popular, etc., han mejorado gracias al esfuerzo constante de los propios artistas, que no dejan de aportar un nuevo toque a cada espectáculo. Se ha establecido así una especie de autoevaluación, que es la primera forma de crítica del arte africano en general. La revista *Présence Africaine*, creada en 1947, forma parte no sólo de una evaluación del arte africano, sino también de su promoción. Desde el primer Congreso Internacional de Escritores y Artistas Negros en París en 1956, comenzó una evaluación más objetiva y más amplia que iba más allá de la autorregulación. Los distintos foros que se han sucedido desde París forman parte de la perspectiva de poner en marcha una verdadera crítica africana, más autónoma, que se libera de los criterios occidentales de apreciación del arte. Fue en el simposio de Yaundé, celebrado del 16 al 21 de abril de 1973, cuando se sentaron las bases para una crítica africana sistemática, con directrices de evaluación que tuvieran en cuenta el contexto creativo del continente negro. Hoy en día, el arte africano cuenta con un crítico profesional africano que lo aprecia a partir de los criterios que empiezan a surgir en el campo de la investigación científica

La sociología de los relatos cortos. Ensayo sobre la « escritura callejera » en el contexto africano **David K. N'Goran, Universidad Félix Houphouët-Boigny**

Las modalidades de observación y comprensión de la « cultura » nunca han

jurado desde el principio con las certezas metafóricas de un río largo y tranquilo. Tras la encarnación de interminables controversias, una serie de escuelas, con sus concepciones relacionadas, proponen paradigmas consagrados que se puede decir que constituyen el fundamento tradicional de los estudios culturales. En general, y para decirlo brevemente, estos enfoques culturales se basan en una metodología que da prioridad a la cultura dominante como postulado representativo digno de un nombre absoluto. Incluso cuando recurren al régimen de lo popular, que supuestamente completa la definición de cultura literaria en particular, no pueden dejar de referirse a un elemento modal prescrito por la positividad de la cumbre. El propósito de este trabajo es tomar el camino opuesto, distinguiendo entre « grandes » y « pequeños cuentos » en los estudios literarios y/o en los estudios culturales africanos. Se trata, por tanto, de postular una sociología de pequeños relatos que permita tener en cuenta a los actores de los lugares culturales dominados, así como a los objetos de naturaleza literaria subordinada (« escritos de calle », por ejemplo), etc. Esta imaginación de pequeños relatos acaba por cambiar la cartografía de las instituciones tradicionales hasta el punto de permitir que surjan nuevas formas de definir la literatura africana en el siglo XXI.

Reflexiones sobre la comprensión de las culturas africanas basadas en la violencia colectiva en la novela francófona

Isaac Bazié, Université du Québec à Montréal

El estudio de las culturas africanas incluye a menudo la exposición de prácticas y objetos culturales africanos. Esta forma de proceder es totalmente apropiada, al menos en una tradición epistemológica que durante mucho tiempo ha sustentado a África y sus producciones. La respuesta a estas percepciones peyorativas reside sin duda en poner de relieve la riqueza de las culturas y literaturas africanas, pero también requiere otro enfoque: el de reflexionar sobre las tablas de lectura de las culturas africanas. Esta contribución sienta las bases teóricas para una postura de lectura, considerando la lectura como un acto de mediación. La novela africana francófona sobre los dramas colectivos sirve de lugar de experimentación para definir esta mediación. El enfoque resultante podría aplicarse

posteriormente a los objetos culturales, más allá de la literatura de la violencia.

Por una taxonomía de los *bààt ɔ nù* géneros literarios

Gniré Tatiana Dafia, LAREFA, Universidad de Abomey-Calavi

Un vehículo privilegiado para las culturas que lo crean y practican, la literatura oral representa sin duda la memoria y el patrimonio parcial del grupo que expresa. Entre los *Bààtòbù* del norte de Benin, como entre todos los pueblos del África negra, la literatura oral se manifiesta a través de los « griots ». Son el « pueblo de la palabra » que crea la historia y transmite la poesía y la música de generación en generación a través de diversas palabras. Así, constituida por géneros, muchos de los cuales han permanecido inexplorados hasta ahora, la literatura oral *bààtɔnù* se divide en literatura oral sagrada y secular. El objetivo fundamental de este estudio es establecer una nomenclatura de los diferentes géneros orales utilizados por el *Bààtòbù*. Sin duda, este enfoque hará que un aspecto de la rica literatura oral de Benín sea más perceptible y visible.

La poligamia en las artes en África: la poliandria como parodia de la poligamia

Aïssata Soumana Kindo, la Universidad Abdou Moumouni de Niamey

Esta contribución se centra en el análisis de la novela del camerunés Calixthe Beyala, *Sólo el diablo la conocía*, y de la película burkinabé Abdoulaye Dao, *Une femme pas comme les autres*. Estas dos obras tratan del tema del matrimonio en general y de una forma de poligamia en particular: la poliandria. De hecho, Bertha Andela, conocida como la Dama Madre y Mina, las protagonistas de estas obras, son dos mujeres singulares que han optado por asumir coparticipaciones, por lo tanto segundos maridos, a pesar de todo lo que esto puede tener de choque y provocación en las sociedades africanas en las que la tradición todavía prevalece. Aunque provienen de diferentes entornos culturales (África central/África occidental) y de diferentes condiciones sociales (uno es campesino y el otro es el presidente

de una sociedad), Dame Maman y Mina han decidido no callar más sobre la ley masculina, sino más bien afirmarse rompiendo los códigos habituales. Realizado desde un punto de vista comparativo, este estudio abordará en primer lugar el tema de la poligamia en la novela y el cine de Africa, el funcionamiento de los tríos en una segunda ocasión y, por último, en una tercera, hará una lectura de la elección de la poliandria por parte del autor y el cineasta: la literatura y la lectura africanas como mediación.

**Las máscaras, las alianzas y los juegos verbales y no verbales:
Alain Joseph Sissao, Institut des Sciences des Sociétés (INSS), Centre
National de la Recherche Scientifique et Technologique (CNRST)
du Burkina Faso**

En la sociedad burkinabe, las máscaras son expresiones culturales intrínsecas a cada grupo étnico. El momento de la remoción de las máscaras involucra a toda la comunidad, ya sea en el momento de la cosecha u otros eventos como funerales, iniciaciones o momentos de celebración. En estas ocasiones, notamos que la entrada de las máscaras es un ritual y una experiencia lúdica. La remoción de máscaras es un arte total que involucra a toda la cultura. Una categoría específica de máscaras bromea con algunos miembros del público, imitando pasos de baile pero también simulando violencia con sus látigos para asustar a algunos espectadores. Se puede decir que estas máscaras establecen una relación de broma con los espectadores, los actores sociales o con toda la comunidad. Trataremos de sentar las bases de este problema buscando los diferentes argumentos que corroboran nuestra hipótesis. Exploraremos, por un lado, los elementos del juego verbal y, por otro, los elementos del juego no verbal de la máscara.

À propos de la maison d'édition

Les Éditions science et bien commun sont une branche de l'Association science et bien commun (ASBC), un organisme sans but lucratif enregistré au Québec depuis juillet 2011.

L'Association science et bien commun

L'Association science et bien commun se donne comme mission d'appuyer et de diffuser des travaux de recherche transuniversitaire favorisant l'essor d'une science pluriverselle, ouverte, juste, plurilingue, non sexiste, non raciste, socialement responsable, au service du bien commun.

Pour plus d'information, écrire à [info @ scienceetbiencommun.org](mailto:info@scienceetbiencommun.org), s'abonner à son compte Twitter [@ScienceBienComm](https://twitter.com/ScienceBienComm) ou à sa page Facebook : <https://www.facebook.com/scienceetbiencommun>

Les Éditions science et bien commun

Un projet éditorial novateur dont les principales valeurs sont les suivantes.

- la publication numérique en libre accès, en plus des autres formats
- la pluridisciplinarité, dans la mesure du possible
- le plurilinguisme qui encourage à publier en plusieurs langues, notamment dans des langues nationales africaines ou en créole, en plus du français
- l'internationalisation, qui conduit à vouloir rassembler des auteurs et autrices de différents pays ou à écrire en ayant à l'esprit un public issu de différents pays, de différentes cultures
- mais surtout la justice cognitive :
 - chaque livre collectif, même s'il s'agit des actes d'un colloque, devrait aspirer à la parité entre femmes et hommes, entre juniors et seniors, entre auteurs et autrices issues du Nord et issues du Sud

(des Suds); en tout cas, tous les livres devront éviter un déséquilibre flagrant entre ces points de vue;

- chaque livre, même rédigé par une seule personne, devrait s'efforcer d'inclure des références à la fois aux pays du Nord et aux pays des Suds, dans ses thèmes ou dans sa bibliographie;
- chaque livre devrait viser l'accessibilité et la « lisibilité », réduisant au maximum le jargon, même s'il est à vocation scientifique et évalué par les pairs.

Le catalogue

Le catalogue des Éditions science et bien commun (ESBC) est composé de livres qui respectent les valeurs et principes des ÉSBC énoncés ci-dessus.

- Des ouvrages scientifiques (livres collectifs de toutes sortes ou monographies) qui peuvent être des manuscrits inédits originaux, issus de thèses, de mémoires, de colloques, de séminaires ou de projets de recherche, des rééditions numériques ou des manuels universitaires. Les manuscrits inédits seront évalués par les pairs de manière ouverte, sauf si les auteurs ne le souhaitent pas (voir le point de l'évaluation ci-dessus).
- Des ouvrages de science citoyenne ou participative, de vulgarisation scientifique ou qui présentent des savoirs locaux et patrimoniaux, dont le but est de rendre des savoirs accessibles au plus grand nombre.
- Des essais portant sur les sciences et les politiques scientifiques (en études sociales des sciences ou en éthique des sciences, par exemple).
- Des anthologies de textes déjà publiés, mais non accessibles sur le web, dans une langue autre que le français ou qui ne sont pas en libre accès, mais d'un intérêt scientifique, intellectuel ou patrimonial démontré.
- Des manuels scolaires ou des livres éducatifs pour enfants

Pour l'accès libre et universel, par le biais du numérique, à des livres scientifiques publiés par des autrices et auteurs de pays des Suds et du Nord

Pour plus d'information : écrire à
info@editionscienceetbiencommun.org