

Giambatista Viko : Théorie et pratique de l'oralité

MAMADOU OULD DAHMED

**Université de Nouakchott
Département de Langues et Traduction**

Introduction

L'acquis favorable dont bénéficie de plus en plus la tradition orale dans les études africaines rend urgent une théorie de l'oralité. En effet, l'effort critique entrepris par les penseurs africains depuis des années a consisté dans les diverses branches des sciences humaines, à relativiser la primauté dont jouit l'écrit longtemps présenté comme la source privilégiée de toute connaissance. Ainsi, historiens, linguistes, écrivains et philosophes africains suivant l'entreprise des ethnologues des années vingt se sont évertués à fonder aussi bien en théorie qu'en pratique la validité de la tradition orale. François de Medeiros note que « ce mouvement qui renverse la hiérarchie des cultures et les monopoles jalousement entretenus et subtilement diffusés dans les mentalités (...) est en parfaite cohérence avec le génie des civilisations africaines où la parole déborde la simple expression et s'apparente à l'acte »¹.

On ne peut cependant que regretter le découpage systématique opéré par les différentes sciences humaines en Afrique dans le vaste champ de la tradition. Cette dernière doit à chaque fois payer en quelque sorte un tribut pour se voir insérée comme document authentique. De tels traitements critiques quoique nécessaires rendent difficile une théorie générale de l'oralité. Mangouné N'diaye fait observer que « dans tradition orale, l'historien n'entend que le premier terme (tradition) et reste sourd au second (orale); le linguiste ne comprend que le second terme (orale) et ignore ce que recouvre le premier (tradition). A leur tour, le sociologue et le psychologue de se situer l'un par rapport à l'autre dans un « ailleurs » épistémologique : pour celui-ci la tradition ne donne qu'un univers fantasmatique où avec le règne de l'inconscient, se précisent les contours du refoulement originaire ; pour celui-là, toute la représentation orale s'énonce à travers une notion

comme celle de « l'implicite » sous un entrelacement de niveaux « réels » et « imaginaires »²

Devant ces récupérations spécialisées et tendancieuses, la démarche de l'écrivain nous semble plus globalisante parce que moins soumise aux contraintes de la sciences et aux exigences de la spécialité ; plus objective parsec moins narcissique. En somme, son acte de récupération des dérives de l'oralité est plus intuitif, plus sympathique. Sa démarche est donc plus prometteuse.

Contexte et convergences

Les écrivains africains n'ont pas attendu les années quatre vingts pour s'intéresser à la tradition. Parallèlement aux travaux des ethnologues des années vingts, les écrivains et tenants de la Négritude ont fait de la réhabilitation de la culture et de la civilisation africaines leur cheval de bataille. En marge des travaux de collecte, des oeuvres d'une valeur esthétique considérable ont vu le jour. Le roman africain dit 'traditionnnel' se lit à plusieurs égards comme « relecture de la tradition », une récupération de l'héritage oral parcequ'il se présente dans cette phase de lutte culturelle comme une preuve et une justification. Cette primauté accordée à l'oralité dans le roman africain traditionnel est le point de départ de la réflexion critique de Mohamadou Kane³ qui, désabusé des méthodes critiques classiques adoptées pour la littérature africaine opte pour l'originalité et inscrit sa démarche dans l'optique « de faire ressortir la continuité relative du discours traditionnel oral au discours écrit (roman) » et à examiner la survie de la tradition dans un contexte de modernisation. Dans sa thèse qui porte sur « Roman africain et tradition », Mohamadou Kane a travaillé sur un corpus de roman de la première génération. Cette étude lui a permis de dégager l'importance de la tradition dans ses versants existentiels et littéraires. La somme de l'analyse peut se reduire à un sehéma canonique presque définitif en six éléments qu'il présente comme un inventaire ou une grille de lecture que tout lecteur ou critique peut appliquer⁴

Les thèses de Mohamadou Kane appelant à une désaliénation du discours critique africain et invitant à adopter une méthode inspirée des valeurs artistiques propres à la civilisation négro-africaine n'ont pas laissé

indifférents ses pairs dans un contexte gagné par la profusion d'une production romanesque tournée vers la recherche de nouvelles formes esthétiques et par un courant critique décidé à rompre avec les vieilles recettes des méthodes héritées de la formation universitaire. Certes, le contexte a changé, celui qui pouvait expliquer jusqu'à un certain point l'insertion de l'oralité dans le roman traditionnel. Il fallait en effet répondre aux thèses coloniales de la « table rase ». Il fallait aussi vaincre l'exil intérieur, se faire le chantre de la Négritude retrouvée.

Cependant tout semble accréditer que le nouveau contexte invite encore plus les écrivains à retourner aux sources non plus pour défendre une quelconque négritude bafouée mais pour signifier de son autonomie après tant de mimétisme servile; car la marque du roman africain moderne, c'est une certaine authenticité, une certaine originalité. C'est en ce sens que Mohamadou Kane analyse le tournant des deux colloques : « les deux congrès des artistes et écrivains se situent dans la seconde phase de l'évolution de la littérature et de la critique. Il ne s'agit plus de défense et d'illustration des traditions et cultures africaines mais en leur nom, de résister à la colonisation, d'oeuvrer à son anéantissement ». Il y a donc une convergence de points de vue à la fois des romanciers et des critiques. Les premiers par authenticité et pour marquer la différence mais aussi leur maîtrise du genre romanesque s'abreuvent désormais des sources africaines ; les seconds, par « nationalisme » et conformément au rôle assigné aux critiques, lors du colloque de yaoundé⁵, organisé par la SAC, sur le thème : Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation « tentent d'élaborer « une critique fondée sur des instruments conceptuels et des méthodes d'approches propres au fait littéraire africain »⁶ A ce propos les éléments de base d'une telle démarche théorique sont échaffaudés : « On pourrait par exemple réfléchir sur le didactisme traditionnel des littératures orales, le scénario initiatique présent aussi bien dans la littérature écrite que dans la littérature orale ; on pourrait étudier les conceptions caractéristiques d'une mentalité susceptible de fournir à la nouvelle critique africaine des fondements théoriques originaux »⁷.

Ce nouveau contexte et cet ensemble de convergences attestent d'une part de la « continuité relative de l'oralité dans l'écriture romanesques moderne » et d'autre part de l'urgence d'un appareil critique à sa hauteur

loin du « carcan méthodologique aliénant hérité de leur formation universitaire »⁸

Mais qu'est-ce que l'oralité ? quels sont ses aspects marquants ? quels critères permettent de la déceler quand elle est insérée dans l'écrit (roman), quel disfonctionnement produit-elle ? mais qu'elle est surtout la portée et la limite de son insertion. Nous allons essayer de répondre à ses questions en proposant une lecture du très allégorique roman de Georges Ngal : Giambatista ou le viol du discours africain⁹ dans lequel l'auteur mélange la réflexion théorique au faire romanesque

Ngal, théorie et pratique de l'oralité

Professeur, critique et romancier, le zaïrois Georges Ngal de son vrai nom Mbwil à Mpang Ngal, partage avec le Sénégalais Mohamadou Kane, le spécialiste de la littérature africaine, la paternité de « la théorie de l'oralité » érigée en modèle critique ; partant de la conviction que le roman africain moderne surtout n'est qu'une « relecture de la tradition ». Ngal s'est interrogé en critique lors des deux congrès de Lagos et de Yaoundé sur le rapport entre la tradition et le roman. Il écrit : « l'écrivain africain moderne peut-il encore apprendre de l'artiste traditionnel ? Le mécanisme de la création en Afrique traditionnelle peut-il réellement inspirer une écriture dans ses ressorts, ses démarches, ses motifs, ses connexions ? Une critique qui voudrait s'en inspirer, élucider une oeuvre moderne africaine se verrait-elle contrainte de refaire la démarche de l'écrivain traditionnel ? »¹⁰

Georges Ngal a répondu en critique à ses interrogations dans son essai Aspects de l'oralité dans le roman africain. Ainsi, l'oralité ou la tradition par extension serait l'ensemble des actes de paroles dits ou chantés ect..., des croyances monumentalisées qui ponctuent la vie des communautés et qui sont reçus comme relevant de la tradition. J. Vansina la définit ainsi : l'oralité est d'abord « tradition orale, c'est-à-dire, » témoignage transmis oralement d'une génération à une des suivantes »¹¹

Pour Ngal, elle comporte deux aspects : un aspect dit « oralité littéraire », c'est l'aspect verbal constitué du vaste ensemble de la littérature orale (conte, légende, proverbe, épopée ect...) ; et un aspect dit « oralité existence ». Elle résume les comportements affectifs, « une psychologie populaire institutionnalisée, c'est-à-dire des manières de faire considérées comme convenables, appropriées, légitimes, dignes d'approbation »¹²

« L'oralité littéraire » est généralement lyrico-gestuelle, lyrico-musicale et lyrico-chorégraphique. Elle s'appuie sur des énonciateurs attestés : le sage des assemblées coutumières ; le griot des récits généalogiques, le magicien au pouvoir occulte ou encore la femme des berceuses. Elle remplit plusieurs fonctions dans la vie de société : elle est didactique parceque véhicule de la morale et de la sagesse séculaires ; elle est distractive et ludique; c'est un art aux vertus multiples comme le rappelle Amadou Hampaté Bâ : « Conte à conter es-tu véridique ? Pour les bambins qui s'ébattent au clair de lune, mon conte est un conte fantastique. Pour les fileuses de coton, pendant les longues nuits de la saison froide, mon récit est une délectation, un passe-temps fait à plaisir. Pour les mentons velus et les talons rugueux, c'est une véritable révélation. Je suis donc à la fois futile, utile et instructeur »¹³

Le champ de l'oralité est aussi vaste que celui des circonstances qui donnent naissance à des créations spontanées : Ngal cite à titre indicatif : « les champs rythmés des ouvriers aux chantiers, des paysans aux champs, des femmes à la pêche, les psalmodies et les incantations à l'occasion de grands événements de la vie tels que la naissance des jumeaux, l'initiation, le mariage, la mort, le deuil ». ¹⁴

Ressources de l'oralité et écriture du roman

Après s'être interrogé en critique sur la théorie de l'oralité en général et sur l'opportunité du romancier à en féconder sa création et du critique à l'adopter en modèle critique, Georges Ngal est passé à l'essai par la production d'une oeuvre originale qui semble une expérimentation de ses vues et une réponse à la question essentielle : « l'écrivain africain moderne peut-il encore apprendre de l'artiste traditionnel ? Le mécanisme de la création en Afrique traditionnelle peut-elle réellement inspirer une écriture dans ses ressorts, ses démarches, ses motifs secrets, ses connexions ? ». De telles interrogations sont le point de départ du roman de Ngal intitulé :

Giambatista Viko ou le viol du discours africain. Son héros nommé Giabatista Viko a presque le même profil que l'auteur qui lui a donné naissance: il est critique, essayiste, poète et romancier en gestation. C'est d'ailleurs pour asseoir sa renommée qu'il décide de créer une oeuvre romanesque à nulle autre pareille, une oeuvre originale dont le « rêve » le poursuit depuis deux ans ; une oeuvre au cachet particulier.

A la page 12 du roman, il fait cette « déclaration d'intention » : « Je rêve d'un roman sur le modèle du conte. D'un roman où l'opposition entre diachronie et synchronie s'estompe : où coexistent des éléments d'âge différents. D'un univers qui engendre un ordre et s'engendre de lui. Cette fécondation du roman par l'oralité que depuis deux ans je m'efforce de réaliser ». Tel est le sacerdoce, l'élan libérateur qui doit permettre à ce héros narrateur, romancier de vaincre sa « paralysie » et son inhibition. En effet, Giambatista Viko déjà essayiste et poète confirmé veut écrire un roman, mais il s'avère incapable, alors pour réaliser le « décollage », il veut s'inspirer de l'oralité, capable à elle seule, selon lui, de vaincre cette impuissance.

l'Engendrement constitutif

L'une des premières vertus de l'oralité conviée pour servir de levain au roman, c'est qu'elle va permettre son engendrement même. Le narrateur du roman veut s'inspirer des capacités rétro-actives du conte qui se produit par le concours des différentes instances de production : le conteur et le public. Ce dernier n'est pas receleur, passif mais créateur. Aussi, le conte est production et reproduction, création et processus critique de cette production comme le rappelle Denise Paulme : « un conte n'existe qu'à partir du moment où un auditoire l'ayant apprécié décide de le communiquer à un nouvel auditoire ». Fidèle à ces artifices du genre du conte, oeuvre traditionnelle, le roman de Giambatista Viko, s'aménage à l'intérieur même de sa trame un espace pour le lecteur critique. C'est la fameuse technique de la « mise en abyme »¹⁵ « qui intercale dans le récit un discours théorique qui renseigne sur le rapport de l'auteur à son oeuvre et qui porte instantanément un regard critique sur le texte en train de se constituer »¹⁶. Critique de l'écriture (roman) ou écriture de la critique, c'est ce que Barthes évoque par cette sorte de « dédoublement de la littérature qui » s'est mise à se sentir double : à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature objet et méta-littérature »¹⁷. Telle est la portée de ce que

Viko appelle « un univers cinétique qui engendre un ordre et s'engendre de lui ». Cet aspect esthétique est porté à son comble par l'introduction dans le roman de « proto-lecteur » ou coo-producteur du roman en train de s'élaborer¹⁸. L'inscription de la critique, qui fait du texte de Viko un merveilleux exemple de « mélange de genre (fiction et critique) atteint son paroxysme lorsqu'au jugement du héros-auteur de ce genre nouveau- les défenseurs de la tradition (oralité) émettent des critiques sur le roman ainsi conçu. Ces gardiens de la tradition représentent en quelque sorte le point vue d'une critique dogmatique appréciant négativement, conformément à ses préjugés esthétiques, une oeuvre qu'elle juge inauthentique, voire irréalisable car mélangeant l'oral et l'écrit

L'engendrement dépasse dans le roman le simple mélange de genre : fiction (roman) et critique. Il naît même du choix de l'auteur d'une expression qui aurait la force de la parole traditionnelle. Cette dernière est de son avis magique parce que « soeur » de la sorcellerie. L'auteur en appelle donc, dans cette entreprise de renaissance, à l'univers symbolique et à sa puissance, « sa faculté de déchiffrer le langage enfoui dans les profondeurs du symbolisme ; de décrypter les intentions malveillantes de l'ennemi. Les secrets découverts constituant les grandes épiphanies du divin : domaine essentiellement du voyant »¹⁹. Il s'agit pour lui de recréer l'univers connotatif du primitif pour libérer le discours inconscient, refoulé car : « il existe une vie souterraine en nous. Le freudisme l'a apprise aux occidentaux ; les primitifs eux ne l'ont jamais ignorée »²⁰.

Le Conte, Modèle du Roman Nouveau

Le parti pris esthétique du narrateur écrivain du roman de Ngal l'amène à contester l'écrit et sa fixité, le roman traditionnel et sa « rigidité » « véritable cercle infernal, l'espace romanesque »²¹. Il faut retrouver un autre code capable de recréer une situation d'énonciation à même de redonner l'expressivité des mots, la force des symboles. Ce code tout indiqué est pour Giambatista Viko, le code du conte, noyau où se soude la cohésion du groupe, receptacle de l'inter-subjectivité et dont les potentialités sont énumérées par l'un des notables qui dénonce la tentative de Viko de désacraliser l'oralité en la transformant en levain pour des essais esthétiques

subversifs, entendons par là son inscription dans le roman: « Mais il existe cependant un domaine où nous sommes encore maître de notre discours, où nous pouvons nous réfugier sans être inquiétés. C'est tout le poids de notre subjectivité incarné admirablement par le conteur: l'espace-temps intranscriptible et intraduisible ; la liberté d'évolution, le dramatique du geste, du mot des modulations de l'imaginaire articulé par le corps à corps du dialogue, de la présence de l'autre »²².

Tels sont les éléments qui doivent encenser le roman nouveau. Le maître môt se trouve être la liberté : celle d'évoluer dans l'espace et dans le temps sans contrainte de la « programmation narrative », celle d'interpeller (comme en situation de contagion) les lecteurs potentiels, celle de mélanger les genres sans a priori esthétique. Un code que Giambatista résume en lettre d'or : « Magie, Tauromachie, Cannibalisme, Merveilleux, Surprise. Traîtrise. Code de l'art africain »²³

Pour un esprit épris de belles lettres et d'esthétique classique, ce code ne peut que choquer et « déboucher sur l'annihilation de la notion même de littérature »²⁴. "Mais qu'est-ce que l'esthétique ? A une époque où la laideur a aussi ses beautés ? L'esthétique est fille de l'éducation et de la culture » « .. »²⁵ c'est oublier que Viko s'inscrit dans l'optique de relativiser l'esthétique en général et la littérature en particulier .

Démocratiser les Structures de la Communication Littéraire

L'entreprise de Giambatista Viko se veut surtout, parce que création originale, une tentative révolutionnaire dans le domaine esthétique. Pour lui en effet, il faut renverser les canons classiques de la création romanesque représentée par Honoré de Balzac. Il est nécessaire pour lui de détruire « l'espace balzacien, (...) se débarrasser entièrement du carcan personnage et du carcan espace-temps »²⁶. La tradition romanesque occidentale et africaine nous ont habitués à la figure d'un héros supérieur, émanation d'un écrivain-mage. L'oeuvre circulait en objet entre l'auteur et le lecteur passif, consommateur de la fiction : « jusqu'à présent, l'écriture est une entreprise bourgeoise qui consiste à transmettre dans un livre des idées toutes faites, établies ; un système de valeurs que vous subissez ; que vous recevez passivement sans que vous preniez part à sa création »²⁷.

S'inspirant du code du conte, Viko entend « démocratiser les structures de la communication ». En effet, l'oeuvre traditionnelle est le plus souvent oeuvre collective et communautaire et non individuelle. Aussi, Viko veut t-il faire disparaître dans son roman « La dichotomie auteur-public. Il n'y aurait plus de censeur d'un côté, d'écrivain de l'autre. Plus qu'un seul personnage : l'auteur écrivain public »²⁸.

De pareils engagements esthétiques l'amènent à opter pour une expérience originale de « littérature ouverte » comme cela existe à la Télévision anglaise sous le nom de « L'Open door ». Je descends dans la rue pour convier les passants à coopérer avec des formules et à participer ainsi à l'image du public de claire de lune à l'élaboration de l'oeuvre, du livre qui « n'est plus une émanation bourgeoise mais votre propre création. Finie la création aliénante bourgeoise » Ainsi est récréée la situation d'énonciation orale où le conteur « est à la fois l'espace scénique, l'acteur, le public, le récit. Un romancier qui réaliserait tous ces éléments ! quelle performance. »²⁹

Cette entreprise audacieuse à la recherche de « formes et de significations esthétiques mais surtout existentielles conduirait à ce qu'il appelle « la littérature gestuelle, abolissant son objet même : « Une telle littérature, je l'appellerais « Littérature gestuelle », comme l'on parle de « l'art gestuel », de peinture gestuelle »³⁰. Ainsi, au « geste libre de l'artiste sur la toile (...) considéré comme fin en soi de la peinture, correspond de l'avis de Viko qui ne fait que reprendre les formules du théoricien Margit Rowell, une écriture libérée des contraintes que sont : la vision spatio-temporelle, les considérations esthétiques, d'images prédéterminées »³¹.

Ces caractéristiques seraient de son avis aussi innées dans la littérature orale. En effet, le conteur a toujours maîtrisé le « cercle infernal espace temps ». Le conteur est à la fois l'espace scénique, l'auteur, le public, lors même que le romancier reste en deça de ces trouvailles. C'est pourquoi, soucieux d'imiter, de rivaliser même avec le conteur, Viko entreprend par quelques artifices narratifs de créer l'illusion romanesque de la maîtrise du temps et de l'espace.

D'abord l'espace décrit dans le roman a toujours une configuration circulaire donnant l'impression de la clôture : Bureau, cachot, couvent ect... C'est l'espace de l'éternité comme le suggère la référence au Huis clos de

Sartre. Le temps est soumis à un traitement similaire. Il fait allusion à plusieurs expériences primitives de maîtrises du temps ; telle celle de son ami du pays des Apika qui se débarrasse de sa montre pour ne suivre que l'astre solaire. Mais c'est surtout Césaire qui stylistiquement et grammaticalement réussit la meilleure tentative pour Viko qui ne peut s'empêcher de citer le poème du poète : « Je me souviens de la fameuse peste qui aura lieu en l'an 3000. Il n'y avait pas eu d'étoile annoncière... »³².

Giambatista s'enprend lui-même à détruire le temps dans son roman. Il choisit une sorte de communication dépouillée de la pesanteur spatio-temporelle : toutes les discussions ont lieu par l'intermédiaire du téléphone qui a des vertus sublimes: « Nous restons accrochés au téléphone sans nous rendre compte que le temps s'écoule, servis par une complicité du coucher du soleil... Toutes les lignes simultanément occupées m'installent au milieu de la scène (penser à la scène de contagion) de théâtre dont je suis le meneur de jeu; cerveau noyau ressemblant à cet espace primordial dont je rêve la traduction dans mon roman. J'arrête le temps. J'annihile l'espace (...) le temps est immobile. Je suis le temps. Je suis l'espace »³³.

Le processus d'intégration poursuivi par cet auteur s'étend cette fois-ci à la narration qui est concomitante avec le temps même de l'histoire. En effet toute la narration se fait au présent de l'indicatif : « Demain est exclu de mon vocabulaire. J'ai pactisé avec le présent » Par ailleurs, le temps dans le roman ne connaît pas de progression. Il est fixe, suspendu, en témoigne la description itérative du coucher du soleil aux pages 17,23,43,54. Cette maîtrise du temps est d'un enjeu esthétique mais surtout philosophique et existentiel. Pour Giambatista Viko, l'enfer de la condition humaine, c'est l'espace et le temps : « échapper à l'espace, détruire l'espace, vocation de toute vraie philosophie. Mon système ne vise qu'à cela »³⁴. Toute vie aspire et tend vers cette unité primordiale qui ne se réalisera que par la destruction de ces deux données, qui doit concrétiser la plénitude de sens : « Espace primordial. Temps primordial. Rythme pur, Dynamisme. Flux et reflux vibratoires »³⁵.

Oralité comme intertextualité

Au delà de la théorie de l'oralité échaffaudée par le héros du roman de Ngal, au delà aussi de sa récupération des canons de l'esthétiques

traditionnelle dont le parangon reste pour lui le code du conte, Giambatista Viko a recours dans sa fécondation du roman à la stratégie du « collage des morceaux de l'oralité. » Cette dernière fonctionne alors comme autant d'intertextes qui orientent et organisent aussi bien sur le plan du contenu que de la forme le roman produit. En nous fondant sur les indices de repérages pour déceler cette inscription tels que définis par Georges Ngal lui-même, nous pouvons en présenter les plus marquants.

Pour repérer les traces de « l'oralité feinte » dans le roman, Ngal cite trois indices : « La textualité manifeste. Le narrateur invoque explicitement, en le citant, un proverbe, une maxime, un conte, une légende, un mythe. Le deuxième indice consiste en la présence d'expressions qui permettent de conclure qu'un acte de parole traditionnelle va ou vient d'avoir lieu. Ce sont des formules du type : « comme le dit le proverbe », « comme le rapporte la tradition ». En fin, les déclarations d'intention paratextuelles ou péritextuelles : introduction, dédicace, prière d'insérer, titre, sous-titre »³⁶.

Parmi les déclarations d'intention on signalera en particulier que Ngal fait de l'oralité l'une de ses préoccupations majeures. On peut citer aussi le sous-titre du roman : « viol du discours africain » qui est à lui tout seul un programme narratif et thématique. On sait qu'il renvoie à la position des gardiens de la tradition qui accusent le héros de désacraliser l'oralité, de vouloir « réappriivoiser la liberté, l'espace, le temps du conteur pour les introduire dans le discours romanesque »³⁷ mais la déclaration la plus directe est celle du héros narrateur : « Je rêve d'un roman sur le modèle du conte ».

Le narrateur ne se contente pas de faire des déclarations, il se complait dans l'insertion d'éléments oraux dans son roman. De « l'oralité littéraire », on peut retrouver d'abord le conte assez long qui fonctionne comme une preuve et une justification de ce que le héros théoricien a appelé : « Le code de l'art africain ». C'est le conte de « la petite fille Nsole » transcrit intégralement aux pages 14-15. D'autre part, pour rendre compte de la spécificité des deux discours, le romanesque et le récit, l'écriture et l'oralité, le narrateur a doté les gardiens de la tradition en général d'une parole proche de la sagesse populaire. Ils s'expriment en phrases sentencieuses ou en proverbe non sans montrer la valeur distinctive de ce choix discursif. L'un d'eux dit au héros : « La raison fondamentale qui m'interdit de vous interpeller directement est que nos deux univers ne se rencontrent pas ; la

parole et l'écriture (...) vous avez choisi l'univers du livre - espace scriptural - abandonnant celui qui a nourri votre enfance, alimenté vos rêves ; meublé votre subconscient »³⁸. Mieux, le plus vieux des gardiens, le sage des sages ne s'exprime qu'en proverbes, tout au long de sa plaidoirie. Ce discours reste incompréhensible pour un héros sensé avoir oublié ce fond oral. C'est comme si le proverbe était un défi à la rhétorique occidentale dont se gargarise le héros aliéné. Le sage lui dit après une diatribe construite de neuf proverbes « vous ne répondez pas! C'est parceque je vous parle en proverbes! Pourtant c'est le lait premier qui vous a nourri, qui avait meublé votre esprit! » Se souvenir est signe de sagesse, oublier signe d'idiotie. « Quand on va trop vite on finit par dépasser la bifurcation »³⁹.

La force de la parole orale consacre pour le héros une dichotomie essentielle entre le sacré et le profane qui recoupe l'opposition oralité et écriture « si celle-là impose la loi du sacré, celle-ci le fait du profane. Le langage écrit n'est donc pas une variante du langage oral »⁴⁰.

Cette sacralité se trouve logée dans des manifestations de « l'oralité existentielle » que sont en particulier : les cérémonies rituelles ou initiatiques. Elles sont de deux sortes dans le roman : les unes réelles, vécues par le héros narrateur et son complice ; les autres fantasmées. Les premières sont évoquées à travers les cérémonies de l'immolation du bouc dont le sang participe à la mixture de la « potion de vérité » dont on abreuvera le suspect pour lui soutirer la vérité. C'est le vieux qui préside à cette cérémonie rituelle : « le bouc immolé est sensé mettre l'assistance en relation magique avec l'être à sacrifier dans l'espoir d'une libération de la vérité et d'une réussite »

⁴¹ L'autre rite initiatique est représenté par la condamnation à l'errance du héros dans les couvents. L'errance symbolise pour les gardiens une volonté d'épurer l'âme du héros aliéné : c'est un rite purgatoire. L'errance a une vertu cathartique.

D'autres scènes reviennent cette fois-ci dans les fantasmes du héros. Elles renvoient à des rites de processions magiques, de descente dans des couvents souterrains dont les décors évoquent des lieux magiques ou mythiques. Cet aspect de l'oralité existentielle est accentuée par la référence aux lieux de cultes ancestraux de l'Afrique traditionnelle : « Les centres de géomancie de Niousoubougou, les centres magiques de Darsalami » pour l'acquisition par le rite infernal du poulet etc... »⁴².

Pour mieux nous faire revivre cet univers de la pensée primitive prompte aux représentations symboliques, Giambatista Viko célèbre la gestualité complément obligé de la parole de même que l'esotérisme des nombres et des signes. Les paroles comme les actes sont accompagnés de gestes ou de signe qui en accentuent soit l'effet menaçant, soit la portée. Ainsi lors du châtement le héros est confronté à une communication gestuelle : « Et d'un geste sec l'homme m'invite à boire méthodiquement. A vider la cruche en trois prises ».⁴³ Les chiffres constituent aussi un système très signifiant. Ainsi la répétition des chiffres sept et trois véhicule t-elle un sens dans le verdict du sage : « Vous connaîtrez tour à tour les joies d'habiter aujourd'hui ici, aujourd'hui là-bas, jusqu'à ce que vous avez fait le tour de tous les couvents quatre vingt sept fois sept quatre vingt sept »⁴⁴. La fonction symbolique de l'esotérisme des nombres inspire au héros la réflexion suivante : « La connaissance profonde de l'Afrique passe par l'interprétation des signes et des symboles. C'est à la surface des choses qu'on nage si, écrivain africain, on se contente seulement de célébrer le continent dans ses angoisses »..

« L'oralité feinte » apparaît finalement dans la forme même du procès intenté au héros-Ce procès est réglé à l'image non d'une juridiction occidentale mais plutôt d'une palabre africaine, en témoigne l'ordre de préséance gérontocratique auquel sont soumis les acteurs de même que le décor, la scène, l'accoutrement des sages, le discours et la cérémonie joyeuse qui le clot renvoyant par la une spécificité existentielle de l'homme africain : « Tout d'un coup des cris et des roulements de tam-tam s'arrachèrent à l'horizon... Je compris : Ils fêtaient ». Le procès sous forme de palabre est une matière de présenter en filigrane « la spécificité africaine » : « le droit africain a place aussi au soleil. Un aparté ? Généralement il ne dure pas aussi longtemps, et se fait sur la scène! »⁴⁵.

Conclusion

Après avoir épuisé les ressources de la critique universitaire,⁴⁶ la critique africaine tente d'asseoir une méthodologie authentique pour la création artistique négro-africaine. Tel est l'enseignement des colloques successifs consacrés à la question. L'oralité érigée en modèle théorique permet certes de réconcilier les oeuvres avec leur public en rendant compte

de la spécificité de la nouvelle création, elle même tournée par vocation ou par nécessité vers la récupération des traditions. Mais il ne faut pas oublier que « les écrivains négro-africains (...) ont acquis, par l'enseignement français qu'ils ont reçu, une culture autre : leur oeuvre se nourrit à la fois de cette culture apprise, forgée dans l'écriture et la réécriture, et d'une culture sans doute plus antérieure et par là plus authentique, fondée sur la transmission de traditions orales. »⁴⁷ Le critique africain doit se départir de tout dogmatisme et de toute systématisation et voire plutôt les conditions dans lesquelles ce double héritage se constitue en oeuvres originales et faire la part du legs africain et de l'apport culturel civilisationnel étranger.

Le roman que nous avons étudié tire justement son originalité de cet hybridisme culturel qu'il étale abondamment. En effet s'il célèbre pour une grande part l'oralité, se faisant même, à travers son héros, l'écho des interrogations critiques de son auteur, il n'a pas cessé cependant de faire des emprunts systématiques à la littérature et la pensée occidentale transformant sa trame en l'étendue d'un tissu intertextuel et interculturel. C'est d'ailleurs ce que reproche les gardiens de la traditions imbus des valeurs de l'oralité sacrée : « vous introduisiez, disent ils au héros créateur, de la subversion dans l'oralité et dans le discours occidental. Vous alliez accoucher des personnages, des héros, des textes hybrides... »⁴⁸ L'oeuvre africaine resterait hybride en effet rien que par le fait de son expression dans une langue autre.

D'un autre côté, il faut nuancer la portée de la récupération de l'oralité qui ne peut qu'être limitée car l'écriture ne permet pas de rendre compte de tout l'accompagnement, gestuel, mimique, chorégraphique comme le rappelle avec pertinence le héros narrateur de Ngal « Le langage écrit n'est donc pas une variante du langage oral. Deux univers ayant chacun une histoire qui se perd au fond des âges ».⁴⁹

Notes et références

¹ François de Medeiros, « De la parole à l'écrit », in les Cahiers du CELHTO, vol I, 1, 1986, p.53

² Mangouné N'Diaye, « Du mythe au roman », in les Cahiers du CELHTO, op.cit, p. 78

³ Mohamadou Kane, Roman africain et tradition, thèse d'Etat, Université de Lille III, Lettres et Sciences Humaines, 1977-1978 (NEA : 1983, 519 p).

⁴ Les caractéristiques de l'oralité littéraire se résument pour Mohamadou Kane en six facteurs qui sont autant de « structures abstraites et invariantes communes au roman africain traditionnel. Ses facteurs sont : la structure linéaire,

la mobilité , spatio-temporelle, le voyage initiatique, le caractère autobiographique, la structure dialogique et l'imbrication des genres » in Locha Matéso, la littérature africaine et sa critique, ACCT- KARTHALA, 1986, p. 339.

⁵ Ce colloque est organisé conjointement par la Société africaine de culture (SAC) et l'Université fédérale du Cameroun en 1973 sur le thème : Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation ».

⁶ Ibid ; p. 94

⁷ Georges Ngal (Mbwil a Mpang) « La critique littéraire africaine : points de vue africains, points de vue occidentaux », in Forces Littéraires d'Afrique, CEC, de BOECK, 1987, p. 94.

⁸ Ibid. Ibidem.

⁹ Giambatista Viko ou la viol du discours africain, Hatier, col. Monde Noir

¹⁰ Georges Ngal (Mbwil a Mpang), « L'artiste africain est son peuple comme créateur de civilisation », cité in Locha Matéso, La littérature africaine et sa critique, op. cit p. 349.

¹¹ Vansina Jean ; "La tradition orale et sa méthodologie", in Locha Matéso, op.cit 357

¹² Georges Ngal, « Aspects de l'oralité du roman africain, in Locha Matéso, op.cit p. 358

¹³ Amadou Hampaté Bâ, kaïdara, récit initiatique peulh cité par théodore Monod in « Au pays des kaïdara, 1er CIAO, Tome I, 1950 ; p. 19

¹⁴ Georges Ngal, « Civilisation noire et littérature », Actes du colloque de Lagos, cité par Locha Matéso, op.cit ; p. 54

¹⁵ Procédé esthétique consistant à parler du roman dans le roman ; à faire la théorie du roman qui est en train de s'écrire ; procédé allégorique expérimenté par André Gide dans les Faux-monnayeurs et très prisé par le nouveau roman (Nathalie Sarraute, les Fruits d'or ; Robbe-Grillet, la Jalousie etc...)

¹⁶ Locha Matéso, la Littérature africaine et sa critique, op. cit ; p. 351

¹⁷ Roland Barthes, Essais critiques, Paris-Seuil, col. Points, 1964, p. 106

¹⁸ cf. Surpra. Démocratiser les structures de la communication littéraire.

¹⁹ Georges Ngal , Giambatista Viko, op. cit ; p. 13

²⁰ Ibid ; p. 12

²¹ Ibid ; p. 13

²² Ibid ; p. 103

²³ Ibid ; p. 15

²⁴ Ibid ; p. 16

²⁵ Ibid ; p. 17

²⁶ Ibid ; p. 15

²⁷ Ibid ; p. 63

²⁸ Ibid ; p. 61

²⁹ Ibid ; p. 16

³⁰ Ibid ; p. 16

³¹ Ibid ; p. 16-17

³² Ibid ; p. 15

³³ Ibid ; p. 54

³⁴ Ibid ; p. 78



³³ Ibid ; p. 24

³⁶ Locha Mateso ; op. cit, p. 358

³⁷ Giambatista Viko, op. cit, p. 89

³⁸ Ibid ; p. 89

³⁹ Ibid ; p.p. 117-118

⁴⁰ Ibid ; p. 90

⁴¹ Ibid ; p. 115

⁴² Ibid ; p. 95

⁴³ Ibid ; p. 118

⁴⁴ Ibid ; p. 91

⁴⁵ Ibid ; p. 123

⁴⁶ cf à ce sujet Locha Matéso, op. cit

⁴⁷ Roger Fayolle « Quelle critique africaine? », in Présence africaine, n° 123, 3ème trimestre, 1982, p. 109

⁴⁸ Giambatista Viko, op. cit ; p. 89

⁴⁹ Ibid ; p. 90