Mahougnon KAKPO

ENTRE MYTHES ET MODERNITÉS : ASPECTS DE LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE

❖

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES
Thèse à la carte

UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE BORDEAUX III

U. F. R. de Lettres

Année Universitaire 1995-1996

Mahougnon KAKPO

ENTRE MYTHES ET MODERNITÉS : ASPECTS DE LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE

Thèse pour le

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ
MICHEL DE MONTAIGNE BORDEAUX III
(LITTÉRATURES FRANÇAISE, FRANCOPHONES ET COMPARÉE)

Sous la direction de :

Jack CORZANI
Professeur à l'Université

Note du Diffuseur

Cet ouvrage est la reproduction ***en l'état*** de l'exemplaire de soutenance. Les Presses Universitaires du Septentrion ne peuvent être tenues responsables des « coquilles » ou toutes autres imperfections typographiques contenues dans les pages ci-après.

En application de la loi du 1 Juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du Droit de Copie (20, rue des Grands Augustins - 75006 Paris)

© Mahougnon KAKPO
I.S.B.N. : 2-284-00795-3

PRESSES UNIVERSITAIRES DU SEPTENTRION
Rue du Barreau BP 199 59654 Villeneuve d'Ascq Cédex France
Tél : 03 20 41 66 80 Fax : 03 20 41 66 90

Web http : //www.septentrion.com

SOMMAIRE

Dédicace

Remerciements

Introduction générale

PREMIÈRE PARTIE : Prolégomènes à l'étude des mythes et des modernités dans la Poésie négro-africaine d'expression française

CHAPITRE I : Où en est la poésie négro-africaine?
CHAPITRE II : Le mythe du mythe

CHAPITRE III : Des modernités

DEUXIÈME PARTIE : Résurgence ou permanence du schéma du Temps mythique dans la poésie

CHAPITRE I : Le Temps réversible : rémanence du Temps originel

CHAPITRE II : Temps rythmique, Temps cyclique

CHAPITRE III : Temps historique, Temps irréversible

TROISIÈME PARTIE : Chronotypes ou rhétorique du Temps mythique

CHAPITRE I : Le mythe du Temps interrompu

CHAPITRE II : Le mythe du Temps intégrant

CHAPITRE III : Le mythe du Temps discontinu

QUATRIÈME PARTIE : Les différents aspects de l'élaboration du mythe du héros politique

CHAPITRE I : Mythes, Idéologies et Pouvoirs politiques dans la Poésie

CHAPITRE II : Caractéristiques de la fabrication du héros

Première phase : Naissance mystérieuse et mort précoce du héros

Deuxième phase : Le héros vivant, le mythe fragilisé

CHAPITRE III: Idéologie et esthétique poétique

Conclusion générale

Bibliographie générale

Table des matières

A L'ÉTERNELLE JEUNESSE *KAMIT* QUI VA A LA RENCONTRE D'ELLE-MÊME

REMERCIEMENTS

Nous tenons en particulier à assurer de notre profonde gratitude Monsieur le Professeur Jack Corzani, Directeur du Centre d'Études Linguistiques et Littéraires Francophones et Africaines, qui a eu l'amabilité de diriger cette recherche au moment où diverses difficultés risquaient de la compromettre. Qu'il nous permette de solliciter en sa faveur la bienveillance de notre Dieu *Ra*.

Nous nous devons de remercier très sincèrement :

- Notre soeur et *Mère*, Bodossi Afiavi Solange Kakpo, ainsi que son époux et plus que *Frère*, le très serviable Yaovi Antoine Kakpo, sans lesquels nous n'aurions peut-être pas pu poursuivre nos études supérieures. Puisse le couple divin *Mawu-Lisa*, maître absolu de la destinée de chaque être, veiller sur eux et leur procurer la paix intérieure.

- Notre *Maman* de France, Madame Marie-Ange Bessou, née Bartholomot; son époux, le très prévenant Philippe Bessou; ainsi que leurs deux *Trésors*, les braves Pierre-Henri et Hadrien, non seulement pour l'aide matérielle et financière, mais surtout pour le réconfort moral, l'amitié et le dévouement trouvés auprès d'eux. Par conséquent, nous en appelons à l'*Orisha Dan Ayidohwêdo*, pour qu'il leur montre les *couleurs* de la terre.

- Madame Virginie Coulon, enseignante à l'Université Montesquieu Bordeaux IV, membre du groupe de recherche *Langues, Livres, Littératures d'Afrique Noire* du C.N.R.S., pour son

aide matérielle et financière, ses conseils pratiques de *Mère*, son dévouement et ses encouragements auxquels nous avons toujours été très sensible. Son ouvrage de références, **Bibliographie francophone de littérature africaine**, publication-papier d'une partie de la base de données informatiques sur les Littératures Africaines Francophones (LITAF), nous a permis non seulement d'élaborer notre bibliographie, mais surtout de localiser les oeuvres et d'y avoir accès. Puisse l'*Orisha Mami-Wata*, divinité des Eaux sacrées et symbole de Fécondité, de Prospérité et de Continuité dans le Mouvement, avoir un oeil vigilant sur elle. Puissent, à travers elle et ses collaborateurs, en particulier Messieurs Mwatha Musanji Ngalasso et Alain Ricard, nos remerciements atteindre tous les responsables et membres du groupe de recherche susindiqué, pour sa noble ambition et son utilité publique. Que la bénédiction de l'*Orisha Schat*, divinité des Lettres et Arts, règne sur ses recherches.

- Tous ces panafricains qui ont le plus souffert de notre indisponibilité à certains niveaux pendant la rédaction de ce travail. Qu'il nous soit permis de leur rappeler ici que *le chien a bien quatre pattes mais il lui est impossible d'emprunter deux chemins à la fois*. Qu'ils trouvent ici nos sincères congratulations qui, nous l'espérons, entretiendront leur sensibilité dans la permanence de notre patrimoine culturel *Kamit*.

- Tous ceux qui, de près ou de loin, ont oeuvré pour la réalisation de ce travail.

A tous, nous réitérons notre amitié, et témoignons notre sincère reconnaissance .

INTRODUCTION GÉNÉRALE

INTRODUCTION

La plupart des discours critiques produits sur la poésie négro-africaine d'expression française ces dernières années manifestent de sérieux efforts d'investigation dans l'extension et dans la diversité des méthodes d'analyse. Cependant, ils semblent ne pas toujours parvenir à saisir dans sa plénitude le phénomène poétique actuel. Le *discours critique*, qui est «*un ensemble articulé d'énoncés, que l'on peut construire pour rendre compte de la littérature africaine*»(1), se trouve peu opératoire surtout quand il s'agit de la poésie. Se bornant à une simple exégèse de la littérature, ce discours ne parvient pas toujours à pénétrer la création afin de mieux en expliciter les sources d'inspiration, les symbolismes représentés, les motivations intérieures des auteurs ainsi que leurs démarches méthodologiques.

Il est vrai que les modèles d'analyse de la critique sont subjectifs. Toutefois, les critiques africains et africanistes semblent visiblement plus portés à combler un vide, celui créé par la pénurie d'ouvrages de synthèse et de références à l'intention des étudiants, chercheurs et autres amateurs de la littérature négro-africaine. Accumulant des sources d'informations tant sur la structure, les mutations, la problématique que sur les perspectives des genres, ces ouvrages négligent l'étude des traits dominants dans la recherche d'un langage poétique spécifique négro-africain.

On aurait pu espérer une telle approche avec l'étude de Roger Godard sur **Trois poètes congolais** où le critique a tenté de dégager, de

---

1-M. Foucault, cité par Alain Ricard, in **L'Afrique littéraire**, N° 54-55, 1979-1980 sur *Mythes et littérature africaine*, Colloque afro-comparatiste de Limoges, p. 22.

définir et de circonscrire les schémas mythiques suggérés par les métaphores poétiques révélées dans les oeuvres.

Mais l'analyse, à ce niveau, demeure d'autant plus incomplète que l'auteur a préféré insister sur l'étude thématique qui n'a pu lui permettre, malheureusement, de dresser un tableau synoptique des interférences entre mythes et modernités, ni d'aboutir à une conclusion d'ensemble.

On perçoit toutefois une ébauche de la perspective mythologique dans un récent ouvrage où Alain Ricard(1), analysant la poésie anglophone, remarque à juste titre que les pionniers nigérians, donc anglophones, ont souvent recours à tout un arsenal mythologique pour traduire leurs expériences personnelles. Le domaine francophone n'a pas eu droit à une analyse analogue et, malheureusement, l'ouvrage, très peu soucieux d'exhaustivité et bien plus de ce que l'auteur appelle «*conscience linguistique*» à la suite d'Harald Weinrich, rejoint la catégorie des ouvrages destinés à *combler un vide*.

La lecture de tels ouvrages où le critique semble trop enclin à révéler son aptitude à maîtriser une méthodologie donnée nous renseigne peu sur des questions particulières, telles que les principales sources d'inspiration du langage poétique. Ceci démontre la faiblesse du discours critique littéraire, notamment sur la poésie, et consacre la taxinomie qui s'érige en règle fondamentale et prend le pas sur l'analyse des oeuvres elles-mêmes. Certes, les critiques s'efforcent d'améliorer leurs méthodes d'analyse, mais la recherche de nouveaux outils théoriques ne semble pas suivre le même rythme. Aucune de ces

---

1-Alain Ricard, **Littératures d'Afrique Noire : des langues aux livres**, Paris, C.N.R.S. Ed/Khartala, 1995, 304 p.

nouvelles méthodes n'est encore susceptible de faire école. Nous sommes toujours, semble-t-il, à l'ère où la critique continue à piétiner.

Une telle situation n'est guère de nature à faire appréhender la poésie négro-africaine et à mieux l'évaluer. Si l'âge de la maturité auquel accède la littérature africaine par le biais de la critique, comme l'avait déjà remarqué Roger Caillois, doit lui permettre d'expliciter les rapports de l'oeuvre avec son auteur, avec la société, avec le langage ou l'esthétique afin de lui imprimer une nouvelle lisibilité, d'élucider les mystères qu'elle véhicule et d'indiquer son orientation, nous pensons par contre que l'essence de la parole poétique ne saurait être appréhendée tant que la critique ne sera pas en mesure d'en déterminer la nature des sources ainsi que les multiples connexions qui rattachent ses différents aspects. Ceci exige de la part du critique une connaissance approfondie de la tradition et de la culture qui ont régenté les oeuvres. Car, «*une critique parfaitement ignorante de la littérature traditionnelle ne peut pas saisir l'originalité des formes caractéristiques de la littérature moderne*»(1). Aussi une analyse de la dialectique créatrice et de la structure de la parole poétique s'avère-t-elle indispensable, dans la mesure où cette parole a toujours des antécédents, qu'ils soient historiques ou mythiques.

La poésie négro-africaine se lit comme un voyage aux sources ancestrales et comme une redécouverte des masques primordiaux. On a pu également identifier le mythe comme une parole primordiale. Il s'agit là d'une remarque fort intéressante. Mais encore faudra-t-il démontrer la consubstantialité ainsi que le rythme et les fluctuations de ces deux paroles que sont le mythe et la poésie. Une telle perspective dans

---

1-Mohammadou Kane, *Sur la critique de la littérature africaine moderne*, in **Le critique africain et son peuple**, cité par Nouréini Tidjani-Serpos, **Aspects de la critique africaine**, p.10.

l'approche de l'analyse de la parole poétique semble bien adéquate pour une saisie réelle de l'essence même de la poésie. Car, il serait malaisé de prétendre tenir un discours empreint de circonspection sur le langage poétique sans avoir indiqué les sources qui connotent les images et sans avoir élucidé le fonctionnement des éléments de ce langage au sein d'une même structure .

De nos jours où le discours critique sur la poésie dans le domaine négro-africain montre ses limites dans l'appréciation correcte du phénomène poétique, il nous semble essentiel d'établir la connexion entre deux paroles distinctes, le mythe et la poésie, et de décrire les mécanismes de cette analogie dans un champ géo-littéraire qui va des temps anciens aux temps modernes. Ce sont là les fondements réels, les principales motivations de la présente étude, dont les objectifs doivent nous permettre de percevoir la substance des nouvelles conceptions qu'ont les poètes du monde, de l'homme et du Temps à travers les prismes du passé. Il s'agit de dégager quelques aspects de la poésie négro-africaine en démontrant que le poète d'aujourd'hui se situe toujours entre mythes et modernités. C'est pourquoi cette étude s'intitule : **Entre mythes et modernités : Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française.**

***

Qu'entendre par *mythes* et par *modernités*? Ne sont-ce pas là deux termes fluides qui, tout en cachant un vide, sont paradoxalement des fourre-tout littéraires? Que justifie le pluriel des deux termes? Pourquoi *Mythes* et *Poésie*, et qu'elle est la réalité du mythe aujourd'hui? La réponse à ces différentes interrogations nous conduira certainement à

un essai de définition d'une démarche méthodologique qui, peut-être, nous permettra de présenter le schéma global de cette étude.

***

Mythes et *Modernités* sont des termes génériques qui semblent être aux antipodes l'un de l'autre. Ce sont des termes que l'on ne saurait appréhender en les dépouillant de leurs dimensions pluridisciplinaires. Nous préférons, du moins pour une hypothèse de travail, les conserver au pluriel dans la mesure où ils expriment l'impact de l'évolution historique sur les arts plastiques, les oeuvres littéraires et sur les sensibilités ou les idéologies qui déterminent l'esthétique de chaque genre.

***

La réalité du mythe aujourd'hui est bien impressionnante. Lorsqu'on observe les sociétés négro-africaines, on est parfois surpris de constater qu'il s'agit de sociétés homogènes dans l'ensemble, et fortement fondées sur une philosophie de l'ontologie. Les principales fonctions culturelles de l'éducation traditionnelle y visent un idéal de sagesse. Les outils essentiels de la pédagogie traditionnelle, telle que décrite par Pierre Erny(1), introduisent l'individu dans l'univers de la connaissance du monde et du savoir-vivre à travers les divers niveaux de paroles que sont les proverbes, les devinettes, les chants, les contes, et surtout les récits mythiques. On sait aujourd'hui, notamment grâce aux travaux de certains ethnologues africains ou africanistes tels que Amadou Hampâté Bâ, Marcel Griaule ou Michel Leiris, pour ne citer que ceux-là, que ces niveaux de parole, loin d'être des ornements, encore moins des

---

1-Pierre Erny, **L'enfant et son milieu en Afrique**, Paris, Payot, 1972.

fioritures, sont, métaphoriquement, le sel sans lequel la sauce serait fade et insipide. Aussi remarquera-t-on que le mythe offre un transfert sans obstacle de l'adolescence à l'âge adulte. C'est en effet par le mythe, notamment à travers les mailles des préceptes et règles de conduites qu'il charrie, que l'on saisit le mieux l'effervescence de la pensée, celle qui confère à l'individu la philosophie de la collectivité à laquelle il appartient.

Du psychisme individuel aux différentes couches sociales, l'on retrouve le mythe, non seulement comme un point de repère, mais aussi comme un carrefour culturel indispensable. Notre préoccupation essentielle est ici de démontrer que la poésie d'aujourd'hui véhicule une pensée mythique qui est la trame de fond de la vision du monde moderne. Si dans les sociétés traditionnelles les mythes relèvent d'une importance capitale, force est aujourd'hui de constater qu'ils n'ont pas totalement disparu dans les sociétés modernes, comme l'on pourrait le croire. Au contraire, la place qu'ils occupent dans les activités quotidiennes semble considérable. Cette constatation nous amène à répondre au problème soulevé par Roger Caillois :

> *Un des aspects les plus déroutants du problème des mythes est certainement le suivant : il est avéré que dans de nombreuses civilisations, les mythes ont répondu à des besoins humains assez essentiels pour qu'il soit dérisoire de supposer qu'ils ont disparu. Mais, dans la société moderne, on voit mal de quoi se satisfont ces besoins et par quoi la fonction du mythe est assurée*[1].

C'est par la littérature, qu'elle soit orale ou écrite, que la connaissance des mythes nous est léguée. Qu'aurions-nous su des contes Wolof sans les récits de Birago Diop, des textes initiatiques peulh sans les

---

1-Roger Caillois, **Le mythe et l'homme**, p. 180.

travaux d'Amadou Hampâté Bâ, des héros légendaires tels que Soundjata Keita ou Chaka sans les épopées révélées par Djibril Tamsir Niane ou par Thomas Mofolo? En partant du fait que le mythe se définit par l'ensemble des cultures d'un peuple, d'un corps de métiers ou d'une société secrète ou initiatique dont il explique, justifie et détermine les fondements, nous en arrivons à la réalité tangible selon laquelle la plupart des activités sociales contemporaines relèvent, d'une manière ou d'une autre, de mythes anciens. Il suffit, pour s'en convaincre, d'élucider les soubassements de certaines manifestations sociales actuelles telles que les cérémonies de naissance, l'inauguration d'une maison, la fête du nouvel an, ou encore les phénomènes de la résurrection et des héros nationaux. Le mythe enfin, non seulement survit dans les sociétés modernes, mais il en consolide les bases, bien que désacralisé. La littérature, en particulier la poésie, nous permet de mieux saisir cette réalité.

***

La plupart des définitions du mythe(1) le présentent comme une histoire, un récit ayant une structure particulière. Or, la poésie ne saurait se définir par le récit. D'où l'apparent paradoxe que pourrait représenter la liaison, dans notre intitulé, de *Mythes* et de *Poésie*. Cependant, cette liaison ne devrait pas être perçue comme *dangereuse* si nous considérons que le mythe et la poésie sont tous deux des paroles, surtout une parole essentielle, en particulier selon la conception de Barthes, de Zumthor ou de Sory Camara.

1-Lorsqu'on considère les travaux de Greimas, Barthes, Levi-Strauss, Eliade, Durand, Louis-Vincent Thomas.

L'analyse des rapports d'antériorité et de postérité entre mythe et poésie nous laisse dans une impasse. En effet, lorsqu'on fait dériver celle-ci de celui-là dont elle utilise les schémas, on revient à la conclusion selon laquelle le mythe utilise le langage poétique. Aussi, lorsqu'on part du mythe pour aller à la poésie, le retour s'effectue-t-il aussitôt au fur et à mesure que la poésie recherche sa spécificité dans les formes et dans les arts traditionnels. Il serait donc malaisé de parler de mythe sans poésie et *vice-versa,* d'autant que dans les sociétés négro-africaines, ils sont étroitement liés. Toute parole y est poétique et l'écart entre parole poétique et vision, entre poésie et mythe semble inexistant de par le processus de création. Création d'une image visible et vivante par des mots, ceux que forcent les Maîtres de la Parole afin de nous *faire voir* les événements du Commencement que révèlent les mythes.

Notre préoccupation majeure dans cette étude est de démontrer la tangibilité du mythe dans les sociétés modernes - où la rationalité et l'esprit logique semblent prendre le pas sur le mystique - à partir de l'usage qu'en font les poètes négro-africains. Ceux-ci se situent à la charnière des mythes et des modernités. Le mythe étant consubstantiel à la poésie et inversement, il est une évidence que le langage du poète soit ceint de mythes. Il importe alors pour nous d'aller à la source des mythes et d'étudier leur qualité substantielle, d'observer les métamorphoses qu'ils subissent, d'analyser leurs schémas dans la poésie négro-africaine d'expression française.

***

Entre mythes et modernités : Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française. Cet intitulé pourrait paraître trop vague et général dans la mesure où il ne permet pas de circonscrire le cadre géo-littéraire

des oeuvres étudiées. De même remarquera-t-on que les recherches ne sont pas exclusivement consacrées à l'étude des mythes chez un poète donné.

Une telle circonscription nous aurait peut-être permis de cerner le problème et d'en analyser tous les aspects. Mais nous avons préféré élargir le champ spatio-temporel, littéraire et culturel de notre étude afin, notamment, de ne pas manquer de matériau d'analyse. Car, même si dans la famille des poètes négro-africains d'expression française il en est qui semblent représentatifs de par le nombre important de leurs recueils et la variété des thèmes qu'ils abordent, aucun d'eux ne nous paraît posséder le corpus suffisant pour imposer à cette étude une dimension comparative relevant de l'interférence de la tradition et des modernités. De même, la considération de la production poétique négro-africaine, à une période donnée, ne nous semble pas comporter tous les aspects de la mutation des mythes dans la poésie actuelle. Nous considérerons donc l'ensemble des poètes négro-africains.

C'est par contre par souci d'une certaine homogénéité que nous avons retenu les poètes négro-africains d'expression française, attendu que la même étude pourrait être consacrée aux poètes négro-africains d'expression anglaise, portugaise, voire africaine. C'est également par la même préoccupation d'homogénéité que nous sommes amené à ne considérer que le corpus poétique des années 1980 à nos jours. Le double avantage de cette délimitation temporelle pourrait être la révélation du foisonnement de la production poétique de ces quinze dernières années et le difficile renouvellement de l'esthétique poétique par rapport à la poésie de la période de la Négritude. Il apparaît ainsi que, tels que définis, les objectifs d'une étude de ce genre sont aussi bien pluridisciplinaires

que pluridimensionnels. L'importante documentation à laquelle nous avons eu recours le révèle.

Pour parvenir aux objectifs susvisés, nous nous arrêterons d'abord sur des considérations d'ordre théorique afin d'éviter, à la longue, un fâcheux quiproquo qui pourrait s'instaurer entre le lecteur et nous. C'est pourquoi nous consacrerons la première partie de nos recherches aux *prolégomènes à l'étude des mythes et des modernités dans la poésie négro-africaine d'expression française*. Cette approche nous permettra par exemple de préciser, d'une part ce que les mythes représentent dans les sociétés actuelles, en particulier négro-africaines et, d'autre part, ce que nous entendons par *mythes* et par *modernités*. Nous déterminerons ensuite les rapports qu'entretiennent ces deux concepts avec la littérature négro-africaine d'expression française de même que leurs fonctions dans la poésie des années 1980 à nos jours. Cette optique nous aidera à analyser les différents champs sémantiques des deux termes et, peut-être, à élucider un tant soit peu le *flou* qui entoure chacun d'eux.

L'ensemble du reste du travail sera consacré à l'étude des *modernités poétiques*. Dans la mesure où celles-ci se manifestent souvent à travers divers chronotypes, il sera judicieux dans une seconde partie, de démontrer la *résurgence ou la permanence du schéma du Temps mythique dans la poésie*. Car le Temps, aussi bien dans les mythes que dans les modernités, est un facteur fondamental. C'est pourquoi nous insisterons sur la *rhétorique du Temps dans les cultures négro-africaines* à travers les images et métaphores poétiques qui, nous l'espérons, nous aideront à mieux élucider la perception du *Temps réversible*, du *Temps cyclique, rythmique* ou *structurel*, et du *Temps historique* ou *irréversible*.

Ensuite, dans une troisième partie et, par l'entremise des chronotypes, nous tenterons une approche *rhétorique du Temps mythique dans la poésie*. Ici, nous essayerons de discerner les représentations poétiques du *mythe du Temps interrompu*, du *mythe du Temps intégrant* et du *mythe du Temps discontinu* afin de faire ressortir l'impact des bouleversements socioculturels et politiques du monde contemporain sur la création poétique négro-africaine.

Enfin, dans une dernière partie, nous embrasserons l'étude des *Mythes, Idéologies et Pouvoirs Politiques dans la poésie*. Cette saisie nous aidera d'une part à établir les rapports entre *le Sacré et la Politique* et, d'autre part, à envisager d'autres perspectives telles que les *mythes héroïques*. Seront étudiées ici deux principales phases du processus de *fabrication du héros politique* qui feront apparaître le constat selon lequel la *naissance mystérieuse* ou la *mort précoce*, dans une perspective idéologique, *favorisent le mythe* du héros politique, tandis que sa *survie fragilise le mythe*.

Et ce n'est qu'alors qu'on touchera au point essentiel qu'est l'esthétique poétique. La poésie épique et historique parvient-elle à allier l'esthétique à son projet idéologique? Dans le cas d'un constat négatif, quelles perspectives esthétiques faudra-t-il envisager pour un renouvellement du langage poétique?

***

Peut-être se rendra-t-on compte, au terme de cette étude que celle-ci ne fut rien d'autre que la révélation manifeste de deux caractéristiques essentielles de la poésie négro-africaine d'expression française des années 80 :

- La rémanence et les mutations des mythes traditionnels dans les modernités poétiques.

- Le *refus* de réflexion théorique des poètes et des critiques littéraires sur l'esthétique poétique qui s'enlise dans une fâcheuse trivialité.

Peut-être ne pouvait-il en être autrement, d'autant qu'il serait bien malaisé de vouloir codifier des critères stylistiques spécifiques à l'Afrique. Cette remarque confère, par conséquent, à la poésie négro-africaine, une dimension universelle qui est le voeu naguère formulé par T. S. Eliot et Ezra Pound pour toute poésie : **elle doit, par le biais des mythes, devenir un langage universel.**

PREMIÈRE PARTIE :

PROLÉGOMÈNES A L'ÉTUDE DES MYTHES ET DES MODERNITÉS DANS LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE

INTRODUCTION

Il importe, au début de cette étude, et avant d'aborder la nécessaire question des mythes et des modernités littéraires, de jeter un regard synoptique sur la poésie négro-africaine. Non seulement cette analyse nous permettra de faire l'état des lieux d'une poésie qui est loin d'être un succédané de ce qui se fait ailleurs, mais encore de cerner la problématique générale de l'*oraliture* et de préciser que depuis ses origines, la poésie négro-africaine d'expression française s'est toujours nourrie de mythes.

CHAPITRE PREMIER :

OÙ EN EST LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE ?

I - SITUATION DE LA POÉSIE ORALE TRADITIONNELLE

La littérature est l'expression d'une culture. En Afrique Noire traditionnelle, toute la culture est véhiculée par la tradition orale, elle-même portée par la littérature orale. Cette dernière, en s'ouvrant aux réelles valeurs africaines, draine avec elle l'héritage culturel de l'Afrique, pour autant qu'on sache que non seulement elle :

> *charrie le trésor des mythes et les exubérances de l'imagination populaire, mais véhicule l'histoire, les généalogies, les traditions familiales, les formules du droit coutumier, aussi bien que le rituel religieux et les règles de la morale*(1).

Dès lors, seule une analyse approfondie du cadre socioculturel qui l'a générée permet de saisir cette littérature. La démarche qui consiste à la vulgariser en explicitant les thèmes qu'elle développe, notamment dans des ouvrages destinés aux « *étudiants des collèges et lycées africains*», objectif que s'est assigné par exemple Lilyan Kesteloot dans **La Poésie traditionnelle**, n'est guère la meilleure perspective pour une appréhension correcte de la pensée africaine. C'est sans doute pour s'insurger contre une telle démarche qui, en fait, n'apporte rien de fondamental, que Jacques Chevrier a consacré l'avant-dernier chapitre de **Littérature nègre** à «*l'étude des problèmes linguistiques posés par le passage de l'oral à l'écrit*». On pourra soutenir, à cet effet, avec Alain Ricard que la littérature en question n'est qu'une «*pseudo-littérature*»

1-Lilyan Kesteloot, **Anthologie négro-africaine**, p. 6.

dans la mesure où les textes n'ont tenu aucun compte des formes de l'art verbal dans le discours oral(1).

Aujourd'hui, la littérature orale traditionnelle se trouve donc dans une position de précarité évidente, raison pour laquelle les chercheurs éprouvent beaucoup de difficultés à l'inventorier et à la consigner. La littérature orale traditionnelle ne peut trouver son salut que dans l'effort des linguistes, des ethnologues et des écrivains qui mettront un point d'honneur à relever le défi par une démarche authentique de ressaisie de leurs propres cultures et en mettant un accent particulier sur la mosaïque culturelle et linguistique qui semble marquer les sociétés traditionnelles africaines. Ceci pourrait nous permettre de mieux appréhender le phénomène des littératures nationales.

1 - L'Afrique et ses variétés : l'Afrique ou les Afriques ?

L'histoire contemporaine et l'actualité politique reflètent l'image d'une Afrique diffractée se présentant comme de vastes territoires factices virtuellement voués à l'éclatement. En témoignent les nombreux foyers de conflit : le mur de sable dans le désert ou le Sahara occidental, le conflit entre la Libye et le Tchad, entre l'Éthiopie et la Somalie, entre l'Algérie et le Maroc, entre le Cameroun et le Nigeria, ainsi que la résurgence de conflits ethniques au Soudan, au Mali, au Rwanda, au Burundi, au Tchad, au Nigeria... ces points chauds qui marquent indélébilement l'histoire du continent. Cette situation découle du caractère artificiel des frontières territoriales héritées de la période coloniale, frontières qui n'ont tenu aucun compte -le pouvaient-elles ?- des barrières culturelles, ethniques, géographiques ou sociales. Pour

---

1-Alain Ricard, **Littératures d'Afrique Noire**, p. 36 et suivantes.

éviter que la précarité des limites entre les divers États ne provoque d'abominables conflits interminables et pour épargner à l'Afrique une balkanisation susceptible de l'anéantir complètement, l'Organisation de l'Unité Africaine (O.U.A.) a très tôt consacré le sacro-saint principe de l'intangibilité de ces frontières qui auraient, malgré tout, le mérite d'être claires et précises. L'apparente hétérogénéité des cultures traditionnelles rendue tangible par les nombreux foyers de violence observés çà et là sur le continent provoque, selon certains, une démystification de l'idée d'*une* Civilisation Africaine. Ceci semble être la justification à la thèse d'une Afrique culturellement plurielle.

Mais l'Afrique est un vaste ensemble de cultures étroitement liées qui s'interpénètrent. Il s'y produit une sorte d'osmose des cultures dans la mesure où les influences des unes sur les autres sont difficilement définissables. Lorsqu'en 1885 la conférence de Berlin décida de découper l'Afrique et de la diviser en une cinquantaine d'entités politiques afin de les annexer, cela fut réalisé sur papier et les considérations géopolitiques primèrent sur les culturelles. Aujourd'hui il est presque impossible de différencier culturellement les *Akan* de la Côte d'Ivoire de ceux du Ghana, les *Guin* du Togo de ceux du Bénin, ou encore les *Yoruba* du Bénin de ceux du Nigeria.

Il n'en demeure pas moins que chacun de ces grands groupes ethniques, enfermé dans des limites territoriales issues de la colonisation, vit des réalités sociopolitiques et économiques particulières qui les singularisent par rapport aux autres. Aussi la thèse de l'homogénéité culturelle négro-africaine doit-elle être relativisée.

A en croire Jacques Macquet :

> *les sociétés globales furent nombreuses dans l'Afrique traditionnelle, celle qui prit fin avec la période coloniale en ses débuts, vers le dernier quart du XIX^{ème} siècle. Un ethnologue, Georges Murdock, en énumère plus de 850, et sa liste n'est pas complète*(1).

Il précise que les sociétés globales sont des groupes humains ayant une culture spécifique composée d'objets matériels, de comportements institutionnalisés, d'organisations sociales, de connaissances techniques, de conceptions philosophiques et religieuses, de créations esthétiques. Il s'agit d'un héritage culturel qui se transmet de génération en génération sans qu'il soit pour autant altéré.

Mais l'hétérogénéité culturelle ainsi envisagée procède d'une profonde unité que semble recouvrir l'apparence d'une homogénéité. Ce phénomène devient plus clair pour peu que l'on veuille remonter plus loin dans les faits historiques. Précisons ici, afin de clarifier notre hypothèse de travail, que dans **L'unité culturelle de l'Afrique Noire**, Cheikh Anta Diop a dégagé, après une analyse approfondie du fait sociologique africain fondée notamment sur l'étude diachronique du matriarcat et du patriarcat dans les cultures nordique et méridionale, les grands traits de cette « *profonde unité culturelle restée vivace sous des apparences trompeuses d'hétérogénéité*»(2).

On remarque par exemple que les Goun sont différents des Yoruba vu que leurs modes de vie ne sont pas tout à fait les mêmes. Cependant, il existe des similitudes, mieux, des relations d'interaction culturelle entre ces deux groupes ethniques. Il en est de même partout en

---

1-Article *Civilisations traditionnelles* , dû à Jacques Macquet, in **Encyclopaedia Universalis**.

2-Cheikh Anta Diop, **L'unité culturelle de l'Afrique Noire**, p. 7.

Afrique Noire où les différentes cultures relèvent presque toutes d'un dénominateur commun. Le fait culturel en Afrique Noire est semblable à un phénomène allotropique ou mathématique où chacune des diverses cultures en présence, tout en gardant ses particularités, admet avec les autres des points communs ou un dénominateur commun. On peut ainsi dire que l'Afrique subsaharienne présente une configuration courante et spécifique à une société intégrale, qui est, elle-même, une congrégation culturelle. Partant, la question des *Littératures nationales* est à reconsidérer.

Le phénomène culturel justifie la complexité de la carte linguistique africaine qui révèle l'existence d'une mosaïque de langues. Les linguistes en dénombrent entre 1.000 et 1500 sans compter les langues occidentales. Il s'agit d'un puzzle dont l'organisation des pièces, à des fins de reconstitution scientifique, pose des questions accablantes aux chercheurs. Car, les langues ne correspondent pas toujours en Afrique à une même sphère culturelle. On comprend dès lors pourquoi la plupart des Africains sont polyglottes.

Des chercheurs tels que J. H. Greenberg et D. Dalby ont noté quatre grandes familles linguistiques *«strictement génétiques»* en Afrique(1) influant largement sur la création littéraire. Même si ces langues ne sont pas directement celles dans lesquelles la création s'exprime, elles en déterminent la prosodie et impriment leurs caractéristiques au contenu. C'est pourquoi on remarque dans les textes un fond culturel endogène toujours rémanent. Ces textes participent pour la plupart de l'*oraliture*.

1-Le Niger-Khordofanien, l'Afro-Asiatique, le Nilo-Saharien et le Khoï-San, voir J. H. Greenberg et D. Dalby, *Classification des langues d'Afrique* et *Carte linguistique de l'Afrique*, in U. N. E. S. C. O., **Histoire Générale de l'Afrique,** pp. 163-174.

2 - Problématique générale de l'*oraliture*

En abordant la question de l'*oraliture*, nous touchons ainsi à un sujet bien complexe. Partant, nous pourrons nous attendre à des objections et critiques, notamment sur le plan terminologique, tant la question demeure toujours d'actualité et n'est pas aussi résolue qu'elle le paraît. Ceci pour la simple raison que l'on pourrait se demander : d'une part, sur quels critères peut-on valablement se fonder en parlant de *littérature orale*? Que pouvons-nous dire alors de la tradition orale ? D'autre part, le terme *oraliture* n'est-il pas un néologisme qui pose à son tour une multitude de questions quasi insolubles ?

a- Comment aborder les textes oraux ?

Les récentes investigations sur les sociétés traditionnelles africaines ainsi que leurs pratiques littéraires semblent s'inscrire en faux contre la conception selon laquelle l'Afrique serait constituée de sociétés sans écriture et que la littérature y serait passée chronologiquement d'une phase orale à une phase écrite. Alphamoye Sonfo et Urbain Dembélé affirment que la vérité historique dément une telle vision :

> *Les chroniques soudanaises, de Mahmoud Kâti, d'As-Sàdi, l'oeuvre d'Ahmed Baba, celle d'El Hadj Omar, les panégyriques et les essais des grands marabouts, tous en langue arabe, témoignent de l'ancienneté de l'usage de l'écriture au Mali*(1).

1-Alphamoye Sonfo et Urbain Dembélé, *De l'oral à l'écrit : Problématique générale*, in **Notre librairie**, Juillet-Octobre 1984, n° 75-76, p. 77.

Des recherches récentes confirment l'existence d'oeuvres écrites en langues africaines depuis plusieurs siècles. En cela, **Littératures et écritures en langues africaines** de Pius Ngandu Nkashama offre une masse de renseignements appréciables qui renversent les anciens mythes et les préjugés sur les sociétés dites sans écriture et situent les ouvrages dans la dynamique des recherches actuelles. Pius Ngangu Nkashama démontre que :

> *L'Afrique pré-coloniale avait fait circuler des ouvrages et des documents écrits depuis des siècles. Autour des cercles universitaires de Tombouctou, ou auprès des talibés du Fouta-Djalon, des textes rédigés en langues africaines ont servi pour la propagation de la science, des connaissances, de la religion, et surtout des styles littéraires. Dans les cours des "Rois du Kongo", des évêques érudits ont existé, au milieu d'ambassadeurs échangés avec le Portugal ou le Vatican dès le XVI^{ème} siècle. Sur la côte orientale, des genres spécifiques sont illustrés par Al Inkishafi que les observateurs ont comparé aux oeuvres de Dante et Milton à la même période. Autour des "Missions chrétiennes", des auteurs réputés ont diffusé des ouvrages en sotho ou en xhosa en Afrique du Sud. Des romans, des poèmes, des épopées, mais également des textes politiques soutenus par des revues et magazines. Ainsi de* ***Chaka*** *de Mofolo. Depuis les indépendances, les langues majoritaires comme le swahili, le hawsa ou le lingala se propagent intensément, au point d'occuper tout l'espace des discours littéraires et culturels...*(1).

L'auteur de **Littératures et écritures en langues africaines** s'évertue, à travers une démonstration rigoureuse, à revaloriser et à situer historiquement le phénomène des littératures en langues africaines, en proposant une grille théorique des littératures et de l'écriture.

1-Pius Ngandu Nkashama, **Littératures et écritures en langues africaines**, p. 25.

Dans un ouvrage récent, Alain Ricard, en étudiant la «*culture du manuscrit*», constate judicieusement que pendant des siècles, l'univers du manuscrit, qui est également celui de la voix, a coexisté avec l'oralité(1).

On mesure dès lors l'importance des recherches dans ce domaine. Cependant, l'effort d'investigation ne parvient pas toujours à susciter l'attrait souhaité des écrivains pour les langues africaines. Aujourd'hui, par rapport aux écrits en langues européennes, les écrits en langues africaines demeurent moins florissants. Est-ce par faute d'une volonté de recherches approfondies ou d'une mauvaise foi que la question des littératures en langues africaines est souvent trop vite évacuée?

Les civilisations africaines sont celles de l'oralité. Celle-ci, différente de la tradition, ne désigne pas l'unique mode de communication pratiqué par les peuples africains. Elle en est plutôt le mode principal. L'oralité n'est pas un phénomène singulier et globalisant des cultures africaines. Bernard Mouralis le souligne :

> *L'écriture en effet, est loin d'avoir été ignorée sur le continent africain et la production de littératures écrites dans des langues africaines, même si le phénomène n'apparaît pas partout, doit être considérée comme une des composantes importantes de ces civilisations et un des moyens par lesquels celles-ci ne* (sic) *sont exprimées*(2).

Il ne s'agit ici d'établir ni l'antériorité ou la postériorité de la parole et de l'écriture dans le processus de création littéraire, ni d'élaborer une théorie sur les peuples à tradition orale. Il importe plutôt de décrire la teneur et l'ascendant de la parole, c'est-à-dire ce qu'Édouard Glissant

---

1-Alain Ricard, **Littératures d'Afrique Noire**, pp. 63-93.

2-Bernard Mouralis, **Littérature et développement**, p. 299.

nomme si joliment *«l'intention littéraire»*, dans la littérature orale. Il ne s'agit pas d'une obstination à s'attacher aux seules modalités des paroles proférées dans le cadre de l'oralité puisque celle-ci s'accommode mal des formes initiales de celles-là dès lors que les nouvelles technologies ont *standardisé* les images et les symboles. Seulement, l'oralité est le mode le plus répandu, largement pratiqué dans la communication, parce que s'accommodant fort bien du contexte socioculturel africain où se développe la pratique littéraire. La parole est un moyen de communication dominant et non exclusif en Afrique. L'oralité ici, il faut le dire, ne doit être reçue ni négativement ni péjorativement. On pourrait préciser avec Maurice Houis que :

> *L'oralité n'est pas l'absence ou la privation d'écriture. Elle se définit positivement comme une technique et une psychologie de la communication à partir du moment où l'on réfléchit sur trois thèmes fondamentaux : la problématique de la mémoire dans une civilisation de l'oralité, l'importance psychologique, sociologique et éthique de la parole proférée, enfin la culture donnée, transmise et renouvelée à travers des textes de style oral dont les structures rythmées sont des procédés mnémotechniques et d'attention*(1).

La littérature orale africaine en tant qu'objet d'étude est si nouvelle que ce n'est que tout récemment qu'elle a été reconnue comme discipline universitaire à part entière au même titre que la sociologie, l'anthropologie ou la linguistique. Elle est issue des travaux de chercheurs ethnologues, anthropologues et linguistes qui entreprirent de faire connaître les pratiques culturelles et les traditions orales des civilisations africaines. A l'origine, l'objet de ces investigations était beaucoup plus l'anthropologie culturelle ou l'ethnologie sociale que

---

1- Maurice Houis, **Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire**, cité par Bernard Mouralis, **Littérature et Développement**, p. 293.

l'intérêt littéraire ou esthétique pour la littérature orale. C'est sûrement la raison pour laquelle les textes recueillis dans ce domaine étaient considérés par certains chercheurs occidentaux jusqu'à une époque récente, comme du *folklore*, synonyme d'un corpus d'informations historiques, culturelles, sociales et philosophiques sur les traditions africaines et non pas une véritable littérature. C'est pourquoi il est parfois difficile de déterminer la distance qui sépare la littérature orale de l'ethnologie. Cependant, la masse non négligeable des documents recueillis nécessita une reconsidération des données de base.

Les premières publications(1) ne suggéraient aucune analyse conséquente et s'en tenaient à quelques genres de littérature orale, tels que les contes et les proverbes. Peu à peu, les considérations sociologiques, devenant plus appréciables, allaient prendre le pas sur les intérêts ethnologiques. Les chercheurs s'étaient finalement rendus compte que leurs recherches n'atteignaient pas le but escompté, et qu'il fallait mieux s'imprégner des réalités africaines afin de les comprendre davantage pour mieux les interpréter ou les décrire. Cette nouvelle direction des recherches nous vaudra, entre autre, dans les années 1930, les enquêtes de Marcel Griaule et de Germaine Dieterlen sur les Dogon et les Bambara. Mais c'est à travers d'autres études, celles par exemple de traduction, menées notamment par des Africains eux-mêmes et destinées d'abord à définir un cadre sociologique plus original et à révéler la structure imaginative des traditions, leurs facultés créatrices ainsi que leurs aspects philosophiques, que naîtra l'intérêt spécifiquement littéraire ou esthétique pour la littérature orale. Les travaux de Djibril Tamsir Niane, d'Amadou Hampâté Bâ et de Lilyan Kesteloot dans le cadre de l'Institut Français d'Afrique Noire à Dakar, ou de Denise Paulme et de

---

1-Voir Roger M. Lebon, **Fables sénagalaises recueillies dans l'ouolof et mises en vers français**, Paris, Didot, 1928.

génération en génération à l'aide des méthodes mnémotechniques. Ces récits, en exprimant les réalités d'une culture, reflètent des sensibilités philosophiques, des visions du monde. Ils constituent le mode d'expression des communautés humaines notamment par l'oralité. Mais jusque-là rien n'autorise encore à parler de *Littérature*. Il s'agit simplement de documents d'ethnographie, de sociologie ou d'anthropologie culturelle. Car, les motivations qui furent à l'origine des premières recherches en littérature orale, nous l'avons souligné, furent d'abord d'ordre ethnologique et sociologique avant que l'intérêt littéraire ou esthétique soit privilégié.

Aussi le terme de *Littérature* introduit-il l'idée d'*esthétique*. L'utilisation esthétique de la parole peut produire un texte harmonieux où les éléments d'une culture tissent des relations osmotiques avec les composantes imaginatives. Les textes oraux doivent donc être abordés dans une perspective esthétique. Heureusement, les nouvelles études purement littéraires finiront par mettre en exergue la fortune *littéraire* des genres de la littérature orale. Par exemple, la plupart des figures de rhétorique que l'on rencontre dans la littérature écrite y sont décelées.

En somme, si l'écriture et l'esthétique caractérisent la littérature orale, la question n'est toujours pas pour autant résolue. Désormais, le chercheur, appelé à utiliser des termes d'un autre univers culturel pour désigner des réalités d'une autre culture, pourrait s'installer dans une confusion troublante parce que l'expression *Littérature orale* semble ne pas rendre *a priori* la teneur du fait culturel et littéraire visé. Certains semblent même déceler une antinomie entre les termes *littérature* et *orale*. Les chercheurs ont tenté de sortir de cette impasse, mais souvent sans grand succès parce qu'ils se situent dans des problématiques différentes. On dénote encore dans les méthodes d'analyse de certains, des

déterminer les méthodes de composition et les critères esthétiques, abordera les documents qu'il aura à sa portée comme un linguiste ou un historien l'aurait fait. L'intérêt par exemple pour les règles esthétiques de composition spécifique, c'est-à-dire la recherche du *fait littéraire* dans les textes oraux recueillis, conduira le littéraire à sélectionner les textes où se manifestent ces critères de composition esthétique et à les distinguer de la trivialité habituelle.

Il est vrai, comme l'observe Papa Massène Sène, que même s'il n'existe pas une théorie littéraire manifestement élaborée sur les productions de la tradition orale, il y a cependant :

> *des textes oraux, acceptés et reconnus par le corps social comme littéraires, parce que différents de la banalité du discours quotidien. Ainsi donc, en l'absence du terme générique de "littérature" dans les langues où s'élabore cette production que nous appelons "littérature orale", force a été de partir de la seule réalité des textes produits au sein de la société, et dont l'analyse a révélé l'existence d'un dénominateur commun : un modèle sous-jacent obéissant à des critères éthico-esthétiques identifiables*(1).

On remarque alors que la tentative qui consiste à vouloir résorber la question terminologique posée par le terme de *littérature orale* en lui préférant celui de *tradition orale* ne résout pas le problème, du moins dans une perspective littéraire. En excluant *l'écriture et l'esthétique* dans le traitement des textes oraux, on s'éloigne des motivations purement littéraires. Car si les caractéristiques précises du fait littéraire sont à rechercher dans les critères éthiques et heuristiques, elles sont surtout portées par une esthétique de forme basée notamment sur des qualités

---

1-Papa Massène Sène, *La parole bien pensée : Impératifs et contraintes de la littérature orale*, in **Notre librairie**, n° 81, Octobre-Décembre 1985, p. 5.

sensorielles, c'est-à-dire sur tout ce qu'il est presque impossible de traduire par écrit. Autrement dit, tout ce que l'écrit ne peut *saisir*.

b - *Oraliture* ou échec de l'écriture ?

La menace de disparition qui pèse sur les textes oraux suscite chez les chercheurs le souci de la pérennité de la tradition orale. Ceci les incite à transcrire les textes oraux. Aussi respectent-ils l'exhortation d'Amadou Hampâté Bâ qui, dès 1967, remarqua qu'*«en Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle»*, et suggéra qu'une importance soit accordée à la mnémoscripture, à la consignation par écrit des documents oraux afin de les préserver de la mortalité. On comprend le souci de conservation qui motive cette vision à la fois heuristique et prophétique. Cependant, une telle considération, qui tient le vieillard africain pour un document, un manuscrit en un seul exemplaire qu'il faudra multiplier ou photocopier avant qu'il disparaisse, est à nuancer. La photocopie n'est jamais, dans ce cas précis, similaire à l'original. Écrire ce qui se dit est d'abord une entreprise fort louable. Il reste toutefois à préciser jusqu'où peut aller *l'écriture de la parole*.

Un texte initialement destiné à être écouté ou chanté perd toute sa substance, toute sa *sève*, c'est-à-dire sa littérarité dès lors qu'il est *marqué*. D'ailleurs, dans cette tentative, la parole n'arrive jamais à être *marquée* et n'en sort souvent pas indemne. Car la transcription ou la transposition est déjà une source de déformation. De même est-il quasiment impossible d'en restituer ce que Houis appelle *l'identité prosodique*, c'est-à-dire l'étroite symbiose entre les éléments qui interviennent dans sa composition, le verbe, la musique, le rythme et la mimique. La collecte et la transcription tuent le génie des textes oraux,

leur expression, leur style, leur rythme initial, altèrent leurs couleurs et leurs lumières. C'est autant une perte dramatique de la richesse des langues africaines, de la substance des textes que l'échec de l'écriture. Cet échec se traduit par l'incapacité de l'écriture à exprimer les couleurs les plus subtiles de la pensée.

> *De la "chose orale" à la "chose écrite", il y a un monde sur lequel il faut savoir jeter un pont, afin que le transfert de richesses de l'une à l'autre rive soit possible. Il ne s'agit pas encore des pertes fatales que subit un texte que l'on traduit d'une langue dans une autre. Il y a déjà de cela. Mais il y a l'exubérance et les trop riches inventions verbales de la langue parlée qui s'accommodent mal des canons de la langue écrite. L'expérience peut être répétée : enregistrez lors d'une veillée une légende ! Essayez ensuite, avec la plus stricte fidélité, de transcrire ce texte. On constatera que si, à l'audition de la bande magnétique, le récit demeure intelligible, à la lecture, les points de repère, accents, tons, respirations (ponctuations) devenant imperceptibles, le même récit paraît lourd, par moment illisible, sinon fade et flasque. Et lorsque ce même texte est traduit dans une langue d'un autre type de civilisation, ces différentes manipulations ne se font pas sans appauvrir le style de grand rythme dans lequel ces légendes sont dites*(1).

Chaque genre littéraire écrit a ses propres exigences. Les récits mythiques, légendaires et religieux, tels que les incantations généalogiques, les prières, les dithyrambes claniques, qui relèvent d'une *oraliture* sacrée, nécessitent, avant d'être *redonnés* avec plus ou moins de *fidélité*, que le chercheur maîtrise profondément les soubassements des cultures dans lesquelles ils sont dits. L'échec de l'écriture consiste ici en son incapacité à appréhender l'essence de la parole. Les oeuvres comme **Kaïdara, Légendes et poèmes, Le pagne noir, Les contes d'Amadou**

1-Tchicaya U Tam'si, **Légendes africaines**, p. 20.

Coumba, ont toutes atteint ce que l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau nomme *«la distance»* car, dit-il, *«on n'écrit pas la parole mais des mots (...). Écrire c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi»*(1). La parole est donc indocile, indomptable et insaisissable.

II - QUELQUES ASPECTS DE LA POÉSIE ÉCRITE NÉGRO-AFRICAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE

L'historiographie de la littérature négro-africaine d'expression française(2) situe la naissance de la poésie écrite dans un contexte colonial. La plupart des premiers poètes négro-africains se sont révélés dans le contexte colonial et racial des années 1930 à Paris. Ce sont ceux qu'une certaine critique nomme les *poètes de la Négritude*. Fille de la colonisation, la poésie négro-africaine écrite présentera dès ses origines des stigmates de la poétique occidentale, et ce malgré les intentions d'authenticité qui animaient les poètes. Dès lors, surgissent des conséquences sur le plan littéraire même si Michel Hausser estime, d'un point de vue littéraire, que l'inféodation de la Négritude *«fille, souvent rebelle, parfois soumise de la colonisation (...) à la tradition française n'a pas nui à sa singularité»*(3).

1-Patrick Chamoiseau, **Solibo Magnifique**, Paris, Gallimard, 1988, p. 51.

2-Kesteloot, Mouralis, Chevrier, Nkashama, Midiohouan...

3-Michel Hausser, **Pour une poétique de la Négritude**, p. 29.

1 - Les conséquences de la colonisation française

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. Avec la colonisation et l'avènement de l'écriture en langue française, le griot perd ses attributions et se trouve éclipsé par le poète, griot contemporain.

a - Des griots et des *paroleurs*

Aujourd'hui encore, nombreux sont ceux qui estiment qu'il y a plusieurs catégories de griots. Les différentes considérations, compte tenu de la confusion qu'elles distillent même dans les milieux intellectuels, méritent qu'on s'y arrête un moment.

Dans sa thèse, Louis Lassana Sogodogo distingue deux sortes de griots : le griot généalogiste traditionnel et le griot chansonnier. Le premier, honoré et honorable, dépositaire sans conteste de l'Histoire, serait issu d'une caste supérieure alors que le second, figure populaire, qui excelle à chanter, à mimer à et danser, serait l'homologue du bouffon ou du fou des anciennes cours royales d'Europe([1]). Pour d'autres, il

---

[1]-Louis Lassana Sogodogo, **Structures et images de la poésie négro-africaine d'expression française**, pp. 9-10.

existerait des griots diseurs de vérités métaphysiques et détenteurs d'un savoir supérieur, des griots rhétoriqueurs qui gravitent autour des princes en les encensant, et des griots amuseurs ou divertisseurs.

Sory Camara a fait une importante étude sur les griots. Après avoir distingué plusieurs catégories de «*gens de la parole*», il procède à une classification hiérarchique entre les *Jèli* et les *Fina*. Selon le système proposé par l'auteur, les *Fina* - avec certaines catégories de *Jèli* - viennent en tête, contrairement à la hiérarchie professée par les griots eux-mêmes qui, estime Camara, serait purement formelle(1).

Toutes ces classifications, en dépit du souci d'objectivité qui les motive, semblent incomplètes. Pour la plupart, elles considèrent le griot comme étant une particularité d'une caste spéciale de l'Afrique de l'Ouest. A la fois poète et musicien, parfois sorcier, il serait polyvalent. Souvent descendant d'une caste supérieure de musiciens, ce qui lui confère sa légitimité et son rôle social, il s'accompagne d'un instrument de musique qui peut s'appeler aussi bien *kôra, balafong, nwôni* que *tama, molo, tabala*, tam-tam ou flûte, selon les régions.

Mais le griot, dont toute la puissance repose sur une mémoire infaillible -ou presque- parce que ne connaissant que l'oralité, est unique en son genre. Magicien du verbe, il est surtout chroniqueur de l'histoire de son peuple. Gardien de la mémoire de la tradition et de la morale, il déclame l'histoire et l'épopée des hommes, notamment des rois dont il est le chantre et le conseiller. On pourrait dire, à l'instar de Nouréini Tidjani-Serpos, que le griot est le *créateur/recréateur de l'orature*(2). Il est

---

1-Sory Camara, **Gens de la parole**, p. 125.

2-Nouréini Tidjani-Serpos, *L'écrivain africain, griot contemporain*, in **Notre Librairie**, n° 58, Juillet-Septembre 1989, p. 63.

détenteur des mystères de la parole et de la magie de la musique, art qu'il a acquis pendant un long apprentissage - observation ?- auprès de ses ancêtres.

Les critères d'origine sociale ou d'aptitude à exceller dans telle ou telle branche de l'art oratoire ne peuvent donc permettre de caractériser le griot. Chez les Mandenka, le vrai griot est nommé *Ngaara*. Certains Malinké le désignent par le terme de *Bélën-Tigui*. Il n'existe qu'une seule catégorie de griot, celui-là qu'on sait, dans les sociétés traditionnelles, attaché aux services des cours royales, celui-là qui tenait le rôle de mémoire du peuple à travers des discours généalogistes et laudatifs, à travers contes, légendes et chants, souvent empreints de poésie. Que le griot use ou non d'un instrument de musique n'a que peu d'importance. Les *Fina* dont parle Sory Camara ne jouent d'aucun instrument de musique et ne disposent que de la parole, tandis que les *Jèli* peuvent ou non soutenir leur parole par des instruments de musique. Si le rôle que jouent les *Jèli* est celui d'amuseurs et de chansonniers, ils sont alors des *Kumala* ou *Paroleurs*. Contrairement aux griots, ils jouent un rôle purement distractif.

Certes, il y a des professionnels de la parole, ceux issus par exemple de l'école coranique chez les Diallobé. Il y a également les *Korodjuba* diplômés de la prestigieuse école du *Korê* chez les Bambara, qui ont subi une longue formation au terme de laquelle ils acquièrent l'art du Grand Parler. Mais être professionnel de la parole ne confère pas à l'individu la qualité de griot. Être professionnel de la parole, c'est être Maître de la Parole. Le vrai griot est également Maître de la Parole. Or, être Maître de la Parole ne suffit pas pour être griot. Car, le professionnel de la parole ne dispose pas nécessairement d'une connaissance approfondie de l'histoire ancestrale à l'instar du *Ngaara*. Seule une réelle

maîtrise de l'histoire et de la tradition peut déterminer le vrai griot. Amadou Hampâté Bâ soulignait déjà que les grands Maîtres de la Parole ne sont pas forcément des griots, comme on le croit souvent(1). Un *Kpanlingan*(2) des anciennes cours royales d'Abomey ne peut être assimilé à un *Koulloun*(3) ou à un *Solibo Magnifique*(4). Le premier est un vrai griot, un *Ngaara*, chantre des coutumes ancestrales, celui que Camara Laye nomme «*griot traditionaliste*», ou encore «*griot généalogiste*» selon Sogodogo, alors que les deux autres, les *Kumala*, sont des *paroleurs*, des amuseurs, des diseurs de bonnes paroles ou encore des *messagers du quartier*.

Camara Laye, tout comme Sory Camara, fait une distinction entre *vrais griots* et *griots marchands de musique*. On remarque qu'il établit tacitement une typologie de griots. Seulement, il ne distingue pas chaque catégorie par une terminologie appropriée. La catégorie qu'il désigne comme :

> *griots instrumentistes (...), ces marchands de musique, ces choristes ou guitaristes qui errent dans les grandes villes, en quête de studios d'enregistrement* qui *ne connaissent que quelques bribes de l'histoire africaine, juste ce qui est nécessaire à l'accomplissement de leur travail de marchands de musique*(5)

est celle des *Kumala*. Qu'il soit griot chansonnier ou marchand de musique, dès lors qu'il n'est pas détenteur de la mémoire ou de l'histoire africaine -parce que n'en possédant que quelques bribes- le griot perd sa

---

1-Amadou Hampâté Bâ, *Préface*, in **Notre Librairie**, n° 75-76, Juillet-Octobre, 1984, p. 9.

2-Paul Hazoumé, **Doguicimi**, Maisonneuve et Larose, 2è éd., 1978, 510 p.

3-Tierno Monénembo, **Les écailles du ciel**, Paris, Seuil, 1986, 193 p.

4-Patrick Chamoiseau, **Solibo Magnifique**, Paris, Gallimard, 1988, 227 p.

5-Camara Laye, **Le Maître de la parole, Kouma Lafôlô Kouma**, pp. 20-21.

qualité de griot et devient un simple *paroleur*. Car les vrais griots, les artistes qui clament dans les savanes les signes d'une pensée mystique(1), les grands *Kpanlingan* qui nous emportent dans les temps glorieux où les rois s'enivraient à la magie du *molo*(2), les Niamkala, Tinguizi et autres Djoliba, Baagagi, ne perdent jamais leur âme. Le vrai griot, c'est celui :

Qui chante l'Afrique
Des temps immémoriaux
Il dit
Ces rois patients
Sur les cimes du silence
Et la beauté des vieux
Aux sourires fanés
Mon passé revenu
Du fond de ma mémoire
Comme un serpent totem
A mes chevilles lié
Ma solitude
Et mes espoirs brisés
Qu'apporterais-je
A mes enfants
Si j'ai perdu leur âme?(3).

La distinction entre griot authentique -*Ngaara*- et *paroleur* -*Kumala*- est perceptible dans les *Kuma Kodoba* ou **Paroles très anciennes**. Ceci est une présentation, par Sory Camara, des récits majeurs qui fondent et justifient la tradition orale des Mandenka. Ces récits rendent compte de l'essence de la complexité de l'existence humaine. Il s'agit, comme l'indique clairement le sous-titre de l'ouvrage, d'un *"mythe de l'accomplissement de l'homme"*. Les *Kuma Kodoba* ou *paroles très anciennes* ne sont pas de la même catégorie que les *Tali* qui,

---

1-Jacques Prosper Bazié, **Orphelins des collines ancestrales**, in **Poésie du Burkina**, Ed. 1983, p. 13.

2-Adamou Idé, **Cri inachevé**, p. 63.

3-Véronique Tadjo, **Latérite**, p. 30.

eux, sont des «*événements imaginaires que les Mandenka relatent exclusivement durant les nuits de la saison sèche*»([1]). Les *Tali* représentent donc des *Sutukuma* ou *Paroles de nuit*, ce qu'on peut désigner, selon Camara, par *conte* ou par *mythe*, dans la mesure où la distance qui sépare ces deux termes est très floue, comme le dit Jacques Chevrier. Les *Paroles très anciennes* se distinguent, quant à elles, des *Tali* par leur schème narratif plus complexe. On peut dire que les *Kumala* ou *paroleurs* livrent des *Tali*, qui sont des *Paroles ordinaires* procédant d'une poésie qui *fait voir*, alors que les griots authentiques et inspirés, c'est-à-dire les *Ngaara*, profèrent des *Paroles très anciennes* qui, non seulement *font voir*, mais transforment l'âme de celui qui voit et changent le monde. Il apparaît ainsi que les *Ngaara* font une poésie profonde qui procède à l'accomplissement du monde. Dans la poésie moderne, la distinction entre poètes-*Ngaara* et poètes-*Kumala* ne peut être possible qu'à partir de l'intention poétique, c'est-à-dire de la poéticité des oeuvres.

b- <u>Du griot au poète</u>

Si dans les sociétés traditionnelles le griot est le gardien de la mémoire de la tradition, il concédera cette mission au poète avec la naissance de la poésie écrite en langue française. Le poète moderne se distingue du *Ngaara* par sa formation particulière, différente de celle du vivier traditionnel qui a généré le griot. Contrairement au griot, le poète est en marge de son groupe social et ses oeuvres, sorties de l'anonymat, sont personnalisées. Dès lors, apparaît le concept d'*auteur*. L'oeuvre créée porte la signature de son auteur qui ne s'exprime pas toujours au nom de

---

[1] Sory Camara, **Paroles de nuit ou l'univers imaginaire des relations familiales chez les Mandenka**, p.IV.

sa tradition. Le poète, griot contemporain, imprime un cachet personnel à son oeuvre grâce à l'inspiration qui la porte.

La seule caractéristique qui demeure commune aux deux personnages est du côté idéologique. En effet, de même que le griot, attaché à une cour royale, oriente son discours dans le sens des perspectives définies par ladite cour, de même le poète moderne adapte son langage à sa vision idéologique. Cette considération sera nettement remarquable dans la dernière partie de cette étude où l'on constate que la vision idéologique oriente l'héroïsation des personnages historiques.

La substitution du poète moderne au *Ngaara* va introduire de profonds bouleversements dans les sociétés traditionnelles. Dès lors que l'oralité cède la place à l'écriture, beaucoup de changements relatifs à l'usage de la langue d'écriture vont s'observer. La langue d'écriture en effet, le français en l'occurrence, est une langue d'emprunt pour le poète négro-africain. Cet outil de communication, en dépit du prestige dont il jouit et du mythe qui l'entoure, n'est pas tout à fait adapté à l'expression de la culture du poète. Comme nous l'avons montré précédemment, l'entreprise qui consiste à utiliser une langue étrangère pour traduire des réalités d'un autre monde, d'une autre culture, relève déjà d'une *infidélité*. Jacques Chevrier reconnaît que le fait d'utiliser une langue d'emprunt pour exprimer sa propre culture aboutit non seulement à une transformation du message, mais surtout à une véritable trahison(1).

Dans ces conditions, il est souhaitable de prêcher pour la revalorisation d'une poésie négro-africaine d'expression africaine. Il s'agira, pour ce faire, de transcender, au niveau de chaque pays, les velléités opportunistes, tribales, ethniques et micro-nationalistes afin de

---

1-Jacques Chevrier, **Littérature nègre**, p. 242.

résoudre les problèmes d'ordre technique et pratique que posent les langues africaines qui sont, pour la plupart, des langues orales.

2 - La négritude ou le mythe en poésie

Née de l'osmose qui s'opéra entre les deux cultures, africaine et occidentale, dans le Paris de l'entre deux guerres, notamment sur les plans idéologique et culturel, la poésie négro-africaine écrite d'expression française part en quête de son identité culturelle. Le chant entonné, on le sait, est celui du fameux *retour aux sources ancestrales*. Inféodée un tant soit peu aux modèles littéraires occidentaux, la poésie négro-africaine, sustentée par des schèmes mythiques, renoue avec la tradition par le biais des thèmes. Elle puise aux sources de la mythologie, des traditions anciennes, des rites et des usages(1).

a- Un départ mythique

La poésie négro-africaine écrite d'expression française a été -elle l'est encore- alimentée par le mythe. La Négritude qui l'a générée apparaît elle aussi comme un mythe, d'abord par le terme de *Négritude* lui-même, ensuite par la spécificité de son contenu. Le terme, qui refuse de se plier à une réalité conceptuelle, est une véritable ambiguïté. La notion elle-même, tissée de contradictions apparentes, est une idée confuse difficilement accessible, une réelle aporie. Dans la première partie de son ouvrage, **Pour une poétique de la Négritude,** consacrée au «*mythe et sa circulation*», Michel Hausser soutient que le malheur de la

---

1-Louis Lassana Sogodogo, **Structures et images de la poésie négro-africaine d'expression française**, p. 13.

Négritude est de n'être qu'un mot ou un «*mot de passe*» comme l'avoue Senghor lui-même(1). Dire que la Négritude n'est qu'un mythe est une évidence à laquelle parvient d'ailleurs logiquement Louis-Vincent Thomas :

> *Ni scientifiquement, ni philosophiquement, le terme "Négritude" ne peut se définir avec rigueur : réalité historique et psychologique, la Négritude n'a pas vraiment, du moins actuellement, de réalité conceptuelle. Grandeur, mais aussi misère des poètes dirons-nous, en paraphrasant Valéry, que de saisir clairement ou fortement par les mots ce qu'ils ne font qu'entrevoir par la pensée. C'est pourquoi nous estimons que la Négritude est un mythe, lui-même générateur de mythes et c'est pourquoi la poésie de la Négritude, à son tour, se nourrit de mythes*(2).

Cependant, il est à remarquer que bien que nourrie par le mythe, la Négritude ne constitue pas moins un mythe positif autour duquel les intellectuels négro-africains se rassemblèrent dans leur revendication identitaire, et dans la lutte pour la décolonisation. Sur le plan purement littéraire, on se souvient encore des épigones de la Négritude, ces poètes qui s'inspirent des valeurs négro-africaines, qui imitent leurs aînés en ajoutant à l'exaltation du passé l'invective contre le colonisateur(3). Quoi qu'en disent ses négateurs, la Négritude, cette imposture à la fois généreuse et dangereuse sur les plans esthétique, politique et culturel, est bien une réponse ponctuelle à une situation de crise culturelle.

1-Michel Hausser, **Pour une poétique de la négritude**, p. 27.

2-Louis-Vincent Thomas, *Panorama de la Négritude*, cité par Michel Hausser, **Pour une poétique de la Négritude**, pp. 28-29.

3-Jacques Chevrier, **Littérature nègre**, p. 120.

b- Une poésie enracinée

Ayant pour principal objectif la revalorisation des cultures nègres, la poésie de la Négritude est une poésie ressourcée. Pour pouvoir réaliser cet objectif qui n'est en fait qu'une volonté existentielle, la Négritude descend aux sources négro-africaines pour y puiser toute sa substance. Le poète plonge aux sources de ses traditions et y tire la quintessence qui marquera ses images et métaphores. La tradition ancestrale, les coutumes négro-africaines, seront magnifiées, voire idéalisées. Désormais, l'Afrique, exaltée, personnifiée, sera la Terre Promise, un «*Jardin d'Innocence*», un «*Royaume d'Enfance*». C'est toute l'âme négro-africaine que chanteront les poètes à l'image de ce poème qui allie lyrisme et nostalgie que Camara Laye met en épigraphe à son ouvrage **Le Maître de la Parole** :

Âme nègre, âme africaine,
C'est toi qu'à genoux, ce soir sur ma natte je prie ;
Toi dont le corps gras embaume l'huile de palme,
Toi dont la puissante musculature accroche les reflets du radieux soleil d'Afrique !
Toi qui portes pour tout vêtement un lambeau de cotonnade,
Tu es belle, tranquille dans ta force et dans ta dignité ;
(...)
Âme nègre que la savane et les sous-bois ont imprégnée de calme et d'insouciance,
Âme nègre victime de la traite, de la médisance et de la calomnie
Âme nègre ! mystérieuse âme nègre !
Éveille-toi, lève-toi, élève-toi !
Clame à l'univers la puissance de ton génie créateur,
O âme nègre !(1).

1-Camara Laye, **Le Maître de la Parole**, p. 9.

La nostalgie du passé marquera l'élan du *Retour aux sources*. Pour les poètes, la meilleure réaction contre l'aliénation culturelle était la célébration, voire l'idéalisation de l'Afrique, une adhésion complète aux valeurs sensibles du monde négro-africain qu'ils vont «*saluer dans le silence*» comme le fait ici Senghor au sujet des masques :

Masques ! O masques !
Masque noir masque rouge, vous masques blanc-et-noir
Masques aux quatre points d'où souffle l'Esprit
Je vous salue dans le silence !
Et pas toi le dernier, Ancêtre à tête de lion.
Vous gardez le lien forclos à tout rire de femme, à tout sourire qui se fane
Vous distillez cet air d'éternité où je respire l'air de mes Pères.
Masques aux visages sans masque, dépouillés de toute fossette
Comme de toute ride
Qui avez composé ce portrait, ce visage mien penché sur l'autel de papier blanc
A votre image, écoutez-moi !
Voici que meurt l'Afrique des Empires -c'est l'agonie d'une princesse pitoyable
Et aussi l'Europe à qui nous sommes liés par le nombril.
Fixez vos yeux immuables sur vos enfants que l'on commande
Qui donnent leur vie comme le pauvre son dernier vêtement.
Que nous répondions présents à la renaissance du monde
Ainsi le levain qui est nécessaire à la farine blanche.
Car qui apprendrait le rythme au monde défunt des machines
et des canons ?
Qui pousserait le cri de joie pour réveiller morts et orphelins à l'aurore ?
Dites, qui rendrait la mémoire de vie à l'homme aux espoirs éventés ?
Ils nous disent les hommes de coton de café de l'huile
Ils nous disent les hommes de la mort.