

HYBRIDITÉ CULTURELLE ET MIMESIS DE L'ORALITÉ DANS LES LETTRES FRANCOPHONES

Mariana PERIŞANU*

Le succès des lettres francophones en tant que signes et produits de la globalisation serait-il similaire à celui de la délocalisation de la main d'œuvre propre à l'industrie internationale? Certes, en termes d'importance sociale, la littérature est une partie négligeable dans l'ensemble des pratiques culturelles transnationales. Elle ne saurait être envisagée sans les cadres (économiques, politiques, médiatiques) qui structurent la vie et la création de l'homme contemporain et elle en reçoit nombre de ses thèmes et formes.

Pour l'auteur francophone il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable (et d'abord au plan linguistique) où les hiérarchies sont fluctuantes et mal acceptées, les publics hétérogènes. Les poétiques francophones (Dominique Combe [1], Jean-Marc Moura [2]) étudient les options formelles des œuvres à partir de cette situation d'énonciation. La prise en compte de la conscience linguistique (Harald Weinrich) ou du sentiment de la langue (Henri Meschonnic) [3] est cardinal pour un auteur qui écrit dans un contexte manifestement plurilingue.

La diglossie et le métissage peuvent être source d'insécurité linguistique. Lise Gauvin nomme ces écrits "littératures de l'intranquillité" [4] qui posent le problème des tensions entre les langues et entre les univers symboliques. Elles sont lieu de conflits et de compromis et consacrent dans des formes hybrides un entre-deux, un "entredire" [5], une réalité nouvelle et mixte à la fois dite et construite par la littérature.

L'usage du français comme langue non maternelle génère une écriture jouant sur le fond d'une mémoire linguistique différente, y compris pour les auteurs installés depuis longtemps en France. L'oralité (dialogisme ou plurilinguisme de l'œuvre), la mimésis d'une oralité particulière (Ahmadou Kourouma) la mise en scène de l'oralité (Tahar Ben Jelloun, Antonine Maillet) ou son

occultation (Eugène Ionesco) tentent de diagnostiquer l'affranchissement des littératures francophones de leur modèle culturel et linguistique français. Les multiplications des approches stimulantes, évitant si possible l'antagonisme études littéraires françaises / études littéraires francophones, pourraient ouvrir à une histoire internationale des littératures et fonder de nouvelles formes d'enseignement. Les études francophones sont en passe de devenir une discipline dominante aux Etats-Unis en tant que partie intégrante et non négligeable des tant discutées en Europe "Cultural Studies". Les études culturelles tendent à élargir l'objet discursif au delà des littératures écrites, vers d'autres médias et pratiques culturelles (film, radio, musique populaire, bande dessinée, presse, etc), ayant un large écho social, culturel et mental. A la littérature, noyau dur de la culture traditionnelle, on oppose les images et les sons de la culture massmédiatisée contemporaine.

Le processus de globalisation incite à relire et reconsidérer les phénomènes interculturels du passé, comme les migrations ou les transferts culturels. On éclaire sous un jour nouveau la dimension interculturelle de la culture coloniale du XVIe au XVIIIe siècle à l'aide des nouvelles catégories conceptuelles comme: "synchrétisme" ou "métissage culturel". Les questionnements nouveaux dans les études françaises et francophones apportent des concepts comme "créolité", "hybridité", "entredire", "baroque", "branchements". C'est une problématique axée sur l'hybridité des modes d'écriture, des registres, d'expression linguistique et des strates des significations culturelles.

Les interprétations de la littérature africaine et des Caraïbes, mais également des "littératures Beur" et aussi des "littératures migrantes" du Québec présupposent des compétences linguistiques et culturelles non seulement dans le monde français et francophone, mais également dans la littérature et

* *Maître de conférences, Département des Langues Romanes et de Communication en affaires, ASE Bucarest*

les cultures indigènes. Le nombre et la valeur des études récentes faites par des chercheurs roumains ou moldaves pour les écrits de Cioran, Istrati, Ionesco, tentent de démontrer que leur voix roumaine ne saurait si facilement être englobée dans un contexte uniquement français ou francophone.

La théorie du "transfert culturel" étudie les formes d'appropriation interculturelle des textes, discours, pratiques et institutions d'autres cultures sous de nouveaux éclairages comparatistes historiques en termes "d'influences", "processus d'échanges" et de "réception". Le transfert impliquant le déplacement matériel d'un objet dans l'espace, sous-entend une transformation en profondeur liée à la culture d'accueil dont les besoins spécifiques opèrent une sélection. Les intermédiaires culturels (traducteurs, correspondants à l'étranger, étudiants ou professeurs en échanges universitaires, écrivains vivant à cheval sur la métropole et leur pays), ainsi que les institutions culturelles jouent un rôle central dans le transfert culturel – transmission et appropriation culturelle productive des cultures étrangères.

L'espace francophone est une combinaison complexe d'espaces définis par des logiques multiples (langue, histoire, géopolitique). La notion d'"aire culturelle" présente dans les lettres francophones n'est pas idéologiquement neutre. Elle est née en Allemagne chez Léo Frobenius, influencé à son tour par F. Ratzel –fondateur de l'anthropogéographie. Ratzel affirme le principe de "la mobilité inhérente à la nature des peuples".

Edward Saïd pose le problème de "l'expérience discordante" comme fondement de la francophonie littéraire. [6: 23] Au lieu de raisonner sur la base des cultures constituées, on parle d'une certaine forme de communauté de culture fondée sur la langue et ses représentations mais aussi sur ces "expériences discordantes" du monde comme identité négociée en permanence dans la tension ou la conflictualité du partage. "Le texte littéraire apparaît comme sédiment et témoignage d'une culture, mais aussi comme passeport d'une contre-culture." [6: 73]

Le texte francophone apparaît aujourd'hui d'emblée pluriel et métissé, comme le sont les sociétés de référence. Les auteurs francophones postcoloniaux sont plus attentifs aux mouvements d'entrecroisement, de métissage entre l'oral et l'écrit appelés par Glissant: "Les multiformes dont la nécessité baroque nous effraie." [7: 38-39] L'éclatement du genre romanesque par la polyphonie des voix, les narrations hybrides et le phénomène d'acculturation/assimilation sont autant

d'aspects souvent négligés d'une lecture sociocritique ou d'une approche purement thématique. Les auteurs francophones récents ne font plus prouesse de leur maîtrise verbale dans la langue dominante, comme Camara Laye ou Emile Cioran. Ils s'écrient dans une grammaire indisciplinée, ravalant le français au rang de langue véhiculaire et vernaculaire.

L'Indienne-Américaine Homi K. Bhabha, marquée par son propre parcours, observe que la dernière moitié du XXe siècle a déclenché d'énormes flux migratoires, tendance qui se renforcera au XXIe siècle.[8] Elle nous met en garde à la fois contre le monolinguisme et le monoculturalisme et rejoint l'idée majeure de Glissant, à savoir qu'il faut être ouvert à toutes les cultures et au "**Tout-Monde**". [7]

Si la menace de "naufrage", d'une disparition de la langue française habite la conscience de l'écrivain québécois et l'oblige à un devoir de vigilance, la pensée de la langue après 1980 privilégie la notion de variance, c'est-à-dire d'invention. Le texte littéraire en français devient un espace ouvert à tous les possibles, que ceux-ci soient ludiques ou subversifs. L'intervention d'autres langues devient possible et le plurilinguisme est moins vécu sous forme de tension que de polysémie verbale et textuelle.

L'apport des auteurs antillais et africains est de première importance. Le concept de "négritude" mis en avant par Aimé Césaire et L.S. Senghor table sur les ressources de la langue française tout en tentant de renouer avec la rythmique des langues et des musiques africaines. Après **Légitime défense** (1932) et **L'Étudiant noir** (1934), le long poème **Cahier pour un retour au pays natal** fait figure de modèle. Aimé Césaire y affirme le pouvoir du verbe comme "arme miraculeuse des mots qui sont des laves, des feux de brousse et des flambées de chair et des flambées de villes." [9: 18]

Senghor, au nom du métissage, revendique une culture africaine dans un français devenu pour lui synonyme de liberté. "Il est question d'exprimer notre authenticité de métis culturels, d'hommes du XXe siècle." [10: 363]

Les signataires du manifeste **Eloge de la créolité** (1989) [11] (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant) opposent à la pensée de l'Un, celle du Divers et du multiple, déjà exprimée par Victor Segalen dans son **Essai sur l'exotisme**. Selon Glissant, "Le Divers n'est pas chaotique ni stérile; il signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste" (**Poétique de la**

relation). [12: 26] Le texte littéraire sera voué à l'expression de cette réalité complexe, plongeant dans l'oralité et tenant compte des exigences de l'écrit. Glissant présente l'ensemble des langues comme "un système de variables" dont l'interaction crée la **Poétique de la Relation**. Il s'agit d'arriver à un langage dépossédé de ses terreurs ataviques, capable de supporter l'immense chant du monde. La langue s'archipélise, rejoint la dimension du **Tout-Monde** et l'écrivain est celui qui doit tenir compte de l'imaginaire des langues.

Dans **Le Mot sablier**, Dumitru Tsepeneag explique le trajet qui mène l'écrivain du roumain au français: "*L'écrivain qui doit quitter sa langue pour une autre est-il pareil à ce soldat sans arme qui déserte son pays et dont la fuite tient d'une course de cauchemar dans un temps suspendu? Mue douloureuse s'il en est. De vieilles phrases collent à la chair et, quand on a réussi à les arracher, il y reste encore des grains de syllabes anciennes [...] Les fantasmes de toujours sont peut-être trop profondément enfouis en nous.*" [13: 186] Les mots du "sablier" de sa sensibilité première s'écoulent doucement du vase supérieur dans le vase inférieur, mais le nouveau texte ne saurait être qu'un palimpseste ou un intertexte.

Abdelkebir Khatibi, célèbre pour **L'Amour bilingue**, réitère que la langue maternelle est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre se déroulent *une traduction permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre au jour*. [14: 8] A travers les expériences de traduction, confrontation, fascination et télescopage des langues, Khatibi transforme les oppositions en errance et vagabondage. Travail de transfert de langues et d'écriture palimpseste qu'il analysera ensuite, de façon critique dans **Maghreb pluriel**.

La langue devient donc le lieu d'une parole en constant déplacement. Le voyage dans la ou les langues prend l'aspect d'un parcours au cœur d'une étrangeté rendue familière par de subtils effets de recentrement. Mais l'errance est à l'image même de la tour de Babel, vouée à l'inachèvement.

Nedjma de Kateb Yacine représente la rupture de l'écriture dès 1956 avec un modèle occidental de lisibilité. Le style heurté de l'intellectuel colonisé pour lequel la langue française est "un butin de guerre" a pu déconcerter, mais l'obsédante héroïne s'impose comme une étoile pleine de mystère et d'éclat. Elle incarne l'Algérie déchirée depuis ses origines, image de la liberté, de la vie toujours renaissante, de la résurrection.

Pour l'auteur francophone, la référence à son patrimoine oral est un recours fréquent en tant que

marqueur identitaire particulièrement fort. Senghor appelle ses poèmes "guimm", "woi" ou "taga", du nom des genres oraux existant dans la culture sérère ou wolof, même si on a pu s'apercevoir qu'ils ne doivent que bien peu au genre oral réel tel qu'il peut être étudié dans ces cultures. La même remarque peut être faite pour les instruments africains dont il feint d'accompagner l'écriture de ses poèmes en français "guimm pour deux koras".

Pour certains auteurs, la littérature orale n'est souvent qu'un prétexte pour fonder culturellement une position idéologique. Le roman francophone fait une part très belle à la culture orale, dans sa thématique d'abord, puisqu'y apparaissent fréquemment des personnages de conteurs, poètes, griots, de gens liés à l'art de la parole: Malika Mokkedem (**Le siècle des sauterelles**), Tahar Ben Jelloun (**L'Enfant de sable**), Antonine Maillet (**La Gribouille**), Ahmadou Kourouma (**Les soleils des indépendances**, **Monné, outrages et défis**, **En attendant le vote de bêtes sauvages**).

Dans tous ces romans on remarquera que le personnage figurant comme le représentant de la parole et de la culture orale ne fait pas seulement une apparition ponctuelle et épisodique dans l'histoire. Il y tient toujours une place fondamentale. Chez Mokkedem, Mahmoud le poète est le père de l'héroïne et c'est lui qui la forme. De même, chez Kourouma, les griots jouent un rôle très important dans l'histoire de ses deux premiers romans. Quant à Jérôme le Menteux, le conteur du roman d'Antonine Maillet, **La Gribouille**, c'est lui qui est au point de départ de l'intrigue, puisque l'histoire est déclenchée par la légende qu'il raconte sur le trésor des Leblanc. Le personnage du conteur de Tahar Ben Jelloun est, quant à lui, le narrateur apparent d'une bonne partie de l'histoire de **L'Enfant de sable** de même que le chanteur des chasseurs, (le "sora" selon le terme malinké) l'est aussi du troisième roman de Kourouma. Il peut même arriver que ce dépositaire de la tradition orale soit le héros même du roman, ainsi que c'est le cas, par exemple, de **Solibo magnifique** du Martiniquais Patrick Chamoiseau.

Ces personnages peuvent être plus ou moins idéalistes, leur rouerie plus ou moins suggérée, mais on notera qu'ils ne sont jamais montrés sous un jour foncièrement antipathique dans ces romans francophones. Quels que soient leurs défauts (menteurs, buveurs), ils apparaissent toujours profondément humains et c'est leur humanité même qui, dans la logique romanesque, suggère par contiguïté la valeur humaniste de la culture orale. Quoi qu'il en soit, on voit bien que ces références à la littérature orale ne sont rien d'autre qu'une habile

mise en scène qui crée un effet d'illusion: le conteur de Tahar Ben Jelloun ne reproduit pas de façon réaliste l'art du conteur maghrébin, la légende du trésor des Leblanc n'est qu'un pastiche de légende orale. Ces conteurs sont là pour afficher un principe d'oralité dans l'énonciation, non pour représenter réalistement la culture orale du lieu de la fiction. Par ce biais des personnages et des fictions d'énonciation, il y a donc chez le romancier francophone une posture d'oralité, une mimesis, ce qui semble être un moyen de résister symboliquement à l'aliénation que pourrait représenter l'écriture d'un roman en langue française.

"Qui renie sa langue change d'identité, voire de déceptions. Héroïquement traître, il rompt avec ses souvenirs et, jusqu'à un certain point, avec lui-même" avertissait Emile Cioran. [15: 63]

Panaït Istrati peut être analysé aujourd'hui comme illustre précurseur d'une telle littérature et les difficultés de ses débuts en français sont bien connues. [16] Toute page de **Kyra Kyralina**, des **Chardons du Bărăgan** [17] ou de tout autre récit qui a enchanté le public français, roumain ou autre depuis les années trente jusqu'à nos jours, est un intertexte des cultures que ce levantin venu tard dans la langue française avait sédimentés dans sa nature sensible et son verbe envolé. La culture roumaine d'abord, celle de sa mère et de son enfance. Une page d'Istrati, avec les mots roumains, grecs, turcs gardés en italiques, expliqués par des notes de bas de page, par des synonymes, des paraphrases ou simplement par le contexte rend visible l'oralité et l'infuse dans un récit qui garde toujours le don de fasciner. Dans **Les Chardons du Bărăgan** (1828), le lecteur francophone est perturbé et attiré par la voix roumaine, qui l'aide à découvrir un monde de sauvagerie hanté par de splendides légendes, écrasé par les traditions de la servitude, mais qui peut basculer en un instant de la résignation dans la révolte. Le francophone non roumain n'a pas de difficulté à accepter les grains de sa poussière natale, les fantasmes du sablier de sa mémoire. De nombreux calques d'expressions ou de dictons roumains sont des fois traduits à moitié: "partir en haïdoucie", "doldora (plein) de poisson", "passe-moi cette mojicia"(affront). Des refrains populaires y sont également insérés, roumains pour la plupart, mais aussi grecs (**Nerantzoula**) ou turcs. Les mots roumains provenant du grec, turc ou slave (ex."oulitza") sont plus nombreux dans **Kyra Kyralina** (1924), récit placé dans un espace plus oriental: "moussafir" (invité), sarăilie (gâteau aux noix), kitchouk pézévengh (petit maquereau), ibrik

(récipient), salepdgi (vendeur de "salep" –boisson chaude préparée à la farine), barba Yanni (oncle). Les proverbes roumains sont souvent traduits mot à mot ("Mieux vaut un gramme de veine qu'un char de sagesse", "Attrape l'aveugle et arrache-lui les yeux"). Ils accentuent la couleur locale, comme les calques des expressions idiomatiques ("entrer dans l'année de la mort").

Cette autre voix, ce bruit expliqué ou naturel qui ne gêne pas la compréhension, attise la curiosité du lecteur et le plonge dans un français roumanisé ou créolisé, tel que l'écrivain sentait et parlait est loin d'être un simple "cachet folklorique". Istrati ne veut nullement occulter le métissage et son plurilinguisme en acte n'a pas à en souffrir. Les nombreuses éditions de ses livres (32 pour **Kyra Kyralina**, 30 pour **L'Oncle Anghel**) l'année même de leur parution prouvent l'engouement des lecteurs et la reconnaissance du grand talent de conteur de ce "chardon déraciné".

Si Istrati a pu accéder à l'universel en harmonisant les différences de son dialogisme et de sa trajectoire de héros picaresque, l'exigence d'Emile Cioran est, comme celle de Beckett, de Camara Laye, d'Aimé Césaire ou de Georges Schéhadé, plutôt néo-classique. Ecrire en français est pour Cioran une ascèse qui a discipliné sa pensée. Ce Roumain grand styliste du français pratique en désespéré l'art voltairien du mot d'esprit, visant surtout à amputer la créature humaine de son autosatisfaction et de ses certitudes confortables.

Eugen Ionesco a poursuivi à Paris les coordonnées fondamentales de son essai de jeunesse **Nu (Non)**. Caragiale et Urmuz ont nettement influencé sa pensée et son œuvre. Dans **La Cantatrice chauve, Tueur sans gages, Amédée ou comment s'en débarrasser**, Ionesco reprend la thématique de la décomposition de l'univers, un topo cher à Urmuz. Le passage du roumain en français ne s'est pas opéré chez Ionesco par une œuvre originale, mais par une traduction adaptée (**Englezește fără profesor** - 1948, devenue **La Cantatrice chauve** – 1950), une traduction trahie dans laquelle l'auteur accentue la trahison. Il n'est pas loin de Kourouma et de son "truchement" dans **Monné, outrages et défis** qui se constitue en organisateur du désastre de l'intercompréhension, sauf que la métamorphose ou le métissage sont occultés par l'auteur franco-roumain. **La Cantatrice chauve**, parodie de traduction appelée "anti-pièce" est une farce jouée au public en lui présentant un langage hybride et artificiel à la frontière de deux langues. Ce palimpseste donne à Ionesco l'occasion de méditer à l'état après Babel du langage et en devenir

philosophe. Sa voie littéraire est trouvée désormais et la traduction ne sera qu'un moyen idéal de mettre en relief les automatismes du langage.

Un procédé qui rend difficile le décodage par un non roumanophone est l'insertion, souvent très discrète, des locutions et proverbes roumains mutilés ou d'expressions anglaises modifiées. "Nu te uita la curci" (Arrête de regarder les dindons) qui signifie "Ne perds pas ton temps avec des futilités" (**Englezește fără profesor**) devient dans **La Cantatrice chauve**: "Ne soyons pas dindons". Le haut degré d'ambiguïté de **La Cantatrice chauve** est dû à l'abondance des proverbes modifiés ou de faux proverbes qui deviennent des rimes enfantines. De nombreux truismes, purs collages dadaïstes sont introduits pour choquer par la banalité. Le sentiment d'insécurité induit au public par ce discours nouveau est renforcé par la superposition imparfaite de deux ou plusieurs langues qui coexistent. Ce dialogue en zigzag est une discussion sur rien qui évoque hyperboliquement, toute conversation courante.

La langue maltraitée répudie la logique et instaure la contradiction. Le palimpseste difficile à déchiffrer joue à cache-cache avec le public lui permettant, s'il est avisé, de voir strate par strate, les langues maltraitées qu'il cache. Les cadavres de mots, les syllabes, les homophonies et les cacophonies remplacent l'agression physique plus marquée dans la pièce roumaine. Plus concise, plus dense et plus violente, **Englezește fără profesor** était, elle aussi, une parodie d'un théâtre de boulevard périmé, son objet dramatique étant une leçon d'anglais.

Le passage de Ionescu à Ionesco s'est produit, comme pour Cioran, Fondane, Beckett, Nabokov ou Conrad, par un traumatisme créateur et dans tous ses écrits, même si moins visiblement, le texte en français dissimule l'intertexte roumain. Le dernier journal de l'auteur (**La Quête intermittente** – 1987) laisse apparaître, comme chez Istrati, mais moins fréquemment, des mots et des syntagmes roumains traduits ou non, dévoilant plus nettement le mécanisme de la pensée bilingue qui se fait expression. (exemple: "de azi pe mâine" traduit "au jour le jour"). Dans une phrase française peuvent se glisser un mot ou une tournure roumaine: "Dans l'imagination peut se trouver (zace) la vérité". Ses hésitations aussi, dans les deux langues tentent de trouver le mot juste: "Sur n'importe quel țărâm – Țărâm – mot roumain, notion intraduisible. Țărâm planète, lieu? ...Espace? Dans n'importe quel espace" [18: 8]

Tout langage littéraire est, selon Bakhtine, un hybride linguistique. Le fils de Thérèse Ipcar et de

l'avocat Eugen Ionescu ne l'a pas démenti. Gérard Genette a appelé ce genre de production "une littérature au second degré", notant que "*l'intertextualité produit la "signifiante", alors que la lecture linéaire ne produit que le "sens".* [19: 9] Les récurrences intertextuelles "*palimpsestueuses*" contribuent donc à une signification plus large qui dépasse un simple sens. Ce sont les dissonances, aussi bien que les résonances qui créent la beauté d'une œuvre.

Dans le roman francophone d'aujourd'hui, la littérature orale apparaît comme une source d'inspiration importante et de nombreux collages parsèment les histoires. Chants, légendes, proverbes, mythes, contes, sont non seulement de fréquents objets de référence, mais ils vont souvent jusqu'à figurer, comme chez Istrati, dans le corps même du texte romanesque. Si cette hétérogénéité apparaît dans un caractère typographique différent ou ses frontières sont marquées par des guillemets, on précise un collage qui unit les personnages et les événements à la culture orale locale, tout en participant à l'ancrage identitaire du roman. Ils peuvent aussi être des pastiches, comme les faux proverbes d'A. Kourouma dans **Les Soleils des indépendances**.

Quelquefois, en revanche, l'œuvre orale peut s'amalgamer au fil romanesque de façon plus discrète, un épisode de la fiction se trouvant fidèlement décalqué sur le modèle d'un genre de la littérature orale locale, sans que le romancier signale explicitement cet emprunt. C'est le cas, par exemple, lorsque A. Kourouma nous raconte, dans **Les Soleils des indépendances**, les exploits cynégétiques du chasseur Balla, personnage de l'histoire et donc donné comme bien réel selon les règles du pacte de lecture. Cet épisode n'est en fait composé que de la fusion habile de deux récits de chasseurs ("donsomana") bien connus chez les Malinké. Dans ce cas, la revendication identitaire prend un tour plus subtil. Elle échappe, comme dans les textes d'Ionesco, au lecteur francophone totalement étranger à la culture spécifique de l'écrivain, encore que les modalités d'introduction d'un tel épisode suggèrent quelque part que nous sommes déjà, avec l'histoire de ces exploits, dans le domaine de la tradition orale. Mais, ce qui du point de vue de l'affichage identitaire est perdu en termes de revendication auprès de l'Autre – en l'occurrence, le public occidental – est gagné en termes de complicité auprès de l'*alter ego*, celui qui partage la même culture et qui se délectera de la retrouver ainsi cachée et transposée. N'oublions pas que l'écrivain francophone a au moins un double lectorat.

Pour les auteurs de l'Île Maurice la multitude des origines se traduit, de façon un peu mécanique mais significative, par le recours à une langue créolisée qui illustre de manière réaliste les usages mauriciens dans lesquels les diverses origines linguistiques se mêlent. Dans **Dire avant d'écrire** qui introduit l'**Anthologie personnelle** d'Edouard Maunick l'hybridation linguistique n'apparaît que trop complexe. *"Plus peuple que races, nous additionnons nos fidélités à l'Orient, à l'Occident et à l'Afrique pour fonder une symbiose, certes difficile, mais seule capable de nourrir notre quotidien [...] J'écris tout cela à ma manière, en français, une langue que j'invente entre viol et caresse, selon ce qu'exige le dire exact d'une réalité. Peu importe si je l'ensauvage ou je la civilise autrement, elle est à jamais ma grande permission."* [20: 7]

Chez Ananda Devi, les voix mystérieuses qui hantent les héroïnes manifestent la Loi familiale et communautaire aveugle qui tente de les rendre folles de culpabilité et de souffrance. Le souvenir des contes et des peurs de l'enfance contribue à mettre le personnage à distance de cette réalité vidée de sens et à lui permettre de remythifier un monde dissous. Sans séparation entre le réel et l'onirique, le roman voit son imaginaire refondu dans un univers intertextuel pluriel qui n'a plus rien à voir avec la revendication identitaire. Une forme littéraire spécifique à l'Océan Indien semble émerger, difficile à catégoriser. Son expression déroutante, appelée "para-nature" (A. Devi) porte la charge d'une histoire faite de déchirements, d'un imaginaire dans lequel oralité et croyances occultes se mêlent. Les formules et proverbes, les récits imaginaires ou passés se mettent à exister dans **Moi, l'interdite**, selon une étrange continuité entre naturel et "para-naturel". La fluidité entre les mondes nous rappelle Urmuz, Tzara ou Ionesco. Le créole agit chez Devi plutôt comme ressort d'une poétique et moins comme simple ancrage référentiel. Les écrivains mauriciens jouent sur un imaginaire du créole plus que sur la langue créole proprement dite. *A l'Île Maurice, "l'entredire francophone" se meut à travers un espace textuel et fictionnel désancré reconquis sur les clivages originaires.*" [5: 100]

Les collages de littérature orale permettent souvent d'aller encore plus loin. La légende qu'ils relatent a alors des incidences sur l'intrigue et parfois s'amalgame subrepticement à elle. C'est ainsi que dans **L'Oursiade** d'Antonine Maillet, les contes racontés par la vieille Ozite autour de la naissance de Tit-Jean prennent une vague allure de vraisemblance à la lumière du dénouement du

roman. C'est encore l'histoire d'un mythe de fondation dynastique, celle de Doumbouya, fidèlement racontée sur le modèle du genre oral dans **Les Soleils des indépendances**, qui semble trouver sa réalisation avec la fin de l'histoire de Fama.

Avec de telles stratégies si souvent utilisées, les auteurs francophones suggèrent, par analogie, le caractère efficace de leur culture orale sur leur vie et celle de leurs concitoyens; de même qu'elle a des incidences sur le déroulement du roman, de même le lecteur doit comprendre qu'elle en a aussi sur la vie réelle et qu'elle est loin d'être un simple objet de musée. C'est une stratégie intéressante de la part de l'auteur qu'on peut identifier comme telle sans pour autant être dupe de cette mise en scène d'oralité.

Le roman francophone peut parfois donner l'illusion de prendre globalement la forme d'un genre en cours dans la culture orale locale. C'est le cas dans des romans comme **L'Enfant de sable** (Tahar Ben Jelloun), **Solibo magnifique** (Patrick Chamoiseau) et **L'Oursiade** (Antonine Maillet). **L'Enfant de sable** se présente véritablement comme un conte oral, avec la mise en scène préalable du conteur et de son auditoire sur une place, avec l'histoire qui se déroule dans la variabilité de ses différentes versions, avec les interventions du public. Chamoiseau, de son côté, se présente davantage comme un "marqueur de paroles" que comme un écrivain et joue également sur la variabilité des versions concernant la mort de son héros. [21]

Le roman **L'Oursiade** d'Antonine Maillet participe lui aussi largement du conte en mêlant indifféremment l'histoire des hommes et des animaux, ce qui est une caractéristique du genre, et en ayant parmi ses héros deux personnages qui s'appellent respectivement Tit-Jean –comment ne pas penser au Ti-Jean du conte créole? [22] – et Nounours, personnage typique du monde enfantin.

C'est Ahmadou Kourouma qui a poussé le plus loin l'originalité sur ce plan, avec **En attendant le vote des bêtes sauvages**. [23] Ce roman qui raconte la vie d'un dictateur africain imaginaire et ses relations avec d'autres dictateurs imaginaires, mais en qui il est assez facile de reconnaître des chefs d'Etat bien réels, est prétendument conçu comme un "donsomana", c'est-à-dire un récit de chasseur chez les Malinké, la société de Kourouma. Il présente de fait dans sa composition et son style quelques caractéristiques du genre. Une mise en scène initiale met en place la fiction d'oralité de son énonciation par un "sora", l'interprète traditionnel du "donsomana" en pays malinké, assisté de son

"cordua" (acolyte répondeur) et en présence du dictateur et de son entourage. Les six chapitres du livre sont présentés comme six veillées successives et tout au long du récit, les apostrophes, les interventions de l'acolyte, sont là pour maintenir d'un bout à l'autre l'illusion de l'oralité. Mais, cette fois encore, il s'agit surtout d'un alibi et – enquête faite – le "donsomana cathartique" dont parle Kourouma dans son roman semble ne correspondre à rien de réel dans la pratique culturelle des chasseurs malinké. On pourrait se demander quel était l'intérêt pour Kourouma, dont le but à l'évidence était d'écrire une féroce satire politique, de donner à son roman la forme d'un récit de chasseurs qui, en première apparence, n'a pas grande chose à voir avec cette visée. Le prétexte romanesque en est que le dictateur dont la vie est contée est lui-même un chasseur initié et que les faits remarquables des maîtres chasseurs ne peuvent être relatés que par les chantres de la confrérie. Ce n'est évidemment qu'un artifice romanesque et on a dû chercher la solution plus loin. Dans le monde manding chasse et pouvoir politique ont toujours été liés, au moins depuis la fondation de l'empire Soundjata, puisque le héros de cette célèbre épopée était réputé descendre lui-même d'une prestigieuse lignée de chasseurs. En liant politique et chasse, Kourouma suit donc la tradition de sa culture orale.

L'esthétique narrative de **Allah n'est pas obligé** (dernier roman de Kourouma publié de son vivant) est également inspirée par la technique du récit de chasse.

Au-delà de cette motivation, on peut penser que par son choix narratif, l'auteur a aussi voulu se positionner idéologiquement. C'est une façon de montrer que la critique sans concession qu'il fait des dictatures africaines n'est pas seulement celle de l'intellectuel occidentalisé qu'il est, sensibilisé à la

question des droits de l'homme. C'est également et peut-être d'abord celle de l'Africain qui ne parle pas depuis un point de vue acculturé (celui du roman, genre occidental) mais depuis le point de vue de sa propre culture orale, représentée en l'occurrence par le "donsomana".

En généralisant, ce parti pris de plusieurs auteurs francophones de se servir de la littérature orale de leur terroir non plus seulement comme source d'inspiration thématique, mais comme modèle formel, participe probablement du désir de se réapproprier une langue. [24] C'est une attitude qui participe de la lutte générale des communautés francophones contre les forces centripètes appelées par le concept de francophonie qui tendraient à ramener toutes les normes linguistiques et littéraires vers un centre de référence, en l'occurrence la France, par rapport auquel toutes les formes d'expression "francophones" seraient évaluées en termes d'écart. Aux forces centripètes, s'oppose alors une force centrifuge grâce à laquelle chaque territoire francophone cherche à élaborer sa propre norme littéraire. Le roman, genre très peu défini et toujours remis en question se prête particulièrement bien à ce genre de réappropriation et il est assez compréhensible que la littérature locale, essentiellement orale, soit le levain de ces mutations romanesques.

En passant dans la langue française, les œuvres des littératures orales locales [25] risquent l'acculturation car, en changeant de langue, elles changent aussi de normes littéraires. Mais, si elles ne se contentent pas d'une figuration thématique et qu'elles agissent aussi sur la morphologie, elles peuvent opérer à leur tour l'acculturation du genre littéraire qu'elles investissent. C'est dans cette dialectique qu'est peut-être une des voies d'avenir de la francophonie.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Combe, D., *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995
2. Moura, J-M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999
3. Meschonnick, H., *Politique du rythme*, Paris, Verdier, 1995
4. Gauvin, L. *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997
5. Mathieu-Job, M.&alii, *L'Entredire francophone*, Univ. Montaigne, Bordeaux 3, 2004
6. Saïd, E., *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000
7. Glissant, E., *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1995
8. Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London, 1994
9. Césaire, A., *Cahier pour un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1971
10. Senghor, L.S., *Dialogues sur la poésie*, in *Œuvre poétique*, Seuil, 1964

11. Bernabé, J.; Chamoiseau, P.; Confiant, R., *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989
12. Glissant, E., *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990
13. Tsepeneag, D., *Le Mot sablier*, Paris, P.O.L., 1984
14. Khatibi, A., *Lettre-préface*, in M. Gontard, *La Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981
15. Cioran, E., *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956
16. "Si, même lorsqu'il jongle avec sa langue maternelle, écrire est un drame pour celui qui fait de sa vocation un culte, qu'est-ce que cela doit être pour moi qui, dans mon français de fortune, en suis encore aujourd'hui à ouvrir cent fois par jour le Larousse, pour lui demander quand on écrit «amener» et quand «emmener»? Mais c'est l'enfer! J'avance comme une taupe obligée de monter un escalier brûlant. Et je souffre de tous mes pores, ne sachant presque jamais quand j'améliore et quand j'abîme mon texte [...] Ma poitrine était un haut fourneau plein de métaux en fusion qui cherchaient à s'évader et ne trouvaient pas de moules prêts à les recevoir." (P. Istrati, Préface à *Adrien Zograffi ou les aveux d'un écrivain de notre temps*", 1932, *Vie d'Adrien Zograffi*, Gallimard, 1969, pp.9-10)
17. Istrati, P., *Les Chardons du Bărăgan*, Paris, Grasset, 1928
18. Ionesco, E., *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987
19. Genette, G., *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982
20. Maunick, E., *L'Anthologie personnelle*, Paris, L'Harmattan, 1990
21. Chamoiseau, P., *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1997
22. Ti Jean – figure traditionnelle du conte antillais (que l'on retrouve dans les contes réunionnais, canadiens, français), évoquée aussi par la Guadeloupienne Simone Schwartz-Bart dans "*Ti Jean L'horizon*" (Paris, Seuil, 1979)
23. Kourouma, A., *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998
24. Perișanu M., «Littérature francophone roumaine et africaine: Deux expériences discordantes», in *Suplemento*, APPF, Lisboa, 2004
25. Chevrier, J., *Anthologie africaine 1*, Paris, Hatier International, 2002