

PDF complet : 979-1-02310-987-0



Fernanda Murad Machado

L'univers fabuleux d'Amadou Hampâté Bâ



Fernanda Murad Machado est docteur ès Lettres de l'université Paris-Sorbonne. Elle se consacre à la diffusion des littératures africaines d'expression française en pays non francophones.



lettres francophones

Collection dirigée par
Romuald Fonkoua

L'UNIVERS FABULEUX D'AMADOU HAMPÂTÉ BÂ



lettres **francophones**

Collection dirigée par Romuald Fonkoua

Appuyée sur l'expertise de nombreux spécialistes internationaux (venus d'Afrique, d'Amérique, d'Asie, d'Europe ou d'Orient), reconnus dans la discipline de la francophonie littéraire, la collection « Lettres francophones » propose de faire découvrir des études consacrées aux littératures de langue française produites sur les continents où la langue française est devenue, avec le temps, un vecteur de communication à part entière et entièrement à part. Ce sont les histoires que ces littératures construisent, les interrogations qu'elles suscitent, les questionnements qu'elles soulèvent, les statuts qu'elles définissent, les thématiques qu'elles produisent dans le champ des cultures du monde qui feront l'intérêt des travaux publiés ici.

Fernanda Murad Machado

L'univers fabuleux d'Amadou Hampâté Bâ

D'une relation singulière
entre l'écrivain et son lecteur



Ouvrage publié avec le concours de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

À Julien

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN PAPIER : 978-2-84050-958-5

PDF complet : 979-1-02310-987-0

Mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

PRÉFACE

Amadou Hampâté Bâ, l'auteur de l'emblématique « quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brule », a été un grand « fondateur », et ce livre de Fernanda Murad Machado le légitime amplement dans ce rôle et au regard de l'histoire. En rassemblant tous ses écrits fictionnels, historiques, biographiques et autobiographiques édités, il s'impose comme la première étude exhaustive sur les rapports complexes de l'écrivain-fabuliste malien au public occidental, qu'il cherche à conquérir. La problématique essentielle du décalage des références entre tradition africaine et culture occidentale y est cernée avec ses difficultés et ses impasses. Les questions d'ordre anthropologique et esthétique liées au sujet sont abordées sous un angle nouveau et nous font entrevoir la profondeur et l'efficacité du travail effectué par « le conteur en train de devenir écrivain » : collecte ininterrompue des histoires et des croyances, traduction, transcription, invention d'un mode de lecture basé sur une conception originale de la fable, et enfin stratégies de séduction.

En remontant aux sources de la fable et en reprenant les définitions successives auxquelles le genre a été soumis, Fernanda Murad Machado repère les ouvertures esthétiques, philosophiques et pédagogiques opérées par le travail de traduction et d'écriture. Par cette démarche, elle fait apparaître les bases d'une théorie littéraire avant-gardiste : Hampâté Bâ construit un univers fabuleux et se sert de la fable « comme d'un mode de lecture ». Les œuvres de Lévi Strauss et de Mircea Eliade ont été évoquées à juste titre, notamment pour comprendre le rôle social du mythe et ses transmissions dans les sociétés orales. Mais Fernanda Murad Machado va plus loin encore. Elle déconstruit l'arsenal des stratégies élaborées par le fabuliste pour que l'écoute traditionnelle donne lieu à un prototype de lecture susceptible d'être enseigné et que le corpus ancestral devienne lisible dans une langue européenne. Sous cet éclairage, Hampâté Bâ se révèle à lui-même ainsi qu'à ses lecteurs

comme l'auteur d'une création « fabuleuse ». Cette création est associée à une vision originale de l'histoire africaine en dialogue avec celles des autres grandes figures intellectuelles de son époque, comme Birago Diop, Léopold S. Senghor, Cheikh Anta Diop, ou celles, plus jeunes, d'Olympe Bhély Quenum, Werewere-Liking et Kossi Efoui.

Ce livre marque vraiment une étape importante dans l'histoire de la critique littéraire de l'Afrique.

Pierre Medehouegnon¹

¹ Professeur, à l'université Abomey Calavi, Cotonou, Directeur du département des Arts de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines (FLASH).

INTRODUCTION

Le nom d'Amadou Hampâté Bâ est devenu indissociable de l'épithète *sage africain*. Cette image, qui s'est développée avec insistance autour du personnage, n'est pas sans rapport avec l'émerveillement suscité par la richesse de son œuvre. Celle-ci frappe au premier abord par son ampleur et sa portée humaniste. Chercheur infatigable, l'auteur s'est non seulement penché sur de nombreux domaines, comme l'histoire, la religion, la littérature ou la linguistique, mais il a de plus eu recours à des genres très variés, allant du récit initiatique à l'essai. L'aspect encyclopédique est renforcé par l'abondance de ses écrits. Fils aîné du xx^e siècle, ayant vécu de 1900 à 1991, l'auteur publie des années 1940 jusqu'à sa mort. Outre les ouvrages et les articles qu'il fait paraître régulièrement, il contribue à de nombreux colloques, participe à des productions audiovisuelles, et constitue un immense fonds d'archives sur les traditions orales, qui demeure encore presque inédit. Aussi bien dans ses écrits que dans ses interventions publiques, Hampâté Bâ cherche clairement à faire découvrir des aspects pluriels des sociétés et cultures africaines à un lecteur qui les méconnaît. L'écriture littéraire est pour lui le moyen de réactualiser et redonner vie à des histoires, des croyances, des symboles, transmis de génération en génération. Il propose ainsi une réflexion sur le présent et l'avenir à partir d'un voyage fabuleux au sein de la mémoire et sur les traces du passé.

Le passage de l'écrivain à l'UNESCO, où représente le Mali au Conseil exécutif de 1962 à 1970, contribue énormément à sa renommée internationale, faisant de lui le porte-parole de la lutte pour la sauvegarde des traditions orales et pour le dialogue entre cultures. La fin de sa vie est marquée par la consécration : l'ancien chercheur de l'IFAN devient un personnage connu et reconnu officiellement, couronné par des prix littéraires et des titres honorifiques. Certaines de ses œuvres sont déjà traduites de son vivant ; Hampâté Bâ est lu en Italie, en Allemagne,

en République tchèque, en Pologne, aux États-Unis. La multiplication de prestations accordées à la presse, de même que les invitations à des émissions radiophoniques et télévisées, en particulier, font de lui un personnage médiatique, une sorte de mythe incarnant la sagesse et la tradition africaine. Ses mémoires, publiées peu de temps après sa mort et rééditées en 2012 dans la prestigieuse collection « Thesaurus », chez Actes Sud, remportent un très vif succès, témoignant de l'intérêt du public non seulement envers l'œuvre, mais désormais envers Hampâté Bâ lui-même. Celui-ci n'a d'ailleurs jamais vraiment cherché à briser l'image, quelque peu stéréotypée, qui s'est cristallisée autour de lui. Il a lui-même participé à sa création : le personnage mis en scène par l'homme public est avant tout une construction littéraire élaborée par l'écrivain dans ses différentes œuvres. Les jeux de rôle constituent justement un des vecteurs essentiels de son discours et de son projet intellectuel.

Paradoxalement, il est en quelque sorte victime de sa propre mise en scène. On assiste ces dernières années à un phénomène de fragmentation de son œuvre de plus en plus important. Que ce soit dans les expositions, les sites internet ou les émissions littéraires et même certaines publications consacrés à Hampâté Bâ, notamment la compilation illustrée *Sur les traces d'Amkoullel l'enfant peul*, ses écrits sont présentés sous forme d'une suite aléatoire de citations, d'un pêle-mêle de *phrases de sagesse* sorties de leur contexte et vidées de leur signification. En outre, il est jugé avec une certaine condescendance par une partie de la critique et des jeunes écrivains, qui voit en lui le messager d'une idéologie culturaliste. Idole d'ébène, figé dans son rôle de représentant de la tradition, bâillonné par la répétition infatigable, à la manière d'un slogan publicitaire, de sa célèbre formule proverbiale prononcée à l'UNESCO « en Afrique, un vieil homme qui meurt est une bibliothèque qui brûle », l'écrivain est souvent associé à une vision immobiliste du passé, chargée de savoirs ancestraux canonisés.

Il est significatif d'observer que l'attention que lui accorde la critique est progressive. Tandis qu'Hampâté Bâ est reconnu internationalement comme chercheur dès les années 1960, son œuvre met encore deux décennies avant de faire l'objet d'études littéraires. Dans la première édition de l'*Anthologie négro-africaine*, de 1967, il n'y a qu'une allusion

rapide à lui, alors que l'auteur, Lilyan Kesteloot, avait collaboré dans deux de ses ouvrages. Et il n'est même pas cité *Littérature néo-africaine*, publiée en 1976, dans la collection « Que sais-je ? ». Les premières études entièrement consacrées à l'écrivain paraissent dans les années 1980 : *Pour comprendre « L'Étrange Destin de Wangrin » d'A.H.B.* de Philippe Makita et *Une vision de KAYDARA d'Hamadou-Hampâté-Bâ* de Liking Werewere. Ceux-ci ouvrent la voie aux recherches menées dès lors, de manière régulière, dans le cadre principalement des universités africaines et françaises. Au tout début des années 1990, à sa mort, l'auteur fait l'objet d'un colloque organisé à la Sorbonne et d'une biographie écrite par Muriel Devey, *Hampâté Bâ. L'homme de la tradition*. Dix ans plus tard, à l'occasion de son centenaire, le milieu intellectuel lui rend encore hommage avec la publication d'ouvrages collectifs, dont *Amadou Hampâté Bâ homme de science et de sagesse*. Comparé à ceux d'autres écrivains africains, le corpus critique consacré à Hampâté Bâ est donc assez conséquent. Le mode d'approche de ses œuvres reste toutefois encore peu diversifié. La fidélité aux caractéristiques et aux genres de la littérature orale a été très étudiée, en dépit des écarts et apports créatifs de l'écrivain par rapport à la tradition. En outre, à l'exception de quelques rares études, le rapport de l'écrivain avec les milieux intellectuels de son temps constitue un sujet à peine effleuré. Pourtant, afin d'échapper à une folklorisation de l'écrivain lui-même et de son œuvre, il semble pertinent de penser Hampâté Bâ non pas comme une voix du passé, mais comme une voix qui se dit au présent.

La vie de l'auteur est cadencée par les bouleversements sociopolitiques qui ont secoué l'ensemble du continent africain tout au long du siècle : de l'intensification de la présence coloniale à la conquête des indépendances, de la constitution de nouveaux États et gouvernements à l'éclosion de conflits et de guerres civiles. Quelques années avant sa naissance à Bandiagara, la colonie du Soudan français, érigée sur le territoire de l'actuel Mali, est intégrée à l'Afrique-Occidentale française. Dans toute la région, le régime d'occupation militaire fait progressivement place à un régime d'administration civile. La période est caractérisée par le renforcement du colonialisme et du racisme, mais aussi par une

fragilisation progressive des cultures locales due à la rupture des chaînes de transmission traditionnelles et aux nouvelles politiques linguistiques. Tandis que les colons s'appliquent à instaurer une Afrique nouvelle à leur image et à leur profit, les mouvements panafricanistes de libération des Noirs apparus dans le continent et dans la diaspora connaissent leur apogée entre 1900 et 1935.

Le *panafricanisme* renvoie à des courants assez différents, développés dès la fin du XIX^e siècle, aux Caraïbes et en Amérique du Nord, par des intellectuels ou hommes politiques comme W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey ou Price Mars. Au centre des débats se trouvent le rejet de la ségrégation raciale et le renouement des Noirs de la diaspora avec leurs origines africaines. Les Conférences panafricaines, organisées entre 1900 et 1945, ont non seulement un rôle important dans la recherche de reconnaissance du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, mais elles représentent également un défi lancé aux puissances coloniales par des personnalités originaires des Amériques et d'Afrique. Après la seconde guerre mondiale, les Africains prennent de plus en plus le relais du combat mené en faveur du droit des colonisés à l'éducation et à la liberté d'expression. Dans les colonies françaises, les élites intellectuelles, formées à l'école coloniale, sont fortement influencées par l'héritage conceptuel de panafricanistes comme W.E.B. Du Bois. Deux théories en particulier sont élaborées pour asseoir l'idée d'une unification politique de l'Afrique noire : celle de l'unité culturelle de Cheikh Anta Diop et celle de l'africanité de Léopold Sédar Senghor. La rencontre des intellectuels francophones d'Afrique noire avec ceux de la diaspora transforme l'idéologie politique panafricaine en un mouvement essentiellement littéraire, en un panafricanisme culturel. On voit ainsi surgir des cercles artistiques, des groupes de recherches, des organisations culturelles, dont la plus connue est sans doute la revue *Présence africaine*. Créée à Paris en 1947 par Alioune Diop, elle constitue un événement majeur dans la promotion de la littérature africaine et contribue à donner ses assises à la négritude. L'émergence de cette notion, dans les années 1930, avec Senghor, Damas et Césaire, est avant tout une expérience panafricaine. Ces écrivains d'Afrique et des Amériques s'unissent pour revendiquer la négritude comme valeur spécifique propre aux peuples noirs. Contre le

mépris du colonisateur, ils chantent leur race et la couleur de leur peau et affirment la valeur des traditions africaines.

Bien qu'ayant toujours affirmé ne pas vouloir faire de carrière politique, Hampâté Bâ est un des membres fondateurs du Rassemblement démocratique africain (RDA), en 1946, aux côtés de Boubou Hama, Félix Houphouët-Boigny et d'autres leaders historiques africains. Au lendemain de l'indépendance de son pays, après l'éclatement de la Fédération du Mali, il exerce, de 1962 à 1966, les fonctions d'ambassadeur extraordinaire et ministre plénipotentiaire en Côte-d'Ivoire, parallèlement à ses activités à l'UNESCO. Il participe, en outre, à de rencontres politicoculturelles emblématiques, notamment aux premier et deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs – organisés respectivement à Paris en 1956 et à Rome en 1959 par les intellectuels réunis autour de *Présence africaine*. Ce qui rapproche directement Hampâté Bâ de ces figures tutélaires est la volonté d'œuvrer à la reconnaissance des cultures et de l'histoire des peuples africains, au moyen de l'art et de la littérature. Un aspect paradoxal les lie également. Tout en rejetant la colonisation de l'esprit africain et en mettant en cause la culture occidentale comme modèle unique, ces écrivains se définissent par rapport au cadre de références européen.

Conscient des limites d'une homogénéisation ou d'une généralisation faciles, Hampâté Bâ part de repères géographiques précis – les traditions de la savane au sud du Sahara –, et cherche à identifier des éléments qui permettent de rapprocher les différents peuples et cultures du continent, mais aussi de réfléchir sur la société et la littérature contemporaine dans une perspective large. Certaines questions chères à l'auteur ont sans doute souffert de l'usure du temps et perdu progressivement leur place dans les débats autour de la littérature africaine. C'est le cas de l'accent donné à l'opposition entre Occident cartésien et Afrique traditionnelle et, surtout, de la mission confiée aux écrivains de construire une littérature authentiquement africaine à partir des thèmes de la tradition orale. Encore que ces aspects, pourtant centraux pour Hampâté Bâ, ne soient plus tellement à l'ordre du jour, les créations littéraires auxquelles il a eu recours pour les exprimer n'ont point perdu de leur intérêt. Le souci pédagogique de transmettre le patrimoine culturel oral à l'écrit et

en français, à un lecteur occidental ou occidentalisé, pose des problèmes d'ordre esthétique à l'écrivain : Hampâté Bâ cherche les formes les plus appropriées non seulement pour représenter l'univers auquel il se réfère, mais aussi pour le recréer de manière à le rendre accessible et séduisant. Celui qui se présente toujours comme porte-parole de la tradition tente en réalité de guider le lecteur et, par conséquent, de s'imposer comme auteur. Pour ce faire, il a recours à des procédés littéraires susceptibles d'être familiers à ce lecteur – et qu'il connaît lui-même en tant qu'ancien élève de l'école française.

14

Plusieurs procédés employés par Hampâté Bâ pour actualiser les récits issus de la tradition africaine peuvent être assimilés, en particulier, à la tradition narrative de la fable écrite et aux problématiques liées aux emplois et significations de cette notion, dans la culture occidentale. Le flou entre les dimensions de la vérité et du mensonge est intrinsèque à la *fable*, qui renvoie, aussi bien à une allégation fautive ou à une superstition défigurant la tradition et les savoirs, qu'à un récit mythologique ou symbolique, illustrant une vérité morale et critiquant certains comportements humains. L'exemple fabuleux se montre d'autant plus efficace qu'il renvoie à ce qui est familier : la fable est un microcosme, où une pluralité d'actions et de traits de caractère se trouve concentrée dans les tableaux dépeints, et dont la crédibilité repose sur une illusion de simplicité méticuleusement préparée à travers les artifices de l'écriture. Les rapports établis entre narrateur et lecteur sont ainsi au centre même du fonctionnement du récit : le fabuliste joue sur une représentation de l'oral comme s'il se trouvait devant son public. De là l'ambiguïté de ce personnage, qui n'a pas un statut d'auteur créateur très clair, et qui en même temps ne cesse de se mettre en scène à l'intérieur des textes. Avec les études narratologiques de la seconde moitié du xx^e siècle – et notamment les écrits du théoricien russe Tomachevski – le terme, ramené à sa forme latine *fabula*, ne renvoie pas au produit fabuleux, comme dans le cas du récit mensonger, symbolique ou mythologique, mais à l'ordre causal des événements organisés dans le temps, en opposition au *sujet* qui serait l'ordre de leur apparition dans l'œuvre. Cette distinction est éclairante en ce qui concerne le mouvement de

compréhension effectué par le lecteur pour passer de la segmentation du sujet à la construction de la temporalité littéraire, permettant de reconstituer l'unité de sens. À partir des notions de *fabula* et de *sujet*, on aboutit donc à une définition du texte comme un produit dont le sort interprétatif est pris en compte par son mécanisme génératif, et de la lecture comme une *coopération textuelle*, fondée sur l'actualisation des intentions virtuellement contenues par l'énoncé.

Écrivain et collecteur de la culture populaire, influencé par le mode de transmission oral et plus largement par la fonction de la littérature dans les traditions orales, Hampâté Bâ se montre toujours très soucieux de la réception de ses écrits. Il essaie de la contrôler de plusieurs manières. Ses récits sont accompagnés invariablement de textes marginaux : préfaces, introductions, postfaces et de très nombreuses notes de bas de page. Dans les entretiens et interviews, il n'hésite pas à critiquer les interprétations jugées mauvaises ou équivoques. Mais c'est surtout à l'intérieur même des narrations qu'il met en place tout un arsenal de tactiques et d'artifices de persuasion, d'interactivité, de crédibilité, pour prévenir les mauvaises interprétations et conduire le lecteur dans l'univers fictif qu'il présente. L'utopie d'Hampâté Bâ de contrôler la réception de ses livres est, certes, vouée dès le départ à l'échec, puisque son *lecteur modèle* ne peut bien évidemment pas embrasser toutes les futures lectures possibles. Mais la construction et l'expression de cette utopie constituent précisément une des principales richesses de ses narrations, car elles permettent de réfléchir au rapport de l'écrivain avec son œuvre.

Les techniques qui confèrent aux narrations une impression de spontanéité et une apparente simplicité, souvent analysées comme des transpositions – voire des calques – du mode de transmission oral, sont des éléments fictifs travaillés par un écrivain qui explore en profondeur les possibilités de l'objet livre. Alors qu'Hampâté Bâ cherche souvent à convaincre son lecteur du contraire, la transmission de savoirs touchant des domaines variés ne se fait absolument pas de manière objective dans ses œuvres. Si dans le travail de récolte et d'étude des traditions orales, il est d'une rigueur irréprochable, on l'a, à tort, trop souvent identifié comme ethnologue ou anthropologue. Il s'agit d'une comparaison qui minimise un aspect central de son écriture, à savoir, son pouvoir

incantatoire. Le jeu produisant l'enchantement du récit consiste en un inversement des rôles : pour pénétrer et comprendre l'univers étranger, il faut changer l'angle de vue adopté. Écrivain-fabuliste, écrivain-fabuleux, écrivain-fabulateur, Hampâté Bâ joue le premier. Il s'appuie sur des constructions dialogiques pour se mettre à la place du lecteur occidental et essayer de regarder son propre récit à partir des yeux d'un étranger, en imaginant notamment les questions que celui-ci pourrait se poser. Par le truchement de ce jeu, le lecteur est invité à regarder son propre monde à partir du point de vue du récit. L'Afrique que raconte l'écrivain n'est plus l'espace en marge, mais celui du référent central. Hampâté Bâ cherche à montrer, en particulier, que l'histoire telle que les Européens contemporains la conçoivent est un produit culturel de leur civilisation, et que les civilisations africaines peuvent ne pas y correspondre tout en ayant une conscience historique spécifique. Il s'adosse ainsi à la dimension fabuleuse des mythes, afin de montrer la continuité organique entre la tradition orale, le mythe et la construction de l'histoire moderne. À l'encontre de l'Afrique mythifiée, il présente la manière dont les sociétés africaines revivent leur passé sacré et leur attitude vis-à-vis de l'histoire. L'œuvre littéraire devient donc un lieu privilégié pour la rencontre et l'échange entre cultures, et plus largement pour une réflexion sur le réel et la manière de le raconter.

UN KALÉIDOSCOPE DE VOIX

Qu'importe qui parle, quelqu'un
a dit qu'importe qui parle.

SAMUEL BECKETT¹

Hampâté Bâ se propose de transmettre un ensemble de traditions et de connaissances ancestrales à travers ses contes, ses récits initiatiques ou historiques, ses portraits de personnages. Le rapport à l'altérité, lié à cette idée de transmission, joue un rôle central dans la construction de ses œuvres. Tandis qu'il reprend et commente des récits qui lui ont été racontés, l'écrivain exprime régulièrement son souci de les rendre accessibles aux lecteurs auxquels il s'adresse. Différents niveaux de dialogue sont établis à l'intérieur et aux marges des narrations : Hampâté Bâ articule discours et langues distincts, crée des rapports entre les images diverses de l'écrivain narrateur et de l'instance réceptrice, et produit des ouvertures à d'autres récits et à sa propre vie au moyen des notes de bas de page. Il exploite ainsi la spatialité du livre pour s'imposer dans son texte – alors qu'il feint de s'en tenir à l'écart – et relance multiples regards portés sur la réalité, en déjouant leurs sens à la faveur de la signification contextuelle et de son programme esthétique.

PERSONNAGES, NARRATEURS ET ÉCRIVAIN EN DIALOGUE

Dans les récits d'Hampâté Bâ, la parole est clairement *mise en situation*. Elle se présente comme un langage vivant placé au sein de son contexte d'énonciation. Dans cette interaction avec un milieu spécifique, le discours du narrateur et des différents personnages s'individualise

1 *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.

stylistiquement. Dans cinq œuvres, spécialement, la conjoncture sociale et historique joue un rôle de premier plan. *L'Empire peul du Macina* retrace, à partir de témoignages oraux, l'histoire du règne de Cheikou Amadou, à la période de la naissance et de l'apogée de l'État théocratique du Macina au XIX^e siècle. *L'Étrange Destin de Wangrin* est le récit de l'ascension et de la chute d'un personnage rusé et contradictoire, vivant sous le régime colonial, aux alentours de la première guerre mondiale. *Vie et enseignement de Tierno Bokar* raconte également la trajectoire de vie du personnage éponyme, tout en faisant la description du mouvement hamalliste aux prises avec la colonisation au Soudan. Enfin, dans ses *Mémoires* – parues initialement en deux parties, *Amkoullé l'enfant peul* et *Oui mon Commandant!* –, le narrateur dépeint la société et l'histoire d'une partie de l'Afrique de l'Ouest, du milieu du XVIII^e siècle jusqu'aux années 1940.

Dans ces narrations, divers sociolectes, variétés de la langue liées aux fonctions ou au milieu d'appartenance des individus, émergent à travers les paroles rapportées des paysans, des rois, des divinités, des tirailleurs, des administrateurs français, des autochtones cultivés. Au sein de cette pluralité de personnages, les griots occupent une place particulière, car leur fonction sociale est directement liée à la parole. Leur nom en bambara, *diéli*, signifie « sang ». Comme l'explique Hampâté Bâ, ils circulent dans le corps de la société qu'ils peuvent guérir ou rendre malade, selon qu'ils atténuent ou réveillent ses conflits par leurs chants et leurs discours. Agents actifs des palabres et amuseurs publics par excellence, parcourant le pays comme les ménestrels ou attachés à une famille, les griots maîtrisent un répertoire varié : la musique, la poésie lyrique, les contes et souvent aussi l'histoire. En tant qu'artistes du bien parler, ils s'expriment par le truchement d'images et s'appuient sur tout un arsenal de procédés rhétoriques, comme le mettent en évidence les très nombreux exemples dans les œuvres de l'auteur. Ci-dessous, le griot Kountena fait l'éloge de Wangrin, à qui il est attaché :

Ô Wangrin! Ô Wangrin! Tu es le phénix rejeton des Amibilité. Entre Fié et Sankarani, dans tout le canton de Baya, ton nom suffit à procurer gîte et repas au voyageur désemparé. [...]

Ô Wangrin, ce n'est pas le fait d'avoir su lire et écrire de gauche à droite qui fait de toi ce que tu es, mais c'est ta naissance. C'est le lait que tu as sucé de ta mère, c'est le sang vermeil de ton père. [...]

En vérité, Wangrin, tu as l'audace de Samba Guéladio Yegui, la témérité de Silamaka Ardo, la fougue de Poullori. Tu as le cran de Tata fils d'Ali, enseveli sous les décombres de Woytala la guerrière du pays de Segou, tombeau des Toucouleurs².

Dans cette louange interminable, dont je ne cite ici qu'une petite partie, le griot ne fait pas l'économie d'exclamations et d'adjectifs mélioratifs pour faire le portrait grandiloquent de son bienfaiteur, tout en énumérant ses qualités morales et physiques. Pour étoffer davantage son dithyrambe, il puise dans le fonds légendaire et le compare à de vaillants guerriers peuls : Samba Guéladio Yegui, Silamaka Ardo, Poullori, Tata fils d'Ali, Woytala. Il faudrait rajouter que les griots, conscients de leur pouvoir, peuvent injurier leurs ennemis avec autant de lyrisme qu'ils n'en font l'éloge ou encore manipuler les mots lorsqu'ils exercent la fonction de porte-parole. Une célébration peut ainsi tourner très vite en provocation, voire en dérision, lorsque l'auditeur ne se montre pas généreux.

Hampâté Bâ insiste souvent sur le fait que l'art de la parole et l'héritage oral ne sont pas l'apanage des griots, contrairement à ce que l'on a tendance à croire. Il présente également dans ses écrits les grands connaisseurs – *Doma*, *Soma* ou *Donikéba* (en bambara), *Silatigi*, *Gando* ou *Tchiorinké* (en peul) – qu'il nomme en français les traditionalistes. Ils peuvent être des Maîtres initiés et initiateurs d'une branche traditionnelle particulière ou bien posséder la connaissance totale de la tradition dans tous ces aspects. Il existe ainsi des traditionalistes qui maîtrisent la science des forgerons, celle des tisserands, des chasseurs, aussi bien que les enseignements des grandes écoles initiatiques de la savane, telles que, par exemple, au Mali, le Komo, le Koré, le Nyaworolé. À l'instar des griots, leurs discours sont rapportés directement. Dans *Mémoires*,

2 Amadou Hampâté Bâ, *L'Étrange Destin de Wangrin ou les Roueries d'un interprète africain*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1992, p. 68-69.

notamment, l'écrivain fait découvrir au lecteur, plusieurs pages durant, la devise du grand empire de Ouagadougou, qui débute ainsi :

Honneur et gloire à Naba Oubri, fils de Naba Zoungrana, fils de Ouédraogo! Ouédraogo, le grand confluent humain des Dagombas du Sud et des Mandingues des rives supérieures du fleuve Niger, naquit il y a de cela bien longtemps, un temps d'une longueur non pas de mille jours ou de mille mois, mais de mille hivernages; il vit le jour à l'orée des forêts touffues et giboyeuses du bassin central de la Volta, en un lieu nommé Bitou³.

20 Comme suite à cette première ébauche généalogique et à l'évocation poétique du temps où l'histoire se déroule, la narration se poursuit dans le même registre, retraçant les différentes étapes de la fondation de l'empire ainsi que les structures hiérarchiques des Nabas (les dignitaires) et la nature de leur fonctionnement dans les domaines temporel et occulte.

Un autre personnage essentiel dans la société africaine, telle que la décrit Hampâté Bâ, est le marabout, le sage musulman. De très nombreuses citations du verbe mystique de ce porte-parole de l'Islam interviennent dans les écrits de l'auteur. Le plus cité parmi les marabouts est son maître Tierno Bokar. Ses paroles sont chargées de références au Coran et aux doctrines islamiques. Pour persuader la mère d'Hampâté Bâ de le laisser aller à l'école des Blancs, par exemple, Tierno Bokar s'adresse à celle-ci de la manière suivante :

Le Prophète lui-même a dit: « *La connaissance d'une chose, quelle qu'elle soit, est préférable à son ignorance* »; et aussi: « *Cherchez la connaissance du berceau au tombeau, fût-ce jusqu'en Chine!* ». Kadidja, ma sœur, ne t'interpose pas entre Amadou et son Seigneur. Celui qui l'a créé est mieux informé que nous sur sa destinée, laisse donc Amadou entre ses mains. Qu'Il le mette où Il voudra et dispose de lui comme Il l'entendra. S'Il a décidé qu'Amadou ne doit pas s'inscrire à l'école française, quoiqu'il arrive Amadou en reviendra; et s'Il a décidé que là est sa voie, Amadou la suivra⁴.

3 Amadou Hampâté Bâ, *Mémoires*, Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2012, p. 452.

4 *Mémoires*, p. 225.

Toute sa rhétorique pour la convaincre a pour fondement les préceptes religieux : la sagesse des paroles du prophète, la volonté immuable de Dieu. Dans d'autres extraits, il est possible d'observer, au-delà du vocabulaire mystique et des citations, l'emploi récurrent de métaphores et de paraboles dans le but de rendre plus compréhensible le message.

La place et le rôle occupés dans la société par le marabout, le griot, le traditionaliste sont entièrement associés au fait même de la parole, qui est alors modelée par un souci poétique et rhétorique. L'écrivain fait, par ailleurs, ressortir une grande variété d'autres registres de langue en discours direct. Les situations quotidiennes tout à fait banales d'échanges de paroles deviennent de véritables laboratoires d'observation linguistique. Le cas du personnel africain au service de l'administration coloniale, dont le français pratiqué massivement ne correspond pas tout à fait aux règles de l'Académie, est très significatif. Lorsqu'il fait le récit de son enfance, dans ses *Mémoires*, l'écrivain décrit l'internat de Bamako et s'applique en particulier à dépeindre les trois surveillants divergents quant à leur caractère et à leur langage. Il raconte que ceux-ci étaient chargés de réveiller les enfants le matin, à six heures, et que chacun le faisait à sa manière. Au sommet de la hiérarchie se trouve le surveillant général Fama-Sancho Pança. À son poste depuis la création de l'internat, il a appris à parler un français aussi correct que celui des élèves à force de les entendre réciter leurs leçons : « Debout-debout ! Hors du lit-hors du lit ! C'est le matin-c'est le matin ! Que les bons élèves se mettent verticalement sur leurs pieds ! Qu'ils aillent aux toilettes, qu'ils se lavent en pensant aux devoirs non achevés et aux leçons non maîtrisées ! » (p. 329.) Au-dessous de celui-ci, se trouve Bala, le manchot, ancien soldat de l'armée française qui parle le typique *français du tirailleur* : « Allez, debout ! Debout une fois, debout deux fois, y aura pas troisième fois ! Gare aux "tardataires", bande de fainéants, vauriens imbéciles, cochons malades ! Debout tout le monde ! » (p. 330.) Enfin, le troisième, exerçant la fonction de surveillant auxiliaire, se nomme Mamadou Sissoko, alias Don Quichotte. Son français est sans aucun doute le plus pittoresque des trois :

Ici moi je Don Quichotte ! Allez, dévout-dévout ! Ch'est le matin-ch'est le matin ! Dévout-dévout ! Soleil y va ouvri zoÿ ! Dévout-dévout !

Fait-le-lit-fait-le-lit! Problème attend, dictée attend, Don Quichotte aussi attend. Dernier levé du lit y sera dernier son classe. Dévout-dévout! Jé soulter pas (je n'insulte pas), jé frapper pas, mais clairon y sonner dans l'armée: « Cochon lève-toi, cochon lève-toi, cochon lè-è-ve. » (p. 330)

22

D'un exemple à l'autre, les variations de lexique, de structure grammaticale, de phonétique et de tonalité sont très claires. Comparé à Fama-Sancho Pança, Bala s'exprime de manière très vulgaire et pas tout à fait *correcte* du point de vue des normes grammaticales. Quant à Don Quichotte, il est hors-concours: la langue française qu'il pratique est complètement transformée. Ceci est perceptible en raison de la création par l'écrivain d'une orthographe adaptée, avec une accentuation distincte et le remplacement ou la suppression de certaines lettres. La reformulation des mots est telle que certains sont traduits entre parenthèses.

Au-delà des registres employés et de la pratique individuelle de la langue, c'est un ensemble d'idées, de croyances, voire de doctrines que révèlent les discours des personnages; et ce pas seulement dans ces trois derniers exemples, mais dans tous ceux vus précédemment. Certaines influences culturelles et idéologiques se font évidentes: les guerriers peuls légendaires cités par le griot, la manière des traditionalistes de conter en débutant par une interpellation et un hommage aux ancêtres, les références au Coran et l'idée de destin qui se dégagent des conseils du marabout, les fragments de discours militaire mêlés aux paroles des deux derniers surveillants.

C'est, en effet, à partir du discours, des idées formulées par les personnages que se construit leur personnalité et leur conception du monde; les descriptions physiques et les portraits psychologiques faits par le narrateur n'ayant qu'un rôle secondaire. De cette manière, dans *Mémoires* et *L'Étrange Destin de Wangrin*, l'attitude autoritaire, voire tyrannique, ainsi que la vulgarité de la plupart des administrateurs et commandants de cercle transparaissent à travers leurs propos. Leurs phrases sont habituellement ponctuées de grossièretés, comme l'analyse Daphné Le Blanc: « Le Blanc est souvent en colère contre ce "putain de pays", ce "foutu patelin", cette "putain d'administration"; irrité par les

indigènes : “Quelle connerie as-tu commise pour qu’on ait besoin de te flanquer un garde au cul?” ; péremptoire dans ses directives : “Allez, fous le camp et sors de mon bureau, espèce d’abruti”⁵ ». Les nobles ne ménagent pas davantage leurs expressions. À la fin du procès l’opposant à Wangrin, le Comte du Pont de la Roche se laisse emporter : « Espèce de sale nègre! [...] Qu’il ne sorte jamais de ta mémoire que partout dans le monde où je te rencontrerai, je t’abattraï comme un chien. Mais je te fais trop d’honneur en te comparant à un chien. [...] Salaud⁶! » Ces profusions d’injures marquent très clairement le mépris de ces ressortissants de la métropole pour les autochtones et tout ce qui se rapporte à la colonie.

Même dans son récit historique, *L’Empire peul du Macina*, l’écrivain annonce dès l’avant-propos que les caractères des personnages principaux n’apparaissent que dans la forme des discours. Une des techniques les plus employées consiste à placer plusieurs discours à la suite les uns des autres pour construire par contraste les caractères. Ceci peut s’observer dans l’enchaînement de consignes que chacun des deux fils du chef de Baraboullé, qui vient de décéder, donne à ses hommes. Le premier s’exprime de manière très modérée :

Voyant le choc inévitable, l’Ardo réunit ses partisans et leur dit : « Mon cadet a perdu la raison. Il eut mieux valu pour lui qu’il me demande de lui céder ma place plutôt que de vouloir me la prendre par la violence. Quant à vous qui êtes venus me rejoindre, soyez magnanimes et n’oubliez pas que nos adversaires sont nos frères. Économisez vos vies tout en épargnant les leurs⁷. »

Alors qu’il prône le dialogue et demande à ses partisans d’éviter l’effusion de sang, tout en rappelant les liens de parenté qui les unissent

5 Daphné Le Blanc, « Amadou Hampâté Bâ, “le répond-bouche”... », *Interculturel Francophonies*, n° 3, « Amadou Hampâté Bâ », dir. Jean-François Durand, Lecce, Alliance Française, juin-juillet 2003. p. 165.

6 *L’Étrange Destin de Wangrin*, p. 96.

7 *Id.*, *L’Empire peul du Macina*, avec J. Daget, Dakar, NEA/EHESS Abidjan/Paris, 1984, p. 167.

à leurs adversaires, son cadet fait un discours qui est l'antithèse parfaite du sien :

De son côté, l'usurpateur harangua ses hommes en leur disant: « Mes amis et mes frères, vous allez combattre avec moi contre celui qui, se disant mon aîné, veut jouir du miel que j'ai été seul à récolter. [...] Demain, attaquez-le ainsi que tous les hypocrites qui sont partis le rejoindre. Fendez leur crâne, crevez-leur les yeux, coupez leur langue et qu'aucun d'eux ne survive à l'engagement. Les griots chanteront nos exploits et nous nous parerons des dépouilles de nos ennemis. » (p. 167)

24

Le narrateur ne gaspille pas de mots, il se borne à qualifier le personnage d'un seul substantif péjoratif: *l'usurpateur*. C'est à travers la harangue de celui-ci que se révèlent ses nombreux défauts. Aux paroles fraternelles du premier s'oppose la mise en cause des relations de parenté par le second, au pacifisme la férocité. On pourrait encore citer l'égoïsme et la convoitise, l'intolérance et la vanité.

Hampâté Bâ développe ainsi la réalité subjective des personnages à partir de leur pratique individuelle de la langue et fait un portrait linguistique du contexte social où se déroulent les événements racontés. Par le biais de dialogues dramatisés, en discours direct, il reproduit explicitement un contenu de parole et, en même temps, exemplifie un style de parole. Dans tous les exemples précédents, les discours des personnages ne contaminent pas celui du narrateur. Ils ne se trouvent pas au même niveau que celui-ci, mais nettement isolés dans un recul de perspective par rapport à lui. Il y a un degré passif de dialogisme marqué par le contexte social, culturel, historique. Toutefois, il n'y a pas d'intention dialogique, bien au contraire, les paroles des personnages sont enfermées dans un cadre monologique.

L'écrivain alterne ces passages dans lesquels le discours d'autrui est isolé avec d'autres où il joue sur les possibilités de diluer les limites entre les paroles des personnages et celles du narrateur. Il est possible alors de parler de dialogisme discursif, dans le sens où l'entend le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine. Un seul locuteur, responsable de la parole, fait référence à des propos qui ne sont pas les siens et qu'il mêle à son

discours selon plusieurs modalités. Que ce soit au moyen de la parodie, du discours indirect libre ou de la polémique, les paroles d'un Autre s'introduisent dans le discours du narrateur sous une forme dissimulée, parfois sans qu'aucune indication formelle n'indique leur appartenance. C'est ce que Bakhtine qualifie de *construction hybride* : « un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient à un seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et idéologiques⁸. »

Grâce à ce type de construction, les pensées des personnages émergent de la narration. La focalisation devient interne, sans qu'il y ait de référence renvoyant clairement ce discours à un personnage précis. S'il est souvent aisé d'identifier à qui appartiennent les paroles greffées sur celles du narrateur, les procédés de dialogisation interne deviennent plus complexes, quand seules de petites bribes de discours étrangers interviennent dans celui du narrateur. Dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, un terme familier, qui marque le mépris envers le personnage éponyme, s'introduit dans la narration : « Chantalba ne souhaitait pas donner à ce lascar de Wangrin un lasso dont il pourrait s'en servir pour l'étrangler sans difficulté et sans laisser de traces. » (p. 306.) Ce qui est présenté au lecteur n'est pas seulement l'intention de Chantalba, mais aussi son point de vue personnel, subjectif. L'usage du substantif péjoratif *lascar* marque le décalage entre le discours de Chantalba et celui du narrateur qui est plutôt bienveillant à l'égard de Wangrin. Cet aspect apparaît de manière particulièrement récurrente dans la première partie de *Mémoires*, où disparaissent souvent les limites entre le discours de l'enfant héros et celui de l'adulte narrateur. La narration est émaillée de représentations puérides de la réalité, notamment dans les passages où il est question des *méchants toubabs*.

La parole peut également se présenter comme un acte collectif et des stylisations anonymes. Le narrateur des récits d'Hampâté Bâ sonde constamment la foule, se réfère à l'opinion partagée sur les événements,

8 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 125-126.

rapporte les rumeurs qui courent autour de la personnalité de quelques individus. Aux citations objectivées par l'emploi du pronom personnel indéfini *on* s'ajoutent des paroles de la collectivité qui surgissent sous une forme plus dissimulée. Les oppositions ou les préjugés entre groupes sociaux, politiques ou religieux se glissent dans le discours du narrateur de *L'Empire peul du Macina* : « Mais Guéladio, qui n'avait jamais eu d'autre maître que lui-même, ne pouvait se résoudre facilement à accepter la présence d'un autre, surtout celle d'un noircisseur de planchettes. » (p. 43.) Le narrateur reprend à l'intérieur de son propre discours les paroles de Guéladio, imprégnées d'une tonalité péjorative. Or, l'expression *noircisseur de planchettes* n'est pas une invention du personnage, elle est déjà établie et utilisée couramment par ceux qui rejettent la religion musulmane ou, du moins, le processus d'islamisation qui s'opère dans la région à la période où se déroule l'action. Par conséquent, il n'y a pas seulement une relation dialogique entre le discours du narrateur et celui du personnage, mais entre le discours du narrateur, du personnage et du groupe social.

Selon Bakhtine, la parole d'autrui n'établit pas avec le contexte qui l'ençâsse un contact mécanique, mais un amalgame chimique. Au cours de la transmission d'un discours par un autre, interviennent nécessairement des transformations de sens et d'accent, volontaires ou pas :

Cette relation de l'auteur au langage pris comme « opinion publique » n'est pas immuable ; elle connaît continuellement un état mouvementé et vif, une oscillation parfois rythmique : l'auteur peut exagérer parodiquement, plus ou moins vigoureusement, tels ou tels traits du « langage courant », ou révéler brutalement son inadéquation à son objet. Parfois, au contraire, il se solidarise presque avec lui, s'en éloigne à peine, et quelquefois y fait même résonner directement sa « vérité », autrement dit, confond totalement sa voix avec lui⁹.

Ce jeu multiforme des frontières du discours, des langages et des perspectives est exploité par Hampâté Bâ surtout pour créer un effet comique. Pour dépeindre la société coloniale, il reprend le discours

⁹ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 123.

des agents coloniaux. Ainsi, le lecteur apprend pour quelles raisons les punitions étaient très sévères pour ceux qui ne saluaient pas les commandants, même de très loin : « Un commandant de cercle à cheval était tel un soleil au zénith. Il n’y avait que les mauvais sujets français pour ne pas voir à vingt-cinq, cinquante ou même cent mètres de distance¹⁰ ». Souvent, le narrateur va encore plus loin au point de frôler le cynisme. Après avoir évoqué une incarcération ayant provoqué neuf morts et la maladie grave de quinze personnes, il conclut avec désinvolture : « Mais un administrateur des colonies était impliqué dans cette affaire... Il ne pouvait être question de l’envoyer aux travaux forcés pour une bagatelle¹¹ ! » Ces discours sont risibles et choquants tout d’abord à cause du retournement de perspective : le narrateur semble tout à coup se solidariser avec le point de vue des colonisateurs blancs, ce qui diverge du reste de la narration. De plus, les paroles sont marquées par l’exagération, par le décalage avec la réalité et avec la morale. J’ai signalé précédemment que le comportement tyrannique des agents coloniaux et leur attitude envers l’Afrique se révèlent à travers le vocabulaire ordurier qui ponctue leurs discours rapportés. À l’instar des exemples observés à présent, la critique se construit de manière détournée : le narrateur ne condamne pas leur point de vue, mais le présente de façon à ce que le lecteur soit conduit à le faire.

Par contraste à ce discours colonial, Hampâté Bâ emploie le même procédé de contamination du discours pour révéler le regard que les Africains portent sur les Blancs et les objets de leur civilisation, comme le casque colonial, dans *L’Étrange Destin de Wangrin* :

Cette coiffure ridicule ne faisait pourtant rire personne. Bien au contraire, elle inspirait la peur. C’était en effet la coiffure officielle et réglementaire des Blancs, ces fils de démons venus de l’autre rive du lac salé et qui avec leurs fusils qui se cassent en deux et se bourrent par le cul, avaient mis quelques années seulement pour anéantir les armées du pays et assujettir tous les rois et leurs sujets. (p. 25)

¹⁰ *L’Étrange Destin de Wangrin*, p. 222.

¹¹ *Mémoires*, p. 493.

Le narrateur, qui discourt ailleurs avec force détails sur certains aspects de la présence des Européens dans la région, les décrit ci-dessus comme des êtres bizarres, dont il méconnaîtrait la culture et les habitudes. La représentation est insolite : au lieu de se référer à l'Europe, comme dans d'autres parties de la narration, il préfère l'expression « l'autre rive du lac salé » ; au lieu de citer simplement les fusils, il rajoute une paraphrase pour les décrire comme s'il ne connaissait pas ce type d'armes « qui se cassent en deux et se bourrent par le cul ». Une touche de superstition est ajoutée par la manière craintive de nommer les Blancs, « ces fils de démons ». La tonalité comique créée à partir de ces relations dialogiques n'a donc pas exclusivement une fonction de dénonciation. Celle-ci est exploitée par Hampâté Bâ pour conduire le lecteur à prendre parti de ce qu'il défend ou rejette, mais aussi pour le faire pénétrer dans le monde psychique et imaginaire des personnages. Lorsqu'il privilégie les points de vue particuliers, l'écrivain choisit de montrer différents modes de représentation du réel.

Hampâté Bâ conçoit ainsi la littérature comme une construction entièrement tournée vers les discours et les narrations d'autrui. Dans ses récits, il incorpore des paroles autres que celle du narrateur au moyen de techniques hétérogènes. L'auteur bâtit des narrations théâtralisées, où il utilise la forme directe pour reproduire les paroles des personnages et faire ressortir la diversité des langages. Parallèlement, il explore la dimension de l'appropriation, lorsqu'il fait glisser d'autres discours dans celui du narrateur de manière à faire émerger des points de vue disparates. Il n'y a pas toutefois de polyphonie au sens strict, puisque les nombreuses voix ne sont jamais autonomes par rapport à la voix d'un narrateur central : en citant d'autres discours directement, celui-ci montre les personnages qui parlent et se montre lui-même comme un transmetteur fidèle ; en s'appropriant certains de ces discours, il les manipule afin de dénoncer, critiquer, convaincre le lecteur. La voix du narrateur s'impose, de cette manière, et ressort au milieu du brouhaha de la foule de personnages.

À l'appropriation des discours d'autrui, s'ajoute une autre procédure qui contribue à complexifier l(es) image(s) du narrateur. Celui-ci n'a pas simplement une action distanciée d'instance organisatrice, puisqu'il assume très souvent une position d'intervenant véritablement actif. Le

narrateur interrompt souvent le récit, pour l'expliquer ou le commenter, au moyen des tirets. Ces interventions, qui se détachent visuellement du reste du texte, permettent à Hampâté Bâ de varier la tonalité d'une portion précise du texte, ainsi que d'accroître ou d'atténuer la tension narrative. Dans les contes, notamment, le fait d'interrompre le récit en cours pour apporter des informations supplémentaires retarde l'exposition d'un événement que le lecteur est conduit à attendre : « Les coléoptères Gâlla-fendouré promirent de donner de l'air à ceux qui, l'hydromel leur montant à la tête, auraient trop chaud – n'oublions pas que cette tribu d'insectes est celle dont les membres sont munis d'antennes à lamelles pouvant être déployées en éventail¹²... » À travers le dialogue créé entre le narrateur et le public apparaît une double fonction didactique : des enseignements sont introduits au milieu d'une histoire captivante et l'attention du lecteur est mise à l'épreuve.

Sans qu'il y ait nécessairement de démarcation au moyen d'un signe typographique précis, la présence du narrateur se fait également évidente à travers les commentaires subjectifs dévoilant ses sentiments ou ses opinions. Après avoir dressé un portrait comique ou dépréciatif d'un personnage, par exemple, il en assure parfois la défense, laissant ainsi transparaître son jugement personnel. C'est le cas d'un magistrat martiniquais, dans *L'Étrange Destin de Wangrin*. À la suite de la description de ce personnage nasillard, volubile, irascible, vorace, haineux et complexé, une voix s'élève pour répliquer et souligner sa droiture : « Il faut cependant reconnaître à sa décharge qu'en dépit de son bizarre comportement, sa droiture en tant que juge fut totale. » (p. 85.) Ces commentaires qui ressortent du récit concourent non seulement à l'omniprésence de l'image de l'instance narrative, mais également à la personnification de celle-ci. Tout en resserrant les liens avec la tradition orale et la tradition de la fable, grâce à la mise en scène de la présence du conteur, Hampâté Bâ produit un effet de rupture d'illusion par la création d'une nouvelle illusion. Le lecteur ne peut ne pas se rappeler qu'il se trouve face à la construction d'une fiction narrative, puisque

12 Amadou Hampâté Bâ, *Petit Bodiel et autres contes de la savane*, Paris, Stock, 1994, p. 80.

le déroulement de l'action est entrecoupé par l'apparition de celui qui prend en charge la narration. L'auteur donne ainsi forme et couleur à la figure du narrateur fabuliste qui s'impose comme une individualité et non comme une abstraction.

30

Ce narrateur fabuliste se dédouble en un autre personnage : l'auteur écrivain, qui surgit pour dialoguer avec son texte et commenter sa pratique scripturale. Les limites sont floues et leur rapport est complexe. L'auteur raconte la même chose que le narrateur et, de plus, se réfère à celui-ci, de telle sorte que le narrateur lui-même, son discours et tout ce qui est raconté entrent ensemble dans la perspective de l'auteur. Cet aspect se fait particulièrement évident à travers le métadiscours qu'Hampâté Bâ développe à l'intérieur de ses ouvrages, en faisant de l'écriture un sujet d'écriture et en se référant sans cesse au fait même de sa parole. L'énonciateur se montre en train de parler, d'écrire, et enchaîne les énoncés par rapport aux informations que ceux-ci véhiculent, mais aussi par rapport aux événements qu'ils constituent. Il ne s'agit plus là de l'émergence d'opinions et de sentiments que le récit suscite chez le narrateur fabuliste, mais de commentaires sur la manière dont est construite l'œuvre. L'écrivain justifie, par exemple, les raisons pour lesquelles un incident est raconté ou quelles seront les conséquences de celui-ci pour la suite du déroulement de l'action. De même, il écrit de vrais plaidoyers pour légitimer sa version personnelle de certains faits. Une autre démarche très courante est celle d'attirer l'attention sur l'organisation et la forme du récit. L'écrivain commente le style employé, donne des indications à propos de l'ordre des événements rapportés et cherche même à se justifier ou à s'excuser de ses choix, comme au début du deuxième chapitre de ses *Mémoires* : « Si j'avais respecté les règles de bienséance africaine, c'est de ma mère que j'aurais dû parler en premier en commençant cet ouvrage [...]. Que ma mère me pardonne donc de ne pas avoir commencé ce récit par elle en dépit de tout ce que je lui dois, mais l'enchaînement chronologique a ses lois. » (p. 49.)

La rupture entre le personnage de l'écrivain et celui du narrateur fabuliste apparaît, en outre, par le biais des interventions au sujet du rôle d'intermédiaire. Dans le récit initiatique *L'Éclat de la grande étoile*, Hampâté Bâ se réfère en note, à la troisième personne, au *poète* ou à

l'auteur qui est en train de raconter l'histoire qu'il écrit, tandis que dans *Njeddo Dewal*, il met en avant la pluralité d'auteurs et de versions pour chacune des histoires: « La sorcière fit alors venir un gros oiseau auprès d'elle. Les uns disent que c'était un aigle pêcheur de très grande envergure ou un aigle chasseur, d'autres que c'était un aigle de haute montagne qui ne descend que rarement dans la plaine¹³. » Il va même jusqu'à énumérer méticuleusement les informateurs à l'origine de son travail, n'hésitant pas à interrompre les narrations pour le faire ou à citer textuellement leurs paroles. Hampâté Bâ se tient donc à l'écart de l'acte créatif, se présentant avant tout comme un simple transmetteur, et pose par là même la question de son propre statut.

Aux marges de ses textes, il multiplie également les explications au sujet de sa faible contribution dans les récits publiés sous son nom. Les préfaces et avant-propos sont pour lui l'occasion d'établir un dialogue prospectif avec la critique et le public: il annonce ses sources et s'efforce visiblement d'anticiper les lectures équivoques de ses textes. Ceci est significatif dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, œuvre qui marque un tournant dans la carrière de l'écrivain. En effet, Hampâté Bâ n'est vraiment reconnu officiellement comme auteur littéraire qu'après l'écriture de celle-ci. Non seulement il se voit attribuer le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire (ADELF), en 1974, mais il commence également à percevoir des droits d'auteur, et tous les textes qu'il publie par la suite paraissent sous son seul nom. Paradoxalement, dès la première publication, le récit est précédé d'un avertissement, où l'écrivain explique longuement que l'auteur du récit est Wangrin lui-même et que le livre est le fruit d'une promesse qu'il fit à ce dernier. Au cours de différents entretiens, il décline les honneurs rendus à son talent d'écrivain en répétant que Wangrin est le seul à les mériter. Enfin, en 1986, treize ans après la parution du roman, il ajoute une postface pour lever « certains malentendus [...] apparus çà et là tant sur la personnalité réelle du héros que sur la nature même de l'ouvrage » (p. 359). Il se dit flatté que des exégètes lui attribuent des qualités de création littéraire, mais il répète encore une fois les conditions dans

13 Amadou Hampâté Bâ, *Contes initiatiques peuls. Njeddo Dewal, mère de la calamité et Kaïdara*, Paris, Stock, 1994.p. 92.

lesquelles le récit lui a été transmis. Hampâté Bâ explique alors de quelles manières il est intervenu dans l'œuvre. Selon lui, à part le montage des différents témoignages et l'insertion de textes de liaison nécessaires à la cohérence du récit, l'essentiel de son apport personnel a été le travail de traduction et de mise en forme, ainsi que quelques descriptions de lieux.

Cette posture, de minimiser sa part de création littéraire et de se présenter comme un simple transmetteur, qui agence les différents fragments de récits, apparaît également dans l'avant-propos de *L'Empire peul du Macina*. Hampâté Bâ admet avoir simplement rétabli un ordre chronologique et éliminé les informations tendancieuses ou erronées. De même, dans l'introduction de *Njeddo Dewal*, il affirme n'avoir apporté que de petites précisions de pure forme pour faciliter la compréhension du lecteur. Dans cette oeuvre, l'introduction est suivie, de plus, d'une formule d'ouverture où la chaîne de transmission orale du conte est retracée :

32

il [Bouytôring] apporta un crâne humain, qui avait également été transmis jusqu'à lui de père en fils, et le plaça dans la case nombril de l'hexagramme. Prenant place dans cette case avec son fils, il incanta le crâne et celui-ci se mit à parler..

Durant sept semaines, Bouytôring et son fils écoutèrent le dire du crâne, prenant place chaque semaine dans une case différente.

C'est ce dire qui fut retenu et conservé dans les mémoires. Bouytôring en fit un conte que Hellèrè recueillit et récita afin de le transmettre à sa postérité.

C'est ce récit, venu du fond des âges, qu'à mon tour je vais dérouler pour vous. (p. 24-25)

La distanciation est double et crée un effet de mise en abyme. L'écrivain introduit le conte en se présentant comme un transmetteur ; or le conte débute par un préambule où le narrateur prend lui aussi du recul en racontant les sources mythiques du récit qu'il transmet. Hampâté Bâ s'efface derrière la collectivité, s'érige en interprète, et respecte ainsi le cadre de la tradition orale, au sein duquel le narrateur parle rarement en son nom. Comme il le rappelle à plusieurs reprises, dans la tradition africaine et dans l'Islam, il est essentiel de toujours

citer ses sources et de ne rien changer aux paroles du maître. Il n'est donc pas étonnant que l'écrivain sénégalais Birago Diop prenne lui aussi ses distances, dans l'ouverture de *Les Contes d'Amadou Koumba*, en se comparant à un tisserand qui ne fait que rassembler des histoires que d'autres lui ont racontées. À l'instar du rhapsode, chanteur de la Grèce antique, qui se consacrait à coudre poèmes, chants et paroles à partir de procédés de composition improvisée, Hampâté Bâ et Birago Diop s'appliquent à donner à leurs textes l'image d'une écriture collective. La différence fondamentale est que dans les œuvres publiées, il ne s'agit absolument pas d'improvisations, étant donné la nature même du texte écrit.

L'étude de Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale* (1972), apporte des éléments intéressants pour réfléchir à la question du passage de l'oralité à l'écriture, dans la littérature africaine au xx^e siècle. Selon lui, la mise en scène du nom de l'auteur est une propriété récente du texte dit littéraire. Avant qu'il soit question d'un auteur, celui à qui réfère le texte est acteur, puisque la littérature orale est jouée, déclamée et porte la marque de celui qui parle à haute voix. Progressivement, l'acteur s'efface et le texte est marqué par un auteur. Hampâté Bâ, écrivain élevé aux deux mamelles de la culture européenne et africaine, est conscient de cet aspect et joue justement là-dessus. D'une part, il dialogue avec la littérature traditionnelle africaine en adaptant de nombreux procédés de la transmission orale, d'autre part, il dialogue avec le public lecteur, issu de la culture de l'écriture, et essaie de le faire pénétrer dans sa mise en scène de la littérature orale. Les interventions à l'intérieur des récits, les introductions, les postfaces révèlent, par conséquent, un aspect intrigant de la façon dont Hampâté Bâ conçoit son rôle d'écrivain. Il semble chercher inlassablement à prendre ses distances des textes qu'il transmet et qu'il ne considère pas comme étant siens. Dans ce dessein, il va jusqu'à construire dans les récits le personnage du narrateur fabuliste qui réagit et interprète la narration comme un acteur. Paradoxalement, il s'efforce clairement de contrôler leur sort interprétatif: en prenant la parole en tant qu'écrivain, il exprime à l'intérieur et aux marges de ses textes la volonté de s'approprier sa production littéraire.

Représentative de la situation linguistique en Afrique, l'influence littéraire de l'hétéroglossie fait toujours couler beaucoup d'encre. L'écrivain africain, issu de sociétés où coexistent plusieurs langues, est soumis à l'impératif d'écrire en français – ou en d'autres langues apportées par la colonisation européenne – pour une plus large diffusion de ses textes. S'il s'agit *a priori* d'une contrainte, les résultats littéraires des interférences linguistiques sont souvent très riches. Des auteurs comme Ahmadou Kourouma, pour l'espace francophone, ou encore Amos Tutuola et Luandino Vieira, pour les espaces anglophone et lusophone, respectivement, ont su jouer avec les possibilités d'adaptation et de perméabilité de la langue. En ce qui concerne les œuvres publiées en français par Hampâté Bâ, il est possible d'observer l'irruption de mots, de phrases et de chansons en peul, bambara, arabe, entre autres. Au-delà de l'immixtion de fragments hétéroclites, la narration est influencée par ces idiomes dans sa structure même. Analysé dans les textes théoriques, mis en scène au travers d'inventions linguistiques et d'épisodes liés à l'apprentissage du français, le thème du contact et de la confrontation entre différentes langues est l'occasion pour l'auteur de réfléchir sur le rapport à l'altérité. Au sein de cette réflexion, le travail de traduction, ses enjeux et ses limites prennent une place centrale.

Il n'est pas rare, dans l'univers littéraire d'Hampâté Bâ, de rencontrer des personnages polyglottes. Wangrin, présenté comme interprète dès le sous-titre, maîtrise une dizaine d'idiomes : le bambara, sa langue maternelle, le peul, le dogon, le mossi, le djerma, le haoussa, le baoulé, le bété et le français. Les connaissances de Tierno Bokar sont également mises en avant. Selon l'écrivain, il parle généralement en peul, mais domine également l'arabe, ainsi que quatre autres langues africaines. La fonction exercée par le premier et l'érudition du second pourraient expliquer leur capacité d'apprendre autant d'idiomes. Cependant, celle-ci n'est pas une caractéristique exclusive de l'élite intellectuelle et des griots crieurs publics, qui tout en frappant de leurs instruments transmettent les messages officiels en plusieurs langues, mais de la population en général. « Bien des adultes, considérés "illettrés" selon la conception occidentale, parlaient quatre ou cinq langues, en tout cas

rarement moins de deux ou trois » (p. 228), raconte Hampâté Bâ dans ses *Mémoires*. Il précise également qu'à l'époque de son enfance, les Africains étaient tellement habitués aux changements linguistiques, qu'en absence de toute méthode, il leur suffisait de séjourner quelque temps dans une ethnie étrangère pour en parler la langue. Le partage d'un même espace géographique par les langues des différentes communautés ethniques est donc présenté par l'auteur comme une réalité quotidienne vécue par la population de façon plutôt harmonieuse. Ceci n'est pourtant pas toujours le cas quand il s'agit du français.

Dès le début du xx^e siècle commence dans les colonies africaines une période caractérisée par le renforcement du colonialisme et du racisme, notamment à travers les politiques d'assimilation en matière de langue, d'éducation et de culture, pratiquées par les puissances coloniales. Tandis que la Grande-Bretagne, pragmatique, introduit les langues locales dans les premières années d'enseignement, préparant par là même les élèves à l'apprentissage de l'anglais, la France, centralisatrice, cherche à intégrer directement les Africains dans son système d'éducation. Celui-ci s'organise surtout avec l'arrêté du 2 novembre 1912 signé par le gouverneur Clozel, suite à la création de l'enseignement laïque par Faidherbe, en 1854, et la publication de la première charte des écoles, en 1903. Dès lors, un véritable réseau est mis en place dans les colonies de l'Afrique-Occidentale française : écoles de villages, écoles régionales, écoles urbaines, écoles primaires supérieures, écoles supérieures professionnelles et enfin une école normale, l'école William Ponty, d'où sort la majorité des cadres supérieurs de la génération des indépendances. Les souvenirs de l'école coloniale sont ainsi abordés par plusieurs auteurs qui ont contribué à donner ses lettres de noblesse à la littérature africaine. Dans *Climbié* (1952) de Bernard Dadié, par exemple, les combats du personnage militant dans le processus d'émancipation de la Côte d'Ivoire sont précédés par le récit des difficultés de l'écolier, confronté à l'apprentissage d'une langue d'imposition.

Socle de l'*Afrique nouvelle* bâtie à l'image de la Métropole, l'école n'est pas ouverte à tout le monde, mais uniquement aux fils de chefs et notables africains. L'administration fait ainsi d'une pierre deux coups : en y envoyant de gré ou de force les autochtones, elle renforce son

pouvoir militaire et fournit des auxiliaires aux cadres coloniaux. C'est dans les *Mémoires* et dans *L'Étrange Destin de Wangrin* qu'Hampâté Bâ traite de ce sujet le plus directement, car Amkoullé et Wangrin ont été tous deux élèves de l'école française, dite également « école des otages », « école des mangeurs de porcs » ou encore « école des moustachus buveurs de vin coupé de lait de truie »¹⁴. Ces épithètes – pas vraiment élogieuses – dévoilent le sentiment de dédain et de méfiance de la population à l'égard de l'enseignement imposé par l'administration coloniale, et la tonalité employée par le narrateur pour le dépeindre.

36

Dans les *Mémoires*, un chapitre intitulé : « À l'école des blancs » est consacré à une suite d'épisodes comiques liés à ce sujet. Tout commence lorsque Koniba Kondala, pour se venger de la famille du petit Amkoullé à la suite d'un différend, emmène celui-ci et son frère aîné à l'école des Blancs « alors considérée par la masse musulmane comme la voie la plus directe pour aller en enfer ! » (p. 206). Chemin faisant, il prévient les deux garnements qu'ils seraient conduits « à la porcherie des toubabs » (p. 211), où ils seraient « transformés en pourceaux, ou mieux encore, en petits fagots destinés à alimenter les feux de l'enfer ! » (p. 211.) L'isotopie de *porc*, animal dont la consommation est défendue par la religion musulmane, met en lumière à quel point l'apprentissage de la langue française est alors assimilé à un acte sacrilège de transgression d'un interdit. Pourtant Amkoullé se montre plutôt heureux d'apprendre cette langue qui, il le croit bien, lui permettra de devenir un chef, puissant et riche. Symétriquement, Wangrin se réjouit tout à fait de son statut d'écolier.

Dans ces deux ouvrages, l'écrivain exploite les images fabuleuses de la langue française créées par l'imaginaire populaire. Alternant entre une malédiction satanique et une source de pouvoir, tour à tour convoitée et rejetée, cette langue surnaturelle n'est pas, en tout cas, accessible à n'importe qui. Les difficultés d'apprentissage sont de plusieurs niveaux. Elles peuvent être simplement de mémorisation ou de prononciation, comme c'est le cas d'un camarade de classe d'Amkoullé, dans les *Mémoires* :

14 Respectivement : *L'Étrange Destin de Wangrin*, p. 18 ; *Mémoires*, p. 209 et 215.

un Dogon nommé Sagou K. eut un jour à réciter, comme chaque élève, une phrase dite par le maître. Cette phrase était : « Le corps humain se compose de trois parties : la tête, le tronc et les membres. » Quand son tour fut venu, Sagou, qui avait beaucoup de mal à retenir les mots français, improvisa et chantonna, en un français phonétique approximatif : « Le cor himin sin kin foossi (se compose) trois frati (parties) : la tête, soreeye (oreilles), né... fougé ! » Ne se souvenant pas du mot « bouche », il avait inventé une sorte d'onomatopée à partir du verbe « souffler » qui, pour lui, évoquait la bouche. (p. 229)

Même celui qui dépasse cette étape initiale est encore loin de parler le bon français. Ainsi, on apprend, dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, que sont nécessaires un savoir-faire et une dextérité exceptionnels pour le maîtriser entièrement :

Il ne fallait pas, disait-on, moins de dix ans pour apprendre, imparfaitement d'ailleurs, les gestes supports du parler français, dont voici les plus caractéristiques : tendre de temps à autre le cou en avant ; tantôt, écarquiller les yeux, hausser les épaules, froncer les sourcils ; tantôt, tenir les bras en équerre, paumes ouvertes ; croiser les bras sur la poitrine et fixer son interlocuteur, imprimer à ses lèvres des moues diverses ; toussoter fréquemment, se pincer le nez ou se tenir le menton, etc. (p. 26)

De même que les souvenirs de l'école, cette *gestuelle francophone* semble avoir marqué les souvenirs de plusieurs écrivains de la génération d'Hampâté Bâ. Cheikh Hamidou Kane, dans un entretien accordé au journal sénégalais *Soleil*, en octobre 1977, raconte comment il jouait à parler en français avec ses copains, alors qu'il était encore enfant. Ils commençaient par retrousser les pans très amples de leurs boubous et les serrer pour faire une veste ou une chemise, puis ils roulaient autour des cuisses les larges drapés de leurs pantalons pour faire des culottes à l'européenne. Ils se procuraient ensuite une cendre blanchâtre à l'aide de laquelle chacun se dotait d'un visage blanc. La mascarade achevée, ils faisaient les gestes de la mimique des Blancs : mains dans les poches ou poings aux hanches ou bras croisés, station debout immobile ou

petit ballet de chacun autour de l'autre. Ces déguisements et mises en scène mettent en lumière l'étrangeté de la langue française ; étrangeté pas seulement d'ordre linguistique, mais bien davantage d'ordre culturel. Alors que les langues locales qui cohabitent sont bien l'expression de cultures et de peuples différents, aucune autre n'exprime à tel point l'altérité. Le français est bien la langue de l'Européen blanc, des commandants qui ont le pouvoir et font la loi, et désormais d'une élite intellectuelle et politique de *blancs noirs*.

38

La prise de conscience de la nécessité de préserver les cultures et les langues nationales devient plus aiguë à partir de la période des luttes des peuples africains pour l'autodétermination et l'indépendance. La réhabilitation des langues africaines n'est pas toutefois une affaire simple, étant donnée l'absence de codification et de graphie standard, à l'époque, de la plupart des langues nationales. Selon Hampâté Bâ, en ce qui concerne le peul, l'écriture varie longtemps de région à région, de marabout à marabout, de telle sorte que celui qui écrit a souvent beaucoup de mal à se relire. Dans ces conditions, même parmi les intellectuels, rares sont ceux qui peuvent s'exprimer à l'écrit dans leurs langues maternelles. Dans « Orphée noir », préface de Jean-Paul Sartre à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor, ce problème est observé d'un œil lucide :

C'est le français qui fournira au chantre noir la plus large audience parmi les Noirs, au moins dans les limites de la colonisation française. [...] entre les colonisés, le colon s'est arrangé pour être l'éternel médiateur ; il est là, toujours là, même absent, jusque dans les conciliabules les plus secrets. Et comme les mots sont des idées, quand le nègre déclare en français qu'il rejette la culture française, il prend d'une main ce qu'il repousse de l'autre, il installe en lui, comme une broyeuse, l'appareil-à-penser de l'ennemi¹⁵.

Ce texte, paru en 1948, apporte une perception nouvelle des littératures africaines francophones et fait date dans l'analyse du mouvement de la

15 Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 2001, p. 17-18.

négritude. Sartre touche le cœur même du paradoxe linguistique de ce groupe d'écrivains. Alors que les langues nationales sont un vecteur essentiel des spécificités culturelles, leur projet de créer l'union des peuples noirs autour des valeurs culturelles de l'Afrique se base sur l'utilisation d'une langue commune héritée de la colonisation européenne.

On reproche souvent à Senghor d'illustrer la fusion entre la révolte poétique et la collaboration politique et, surtout, la recherche d'une l'authenticité africaine soumise à l'héritage de la dépendance culturelle de l'Afrique. La défense qu'il fait de la langue française est toujours emphatique, voire dithyrambique, aussi bien dans les débuts de la négritude que plus tard lorsqu'il est président du Sénégal. Dans ses très nombreux discours et écrits sur ce sujet, quelques thèmes sont récurrents. D'après Senghor, la francophonie est une notion essentiellement culturelle. Pour justifier son usage, il se base notamment sur l'idée que la constitution de l'identité nationale ne peut se faire en dépit de la conscience historique : « ne voulant pas nous renier, nous ne voulons rien renier de notre histoire, fût-elle "coloniale", qui est devenue un élément de notre personnalité nationale¹⁶ ». Il défend, en outre, le français comme langue internationale de communication. À ces raisons, il en ajoute d'autres qu'il juge plus profondes et qui tiennent à ses qualités morphologiques et syntaxiques. Dans l'optique de Senghor, par-delà la langue, la francophonie – ou plutôt la *francité*, comme il préfère la nommer – renvoie à la civilisation française et à un mode de pensée : c'est une façon rationnelle de poser les problèmes et d'en rechercher les solutions, toujours par référence à l'homme, et d'accéder aux cimes les plus élevées de la conscience universelle.

Lorsqu'Hampâté Bâ tente de définir quelles sont, pour les Africains, les limites et les possibilités du français, sa réflexion rejoint celle de Senghor quant à l'utilisation culturelle et politique de cette langue. Sa défense de la francophonie, en tant que facteur d'unité linguistique et de communication avec le monde, est véhémement. Toutefois, il n'insiste pas moins sur l'utilisation des langues nationales pour la compréhension

16 Léopold Sédar Senghor, *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 81

et la préservation des traditions et des spécificités de chaque peuple. La réhabilitation de ces langues de base permettrait de mettre en valeur les traditions originales de chaque ethnie, de les étudier et de les récolter sans en perdre la saveur ni la finesse, comme il arrive inévitablement dans les traductions qui, selon Hampâté Bâ, « manquent de sel » par rapport à l'original. Sa position diverge, par conséquent, de celle de Senghor en ce qu'il considère que certaines spécificités culturelles sont inexprimables en français ou en toute autre langue qui ne soit pas celle où elles ont été formulées au départ.

Parallèlement à sa production littéraire en français, Hampâté Bâ se consacre à l'écriture de nombreux textes et poèmes en peul – presque tous inédits –, publie *Kaïdara* et *L'Éclat de la Grande Étoile* en version bilingue, et soutient que la vision du monde des peuples africains ne peut être saisie en profondeur que dans les langues originales :

40

Pourquoi écrire les langues africaines? dira-t-on. Parce qu'elles seules peuvent permettre, en tant qu'instruments de méditation, de pénétrer l'âme d'Afrique. Quelle que soit la beauté d'une traduction, il manquera toujours ce « quelque chose » qui fait la spécificité de la langue originelle, la couleur, la configuration et le contenu de son esprit, sa conception des choses et sa manière de les rendre. Le verbe est créateur. Il maintient l'homme dans sa nature propre. Dès que l'homme change de langue, il change d'état. Il se coule dans un autre moule¹⁷.

Dans l'objectif de développer l'usage des langues nationales africaines, il met au point pour les langues peule, songhay et bambara un alphabet phonétique, inspiré des caractères arabes et doublé d'un système de transcription en caractères latins, tout en suggérant qu'une action parallèle soit entreprise pour d'autres langues africaines. À partir de 1964, année où le problème des langues à employer pour l'alphabetisation est abordé à la conférence d'Abidjan, se multiplient des initiatives similaires à celle d'Hampâté Bâ, alors membre du conseil exécutif de l'UNESCO. En 1965 est créée la Société linguistique d'Afrique occidentale. Par la

17 Amadou Hampâté Bâ, « Remarques sur la culture », dans *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence africaine, 1993, p. 33.

suite, un congrès se tient à Bamako du 28 février au 5 mars 1966, afin de discuter des dispositions à prendre pour l'unification des alphabets des langues nationales en Afrique occidentale. Il est suivi la même année d'un congrès à Yaoundé du 17 au 26 mars pour l'élaboration d'un plan régional à long terme. L'alphabet en caractères latins proposé par Hampâté Bâ est alors retenu avec quelques modifications.

Le rapport entre le français et les langues locales devient plus complexe et spécialement intéressant dans une perspective littéraire quand ce qui est en jeu n'est plus seulement le rôle que ces différentes langues peuvent jouer au sein des sociétés africaines, mais leurs points de rencontre et de métissage. Dans ses narrations, Hampâté Bâ exploite justement les mélanges linguistiques et s'aventure déjà à essayer de reproduire par écrit les adaptations d'une langue à l'autre, ce que postérieurement d'autres auteurs, comme Sony Labou Tanzi, pousseront plus loin. Les différentes formes d'appropriation de la langue interviennent surtout dans l'écriture des récits dont l'action est placée pendant la période coloniale. Comme un système linguistique renferme une analyse du monde extérieur qui lui est propre et qui diffère de celle des autres langues, avec l'arrivée des Européens et de la civilisation européenne, les Africains éprouvent inévitablement une absence de mots spécifiques pour désigner certains éléments appartenant à une réalité nouvelle et étrange. Ce manque est comblé par la création d'expressions, souvent périphrastiques, dont les composantes sont des images extraites de l'environnement local.

La façon de nommer les différents fonctionnaires de l'administration coloniale illustre bien ces procédés. Dans *Mémoires*, Hampâté Bâ raconte un épisode où il joue le rôle d'interprète entre son professeur M. M'Bodje et un chef bambara. Ce dernier engage une litanie de salutations à l'intention de tout le personnel de l'administration à faire perdre la tête aux plus patients. Il demande des nouvelles du « guérisseur », du « garde-l'argent », du « répond-bouche », du « porte-plume », du « garde-porte », du « maître du fil à nouvelle » et du « grimpe-poteaux » (p. 268), respectivement le médecin, le trésorier, l'interprète, le secrétaire, le planton, le postier et le monteur des PTT. Dans le passage

de *médecin* à *guérisseur*, le terme désignant le professionnel européen est substitué par un autre qui désigne un personnage exerçant une fonction à peu près équivalente au sein de la société locale. Dans les autres cas, les expressions sont construites à partir de l'assemblage d'un verbe et d'un substantif pour nommer le fonctionnaire en indiquant son activité. Ce mode périphrastique employé pour décrire les choses que l'on nomme prend une forme encore plus pittoresque dans la bouche d'un griot, dans *L'Étrange Destin de Wangrin*:

42

Qu'il est beau, Wangrin, bouche du commandant Gordane et oreilles de Moussé Goforner de tout le territoire choisi entre trois mille cent trente-trois Goforners, tous blancs-blancs, blancs de la France Bordeaux et de Marseille, ports d'attache des « bateaux à fumée » et points terminus de deux étroites routes métalliques, parallèles comme deux jumeaux couchés et étendus comme deux boas démesurés, sur lesquelles glissent des pirogues terrestres à la vitesse de l'épervier qui fonce sur sa proie! (p. 119-120)

Les termes *chemin de fer* et *train* sont remplacés par un enchaînement étourdissant de métaphores et de comparaisons qui ont pour référence des constructions familières (les routes, les pirogues) et des animaux (deux boas, l'épervier). Un rapprochement peut être fait ici avec *Macounaïma*, Mário de Andrade (1928), l'une des œuvres phares du mouvement moderniste brésilien de la première moitié du xx^e siècle. Ce livre raconte les aventures d'un antihéros, allégorie de la culture brésilienne. Un beau jour, cet indigène noir, qui devient blanc après un bain magique, quitte la forêt vierge et part à São Paulo, la plus grande métropole du pays, pour retrouver son talisman volé par un géant péruvien cannibale. La découverte de la ville s'exprime par son manque de vocabulaire :

L'intelligence de notre héros était troublée au plus haut point. Les trois luronnes en riant lui avaient enseigné que le grand ouistiti n'était pas un ouistiti, il s'appelait ascenseur et c'était une machine. [...] Les tamanduas les feux-follets les cocotiers aux fleurs de fumée en fait étaient des camions tramways trolleybus enseignes lumineuses horloges feux

de signalisation radios motocyclettes téléphones pourboires pylônes cheminées... C'étaient des machines et tout n'était que machine¹⁸.

Le parallèle avec les exemples précédents se fait évident en raison du télescopage de deux mondes de référence distincts. Ce qui semble pouvoir enrichir la réflexion, en outre, c'est le projet esthétique du mouvement moderniste brésilien à la base de ce travail linguistique. Dès les années 1920, ce mouvement d'écrivains, d'artistes plastiques, de musiciens, qui s'autoproclament *anthropophages*, propose de dévorer l'Autre pour s'enrichir de ses vertus et les nationaliser. En d'autres termes, pour que la littérature soit l'expression de la société qui la produit, il faudrait créer une langue métissée à l'image de la réalité locale, en déglutissant tous les apports : indigènes, africains, européens et autres. La création d'une littérature et d'une langue nationales serait donc soumise à un travail par-delà la langue imposée, à une reprise de modèles canoniques pour les subvertir, à une plongée dans la culture populaire orale.

Chez Hampâté Bâ, l'approche *anthropophage* de la langue transparait particulièrement à travers une nouvelle variété du français : le forofifon naspa ou français du tirailleur. Forme orale par excellence, le forofifon naspa n'est pas fixé, bien que le narrateur de *L'Étrange Destin de Wangrin* en présente une esquisse de grammaire : « En "forofifon naspa", les verbes n'avaient ni temps, ni mode et les noms, prénoms et adjectifs, ni nombre ni genre » (p. 29). Outre la déconstruction de la structure grammaticale, ce parler se caractérise par un vocabulaire phonétiquement reformulé par rapport au « français tout neuf, couleur vin rouge de Bordeaux » (p. 32-33). Il ne s'agit plus des mêmes procédés de créations de métaphores et périphrases décrits jusqu'à présent, mais d'une véritable métamorphose linguistique. Le « monteur des P.T.T », qui dans la bouche du chef bambara, pris en exemple précédemment, devient le « grimpe-poteaux », se nomme en forofifon naspa le « patron Pétété ». Il y a aussi le « Koomser » (le commissaire), « le grand coumandan »,

18 Mário de Andrade, *Macounaïma. Le héros sans aucun caractère* [1928], trad. Jacques Thiérot, éd. Pierre Rivas, Stock/UNESCO/ALLCA XX, 1996, p. 61-62.

« Missié Trésorier », le « Goforner Zenderal » (le gouverneur général), « Moussé Lekkol » (l'instituteur)¹⁹, etc. Parfois, la reformulation phonétique est telle, qu'il est nécessaire de lire certains mots à haute voix pour les comprendre. C'est le cas d'une lettre, signée d'un pseudonyme, que Wangrin, maîtrisant pourtant parfaitement le français de France, fait exprès d'écrire en forofifon naspa pour agacer son ennemi :

Mon cher Romo,

Moi écri toi mon secret. Tu metté mon secret dans zoreil ma commandant. Houissié i parti Nedouna pour miré bouteils pinar-fort, Wangrin y vendit. Mais son zoy pour Houissié y clairé pas beaucoup. Wangrin malin malin comme lièvre. Lui plus malin toi, plus malin Houissié. Wangrin porté campement Moboro beaucoup beaucoup pinar-fort. Wangrin faire avec caisses alcool comme maman-chat y faire avec son petit petit. I caché là, i caché là-bas, i caché partout partout. Je mon lettre y arrêter là. Je moi, ton zami, Bougouri Ken Nyeenan. (p. 291)

En forofifon naspa, chaque locuteur garde son identité linguistique : « coumandan » redevient « commandant » dans ce passage. De même, dans « Moussé Lekkol » et « Missié Trésorier » se trouvent deux formes distinctes de *monsieur*. Il existe donc beaucoup de variantes individuelles de forofifon naspa, dont l'écrivain fait la transposition à travers le parler des différents interprètes, commis et tirailleurs. À partir de l'exploration de ces formes plurielles de contamination des langues dans le parler de la population, l'auteur se lance donc dans un jeu de *trompe-oreille*. En faisant mine de restituer simplement l'oralité, il s'applique en vérité à créer l'illusion d'une parole vivante grâce à la mise en place de toute une rhétorique de l'écriture. La situation sociale d'hétéroglossie est ainsi assumée par l'écrivain au profit de sa pratique scripturale. Néanmoins, l'auteur prend certaines distances à l'égard du métissage linguistique, qui n'apparaît que dans le discours rapporté des personnages. Il ne crée pas de bivalité, puisqu'il isole clairement les expressions empruntées au parler populaire du reste de la narration.

19 Respectivement : *Mémoires*, p. 81 ; p. 383 ; p. 490 ; *L'Étrange Destin de Wangrin*, p. 151-152 ; p. 29.

En ce qui se réfère au discours du narrateur, le problème linguistique se présente sous une autre optique. Les récits sur l'histoire du Macina et les contes appartenant à la tradition orale ont été rapportés en leurs langues originales avant d'être traduits, les aventures de Wangrin ont été racontées d'abord en bambara, et si les *Mémoires* ont été rédigées directement en français, la plupart des dialogues rapportés par Hampâté Bâ ont été, dans un premier moment, prononcés en peul ou en d'autres langues africaines. En essayant de trouver les mots français qui puissent recouvrir l'exacte signification d'une réalité africaine, Hampâté Bâ se confronte inévitablement aux difficultés que représente le travail de traduction. Loin d'un calque parfait, la traduction est toujours un acte de re-création par lequel un autre poète se dit à son tour, comme l'illustre avec humour l'écrivain hongrois, Dezsö Kostolányi, dans sa nouvelle « Le traducteur cleptomane ». En relisant un roman policier traduit par un ami, le personnage est choqué :

En quelque lieu que sa plume ait passé, le traducteur avait causé préjudice aux personnages, et ça à peine connaissance faite, et sans égard pour aucun bien, mobilier ou immobilier, il avait porté atteinte au caractère incontestable, quasi sacré, de la propriété privée. Il travaillait de diverses manières. Le plus souvent les objets de valeur, ni vu ni connu, avaient disparu. De ces tapis, de ces coffres-forts, de cette argenterie, destinés à relever le niveau littéraire de l'original anglais, je ne trouvais dans le texte hongrois aucune trace. En d'autres occasions, il en avait chipé une partie seulement, la moitié ou les deux tiers²⁰.

Sur le mode de la caricature et de la dérision, le récit de ce vol littéraire met en avant la complexité de la transposition d'une langue à l'autre. Celle-ci est nécessairement un acte d'appropriation d'un individu, puisque le texte d'autrui est saisi pour qu'un nouveau soit produit. Dans les œuvres d'Hampâté Bâ, cette problématique apparaît notamment à travers le rôle joué par le personnage de l'interprète. La galerie de portraits

20 Denszö Kosztolányi, « Le traducteur cleptomane », dans *Le Traducteur cleptomane et autres histoires*, trad. Ádám Péter et Maurice Regnaut, Viviana Hamy, 1994, p. 15-16.

est vaste. Au sommet de la hiérarchie, du point de vue du statut social et de la richesse, se trouvent les traducteurs au service d'un commandant de cercle. N'hésitant pas à transformer les messages en fonction de leurs intérêts personnels, ils semblent toujours prêts à aider, pourvu que le solliciteur sache étayer sa requête par la *chose nocturne*, un cadeau discret que l'on échange à la nuit tombée. Les détournements de sens ne sont toutefois pas l'exclusivité des interprètes officiels. Dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, la fausse traduction est pratiquée par les élèves africains de l'école française comme une forme de résistance voilée. Obligés de fréquenter l'église chrétienne et de faire le signe de croix, ils créent une version bambara « spéciale et quelque peu sacrilège » :

46

la traduction correcte en bambara de la formule sacramentelle : « Au nom du Père, / du Fils / et du Saint-Esprit / ainsi soit-il. » aurait dû être : « Faa / ni den / ni hakili-senu / i togo la amen ». Mais les élèves, qui étaient tous fils d'animistes ou de musulmans, avaient malicieusement inventé la formule suivante, qu'ils murmuraient en faisant le signe de la croix : « Naa keera min / ye / nne / nin / taa-la » c'est à dire : « Quoi que ce soit, / moi, / ma participation / n'y sera ». (p. 30-31)

Outre les parodies et les situations comiques de détournement linguistique, l'auteur aborde le sujet de façon beaucoup plus directe en laissant visibles volontairement des traces du travail de traduction effectué. Tout n'est pas traduit de la même manière. Très souvent, un mot ou une expression apparaît en langue originale et la traduction se trouve soit à la suite du mot, soit en note de bas de page. Dans *L'Empire peul du Macina*, lors de la fondation d'une nouvelle capitale au Macina, sur le modèle de Hamdallay, le doyen des Rimaybé s'adresse à Bori Hamsala de la manière suivante : « “Amīru, minen ka nim ngadi ko min mbāwi. Feyā ramāma, min 'awi. So Allah d'abi mā 'on tēnu nēngu”, Amirou, quant à nous, nous avons fait ce que nous avons pu. La plaine est labourée, nous avons semé. Si Dieu accepte, vous ramasserez du riz comme du bois mort. » (p. 78.) Au lieu de transmettre le discours directement en français, l'auteur choisit ici de le dédoubler. Le procédé se justifie quelques lignes plus loin, puisque le lecteur apprend que Bori Hamsala donne « à sa capitale le nom de Tēnengu, contraction des deux

derniers mots [tênu nēngu] du doyen des Rimaybé ». La présentation bilingue permet donc au narrateur d'éviter une explication plus longue concernant le choix et la signification du nom de la ville. Dans la plupart des cas, cependant, l'apparition de l'expression originale n'est pas justifiée clairement à l'intérieur du récit. Elle semble être utilisée par fidélité historique au contexte décrit, pour préserver le sens précis, les sonorités, le rythme, mais aussi pour créer un effet de polyphonie.

Par les fissures du texte français, s'élèvent et se font entendre des voix qui racontent le récit en d'autres langues. Les narrations semblent parfois se muer en cours d'idiome lorsque l'écrivain énumère, par exemple, le lexique de l'équitation dans *L'Empire peul du Macina* :

une selle, *kirkε*, un tapis de selle, d'*appere* une paire d'étriers, *kebed'ε*, une paire de sacoches, *danⁿgād'i*, un mors, *labaⁿgal*, un licou, *faram*, un chasse-mouche, *mōⁿginne*, une maringale, *lohoh*, une bricole, *ganⁿdere*, [...] une longe, *golol*, une entrave, *ngadāre*, un piquet d'attache, d'*uggal*, généralement sculpté, une paire de bottes, *kurfānūd'ε*, une paire d'éperons, *net^t'ud'ε*, une muserolle, *nboḡewal*, portant des franges, [...] un bouchon de chiffon, *litterε*, des sangles, *nukured'i*. (p. 71)

Ici, la traduction paraît aisée : un mot ou une expression en peul correspond à peu près à un mot ou une expression en français. Toutefois, ceci n'est pas toujours le cas. Comme le souligne Ahmadou Kourouma, dans l'« Avant-dire » de *Monnè, outrages et défis*, l'écrivain africain est souvent obligé de gloser faute de mieux. C'est ce qu'il fait, d'ailleurs, dès le titre de ce roman : le terme *monnè* s'accompagne de la traduction double et imprécise, *outrages et défis*. Pareillement, Hampâté Bâ substitue la traduction par plusieurs possibilités de mots ou par une définition, à la manière d'une entrée de dictionnaire, dévoile petit à petit le sens d'un terme en note, et, dans certains cas, développe de très longues explications, allant jusqu'à la reconstitution de l'ascendance du mot pour éclairer sa signification :

Ce dernier mot, *el-Qiyoum* est extrêmement difficile à traduire. C'est un mot dérivé de la racine *Qa'ama* : « se mettre debout », « se tenir debout par son propre équilibre », avec une idée d'équilibre entre le vertical

et l'horizontal. *El-Qiyoum* (nom donné seulement à Dieu), c'est donc Celui qui se maintient par lui-même, à tout jamais, sans dépendre d'aucune cause et par qui toute chose est maintenue. D'où la possibilité de traduire par « l'Éternel », comme le font certains arabisants. Mais il va de soi que le contenu du mot est plus complexe²¹.

48

Au-delà des précisions étymologiques, Hampâté Bâ fait ci-dessus des commentaires sur la complexité de la traduction. Cette démarche est très courante : on retrouve dans les récits de remarques sur les limites de cette pratique de transposition linguistique. L'écrivain interrompt la narration pour mettre en relief les structures divergentes des langues, soulever les difficultés qu'il rencontre en tentant de reproduire les paroles des personnages et déclarer au lecteur son incapacité à préserver toutes les caractéristiques du message original. Parfois, au lieu de se lancer dans une tentative vouée à l'échec, il avoue simplement l'impossibilité de traduction, même littérale. De la même manière, de nombreuses incantations et invocations sacrées des récits initiatiques sont écrites en peul et accompagnées d'une note où Hampâté Bâ signale seulement : « Incantation intraduisible ».

Il faudrait noter, par ailleurs, que le travail du traducteur va bien au-delà de celui de passeur de langues, puis qu'il s'agit plus profondément de faire dialoguer des cultures distinctes. L'écrivain se lance ainsi dans des adaptations culturelles à plusieurs niveaux. Un proverbe français peut être présenté pour éclairer le sens d'un proverbe africain : « *le tam-tam a raison de la guitare...* » – ou, en d'autres termes : « la raison du plus fort prime toujours sur celle des plus faibles »²²... » Il est question également de procédés de substitution, observables spécialement dans le récit initiatique *Kaïdara*, dont Hampâté Bâ rédige trois versions : d'abord une édition bilingue avec le récit versifiée en peul et en français, puis le récit en prose, seulement en français. Dans cette dernière, lorsque le narrateur cite l'homme et la femme primordiaux, Kíkala et Nágara, il

21 Amadou Hampâté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Sagesse », 1980, p. 232, note 2.

22 *Mémoires*, p. 94.

se réfère à la mythologie peule, alors que dans la version poétique il se réfère à l'Ancien Testament : Adam et Ève.

À partir de l'analyse faite jusqu'ici de la structure de l'énonciation dans les récits d'Hampâté Bâ, l'objectif était de faire ressortir la multiplicité de voix et de points de vue qui la composent, et, surtout, de mettre en lumière les effets produits par les procédés de transposition, dislocation et croisement des fragments empruntés par l'écrivain. Figure équivoque, celui-ci s'efforce de convaincre son lecteur de sa faible contribution créative dans les œuvres publiées sous son nom. Cependant, Hampâté Bâ se fait prendre à son propre jeu de telle manière que l'on peut se demander s'il ne le fait pas volontairement : en créant le personnage du narrateur, il met en lumière également le personnage de l'écrivain ; en parsemant les textes de commentaires au sujet de l'écriture et de la traduction, il se montre lui-même en train de les écrire. Cette relation dialogique à la parole d'autrui dans l'objet est différente par essence de la relation à la parole d'autrui dans la réponse anticipée du lecteur interlocuteur. Alors qu'elles engendrent des effets stylistiques distincts dans le discours, elles peuvent néanmoins s'entrelacer tellement étroitement, qu'il devient difficile de les distinguer pour l'analyse stylistique.

LE LECTEUR-INTERLOCUTEUR

Qui que tu sois, ô mon lecteur,
Ami ou ennemi, je veux de toi
Prendre congé affectueusement.

ALEXANDRE POUCHKINE²³

– Hypocrite lecteur, mon
semblable, mon frère!

CHARLES BAUDELAIRE²⁴

Dans la structure des œuvres d'Hampâté Bâ, on retrouve fortement l'empreinte de la littérature orale dans le fonctionnement de

²³ Eugène Onéguine, trad. M. Bayat, Paris, R. Laffont, 1956.

²⁴ « Au lecteur », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991.

l'énonciation. Un aspect important de l'héritage oral est celui des rapports privilégiés qui lient le conteur populaire et son auditeur : la parole artistique traditionnelle mêle étroitement le public à la performance. Face à un texte écrit, les jeux coopératifs se font plus aventureux. Le sujet de l'énonciation, son origine, ses intentions se trouvent plus ou moins voilés derrière les différents niveaux textuels, et l'écrivain ne connaît pas à l'avance les lecteurs qui recevront son texte. Un élément essentiel pour instaurer la continuité de ces rapports étroits caractérisant la littérature orale est la construction imaginaire d'un dialogue entre écrivain et lecteur, construction d'ailleurs très fréquente dans les fables. Dans les textes d'Hampâté Bâ, la *voix* du lecteur n'est que rarement entendue. Toutefois, l'écrivain multiplie les références à l'influence profonde du discours-réplique prévu.

50

Le passage de la forme orale à la forme écrite est un processus intrinsèque au projet d'Hampâté Bâ de préservation et diffusion du patrimoine culturel africain. Bien qu'il emploie l'écriture, il insiste sur l'importance de l'oralité dans les sociétés traditionnelles. Selon lui, nulle tentative de pénétrer l'histoire et l'âme des peuples africains ne saurait être valable si elle ne s'appuie pas sur l'héritage de connaissances de tout ordre transmis de bouche à oreille et de maître à disciple à travers les âges. Si aujourd'hui encore les sources orales sont souvent délaissées ou, du moins, considérées avec une certaine méfiance, à l'époque où l'auteur a commencé à publier ses œuvres et à fréquenter les institutions internationales, comme l'UNESCO, la possibilité de les utiliser n'était absolument pas envisagée. Il le raconte lui-même : « on a établi une fois pour toutes que, là où il n'y a pas d'écriture, il n'y a pas de culture ; à telle enseigne que lorsque j'ai proposé pour la première fois de tenir compte des traditions orales comme sources historiques et sources de culture, je n'ai provoqué que des sourires²⁵ ». Dans ce contexte, la défense de la validité du patrimoine oral, comme objet et outil de recherche, devient pour Hampâté Bâ une cause capitale, pour laquelle il s'engage et plaide tout au long de sa vie.

25 « Remarques sur la culture », p. 21.

Il met l'accent aussi bien sur le caractère éducatif et spirituel que revêt la parole – par son origine divine et ses implications sociales – que sur sa puissance créatrice. Le mot pour la désigner en peul, *haala*, est tiré de la racine verbale *hal* dont l'idée est de donner la force, et par extension, de matérialiser. Pour éclairer cette dimension, l'écrivain évoque la cosmogonie du Mandé. C'est dans l'ouverture de *Njeddo Dewal* qu'il présente la version la plus détaillée, dont voici le début : « Avant la création du monde, avant le commencement de toute chose, il n'y avait rien, sinon UN ÊTRE. Cet Être était un Vide sans nom et sans limite, mais c'était un Vide vivant, couvant potentiellement en lui la somme de toutes les existences possibles. Le Temps infini, intemporel, était la demeure de cet Être-Un » (p. 19). Le Vide précédant la création du monde est donc caractérisé par l'absence de nom et de démarcations spatio-temporelles. Les premiers éléments créés alors par Guéno, l'Être-Un, sont justement deux repères dans le temps, la nuit et le jour, qui ne se concrétisent que lorsqu'ils sont nommés : la nuit s'incarne dans Lewrou, la Lune, et le jour dans Na'ngué, le Soleil. Après avoir engendré vingt créatures fabuleuses, auxquelles il attribue immédiatement un nom, Guéno se rend compte, cependant, qu'aucune n'est apte à dialoguer avec lui. Il prélève alors une parcelle de chacune de ces créatures, rajoute une étincelle de son souffle igné, et crée Neddo, l'Homme primordial, pour être son interlocuteur.

D'après ce mythe originel, l'existence de toute chose est consubstantielle à la dénomination, car chaque nouvel élément reçoit un nom. L'homme diffère du reste de l'univers par son pouvoir créateur. Il est le seul doté de l'Esprit et de la Parole. Le don de l'Esprit donne naissance chez lui à l'imagination :

L'esprit, principe immatériel et immortel, n'est pas un être imaginaire. Il existe. C'est lui qui donne naissance à l'Imagination (faculté bien réelle à ne pas confondre avec l'imaginaire), faculté grâce à laquelle Maa [l'homme] devient capable de vision et entre en rapport avec des esprits et des êtres habitant hors de lui et du monde visible. Pour reprendre une

expression de mon ami Boubou Hama, il « concrétise l'abstrait », qui prend pour lui image et forme²⁶.

À l'instar de Guéno, l'homme est capable de concrétiser les idées et les images en se les représentant et de les nommer grâce au don de la Parole. Dans la perspective de l'auteur, le langage parlé ne peut, par conséquent, être inférieur à l'écriture. En grand rhétoricien, il cite à plusieurs reprises son maître Tierno Bokar, selon lequel l'écriture n'est qu'une photographie du savoir, mais pas le savoir lui-même. En se basant sur cette distinction, il soutient que l'absence de documents écrits ne prive pas l'Afrique d'avoir un passé et des connaissances :

52

L'oralité n'est-elle pas mère de l'écrit, à travers les siècles comme dans l'individu lui-même ? Les premières archives ou bibliothèques du monde furent les cervelles des hommes. Par ailleurs, avant de coucher sur le papier les pensées qu'il conçoit, l'écrivain ou le savant se livre à un dialogue secret avec lui-même. Avant de rédiger un récit, l'homme se remémore les faits tels qu'ils lui ont été rapportés ou bien, s'il les a vécus, tels qu'il se les raconte à lui-même²⁷.

Il reprend ces mêmes arguments pour faire appel aux jeunes générations d'écrivains africains : « Mais après tout, qu'est-ce que la littérature, sinon de la parole couchée sur du papier ? Qu'elle ait été d'abord déclamée avant d'être recueillie ou qu'elle ait écloso dans le secret de la pensée avant d'être consignée, la parole n'est-elle pas de toute façon mère de l'écrit²⁸ ? » Malgré ces références constantes aux sociétés orales traditionnelles, l'argumentation d'Hampâté Bâ n'est pas coupée du contexte présent. Il prône, certes, la richesse de la culture reposant sur la parole, mais il n'est pas aveugle aux transformations sociales découlant de l'essor

26 Amadou Hampâté Bâ, « Notes sur la notion de personne dans les traditions peule et bambara », dans *Aspects de la civilisation africaine, op. cit.*, p. 15-16.

27 *Id.*, « La tradition vivante », dans *Histoire Générale de l'Afrique*, t. I, *Méthodologie et préhistoire africaine*, dir. J. Ki-Zerbo, Paris, Jeune Afrique/Stock/UNESCO, 1980, p. 192.

28 *Id.*, « Préface », *Notre librairie*, n° 75-76, « Littérature malienne », Paris, CLEF, juillet-octobre 1984.

de l'écriture. Il oppose ainsi, d'une part, les sociétés sans écriture où l'homme est lié à sa parole, engagé par elle, et, d'autre part, les nouvelles organisations sociales envahies par l'écrit, où le lien sacré profond qui unissait l'homme à la parole se défait progressivement. L'auteur est donc conscient de la fragilité de l'oralité et constate avec amertume la désagrégation des réseaux de transmission de valeurs traditionnelles et le danger de disparition des traditions qui en découle.

La critique de l'auteur ne concerne pas toutefois l'écriture dans son essence. Il s'attaque, tout d'abord, à ceux qui rejettent l'oralité au profit d'une suprématie absolue de l'écriture. En outre, il cherche à attirer l'attention sur la perte du patrimoine traditionnel, d'un ensemble de comportements et de repères moraux, qui va de pair avec sa dissémination dans les sociétés africaines. Pour Hampâté Bâ, il n'y a pas d'incompatibilité, mais plutôt une complémentarité entre ces deux formes de conservation du savoir. C'est pourquoi il s'applique à adapter le support écrit pour y reproduire les traditions orales. Il s'agit pour lui d'en reprendre les thèmes et les sujets, en s'inspirant de la forme sous laquelle ils se présentent traditionnellement et d'agencer les différentes parties du texte à partir de mécanismes qui imitent et recréent, autant que possible, l'ambiance spectaculaire de la littérature orale. Derrière son exhortation de mettre par écrit le Grand Parler, pour qu'il devienne la littérature des peuples d'Afrique, se cache donc un véritable programme de création artistique.

Cette dimension de l'écriture d'Hampâté Bâ a inspiré diverses lectures critiques. Certaines mettent l'accent sur une continuité directe de la littérature orale et présentent l'auteur comme un traditionaliste qui se consacre à réécrire les bibliothèques orales, tandis que d'autres se concentrent davantage sur les procédés mis en place pour créer une oralité feinte. Malgré les variations ou les divergences entre les approches, quelques problématiques reviennent et se croisent régulièrement dans l'analyse de l'expression littéraire du phénomène de l'oralité dans l'œuvre d'Hampâté Bâ. Un des principaux points soulevés est l'incorporation d'éléments caractéristiques de la littérature orale. Selon Kusum Aggarwal, dans *Hampâté Bâ et le savoir*, la trame de la narration est interrompue régulièrement par un ensemble de formes que l'on associe habituellement

à l'univers de l'oralité, et ce au moyen de trois modalités principales : la citation, la transcription et la substitution. Dans le même sens, à propos de *L'Étrange Destin de Wangrin*, spécifiquement, Jacques Chevrier constate :

l'emploi des proverbes, le rappel de certains mythes fondateurs de la société bambara, enfin l'allusion à des contes ou à des fables, voire leur insertion dans le corps du texte, sont monnaie courante, au même titre que la linéarité du récit, l'imbrication des genres, ou que la thématique de l'errance et du voyage initiatique qui sont les caractéristiques ordinaires de la tradition orale²⁹.

54 Cette utilisation consciente à un degré plus ou moins poussé de la littérature orale n'est pas une exclusivité d'Hampâté Bâ, mais une caractéristique qui apparaît dans les romans de Chinua Achebe, Sembène Ousmane, Olympe Bhély-Quénum, Ahmadou Kourouma, entre autres. D'après Nouréini Tidjani Serpos, dans *Aspects de la critique africaine*, cette utilisation ne se limite pas à une transposition ou à une traduction, elle constitue une esthétique nouvelle qui permet de dire en français ou en l'anglais des réalités d'une culture linguistique différente.

L'idée d'imbrication et d'adaptation de tournures et procédés de l'oralité par l'écriture est souvent abordée à partir d'oppositions, notamment celle entre l'éphémérité de la parole vivante et la stabilité de la parole figée. Un autre point d'opposition évoqué concerne le croisement entre la tradition et la modernité dans les textes de l'auteur ; question qui englobe nombre d'autres, comme celle du rôle et du statut de l'écrivain africain ou encore celle de la fonction sociale de la littérature. C'est ainsi sur un dialogue et un jeu de forces constants – entre les dissonances de formes et genres de l'écriture et de l'oralité, de réalités culturelles et linguistiques diverses, de la parole fixée ou fugace, d'éléments de la tradition et de la modernité – que se fondent les récits d'Hampâté Bâ. Une construction dialogique précise, liée aux aspects évoqués ci-dessus, est d'un intérêt particulier, à savoir, l'incorporation dans le texte écrit d'éléments ordinaires de la communication orale entre le conteur et son public.

29 Jacques Chevrier, « La ruse dans *L'Étrange Destin de Wangrin* », dans *Lecture de l'œuvre d'Hampâté Bâ*, dir. Robert Jouanny, Paris, L'Harmattan, 1992.

Dans la communication orale, diverses formes de renforcement extralinguistique – comme les gestes ou les caractéristiques de la voix, le timbre, l’accent, le volume – ainsi que des procédés de redondance interviennent et se soutiennent réciproquement. C’est une activité sémiotique au sens large, puisque la communication linguistique est complétée par plusieurs systèmes de signes. En passant de l’oral à l’écrit, Hampâté Bâ introduit dans l’espace de l’écriture une esthétique de la voix et du geste. Il place son lecteur dans une nouvelle dimension par la création d’une fiction d’oralité : alors que celui-ci se trouve face à un texte imprimé, il est invité à imaginer la présence d’un conteur qui lui transmet le récit au moyen de sa voix.

Cette esthétique se construit notamment à partir de références variées à l’ouïe et à la parole. Le verbe *dire* est employé systématiquement, dans l’expression « Qu’il soit dit en passant », ainsi que dans la formule figée « le proverbe dit » qui précède en général les proverbes cités. De plus, le narrateur ne semble pas s’adresser à des lecteurs, mais à des auditeurs, étant donné qu’il multiplie les allusions aux oreilles et les invitations à écouter les histoires racontées. Cet aspect est évident dans les formules d’ouverture des contes initiatiques. Les premiers mots du narrateur de *L’Éclat de la Grande Étoile* sont : « Récits, récits ! Prête-moi l’oreille, que j’en dise³⁰ ! » symétriquement, celui de *Kaïdara* annonce au lecteur : « mon récit est un conte agréable à écouter³¹ ». Dans l’ouverture de *Njeddo Dewal*, l’isotopie de l’ouïe et de la parole est encore plus présente :

Ce que je m’en vais dire est plus merveilleux qu’un songe ! / Pourtant
ce ne sont pas des balivernes, / c’est la langue qui fait éclater la parole ! /
Ce n’est pas la ruse qui actionne ma langue, / elle tinte plus clairement
que la cloche royale, / elle montre la route mieux qu’un guide avisé. /
Ma parole intéressera tous les doués d’intelligence [...] / À l’écouter,
parfois, certains en attrapent la fièvre... (p. 23)

30 Amadou Hampâté Bâ, *L’Éclat de la Grande Étoile*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 23.

31 *Id.*, *Kaïdara. Récit initiatique peul*, Paris, Classiques africains, 1969, p. 21. Ce vers n’apparaît que dans la formule d’ouverture de cette version poétique. Dans la version en prose de 1994, citée précédemment, il a été supprimé.

Dans cet extrait, l'acte narratif apparaît comme une synesthésie totale. Il est directement lié à la parole à travers la citation d'un des organes essentiels (« la langue ») et du verbe *dire*, mais aussi à l'ouïe à travers le verbe écouter et la comparaison du son de la langue avec celui de la cloche, à la vision (la langue « montre la route mieux qu'un guide avisé »), et même à une sensation thermique, puisque l'écoute peut déclencher la fièvre chez certains. L'oralité va donc bien au-delà d'une allusion à la parole du conteur ; elle est représentée comme un échange, où l'action de celui qui *reçoit* le conte est tout aussi importante que celle du conteur.

56

Dans ces exemples, l'écrivain se limite à reproduire les formules d'ouverture qui sont déclamées lors des séances de contes. En les transcrivant au début des récits, il renvoie directement à cette ambiance traditionnelle de transmission littéraire. C'est à l'intérieur des narrations que ce renvoi devient plus subtil et ambigu. Dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, notamment, Hampâté Bâ explique dès la préface que les informations ont été récoltées de la bouche même de Wangrin. Il s'agit, par conséquent, d'une communication orale au départ. Ne se restreignant pas à l'annoncer simplement, l'auteur enchâsse tout au long du récit des expressions qui renvoient à l'acte de parole. Dans l'introduction, il invite le lecteur à écouter la mystérieuse histoire du pays où le personnage est né. La référence à l'ouïe surgit encore dans les excuses qu'il formule, lorsqu'il décrit les débauches qui suivaient les repas organisés par Wangrin : « sauf le respect que je dois à vos oreilles, cher lecteur » (p. 129). Dans cet exemple, où il juxtapose *oreilles* et *lecteur*, est mise en lumière la confusion feinte, qu'il exploite sans cesse, entre la réception d'un récit qui est dit ou écrit.

L'onomatopée, autre élément récurrent dans la narration orale, survient maintes fois dans les ouvrages de l'auteur. Néologisme suggérant par imitation phonétique la chose dénommée, elle reste à la charnière de l'écriture et de l'oralité. Même écrite, l'onomatopée enrichit la représentation graphique d'une signification sonore. En lisant Hampâté Bâ, on écoute effectivement toutes sortes de bruits qui interviennent aussi bien dans les dialogues que dans la narration. Il arrive qu'un personnage tombe « patatras ! », qu'il rote et qu'il baille

« Bwaah! Bwaah! Bwaah! » ou qu'il imite le « mou-maa » des taureaux. Les animaux se font entendre : l'hyène crie « gnouiii! », tandis que le lion « en entrant fait padiaj et en sortant saïbankoun »³². L'effet comique ou dramatique de ces bruits introduits dans le récit est accentué par une modulation ou une intensification graduelle, comme dans la narration, dans les *Mémoires*, de la nuit où le surveillant de l'école d'Amkouelle, fait un cauchemar : « Il commença à gémir doucement : "Hin... hin... hin..." », puis sur un ton de plus en plus élevé, pour finir par clamer à pleine voix : "Ouïmba... ouïmba... ouïïïmbaaa!" » (p. 330). C'est aussi le rythme de l'enchaînement d'onomatopées qui est exploité par l'écrivain :

Enfin le train s'ébranle ; prenant peu à peu de la vitesse, il commence à filer à travers le paysage. Et c'est alors le chant rythmé des *apss-apss!* gan-gan! – *apss-apss!* gan-gan! – *opss-opss!* gan-gan! *opss-opss!* – gan-gan! suivis de *rapides tchou-kou-tchou-gan-gan-gan!* *tchou-kou-tchou-gan-gan-gan!* entrecoupés de temps en temps d'un long sifflement joyeux. (p. 279)

Comme beaucoup d'onomatopées sont codifiées d'une manière différente d'une langue à l'autre, l'écrivain les traduit parfois, tout en exploitant l'effet que cet artifice produit sur le lecteur. Ceci apparaît surtout dans le récit initiatique *Koumen*. À la sixième clairière, le personnage éponyme dit aux agents : « Ouvrez, ouvrez, *d'igin bant'am bant'am bant'am*³³ ». Conscient de l'étrangeté, Hampâté Bâ explique en note que les onomatopées *d'igin bant'am bant'am bant'am* représentent allégoriquement une marche effectuée dans l'eau avec force. Plutôt qu'un éclat pour animer la narration, l'onomatopée revêt, dans cet exemple, une signification symbolique.

La pratique d'inclure dans le discours les valeurs produites par le fait énonciatif est également très présente. L'écrivain – fidèle à la tradition selon laquelle n'est pas conteur celui qui ne parvient pas à rapporter

32 Respectivement : *Njeddo Dewal*, p. 189 ; *Petit Bodiel*, p. 133 ; *L'Étrange Destin de Wangrin*, p. 148 ; *Petit Bodiel*, p. 131 ; *Njeddo Dewal*, p. 167.

33 Amadou Hampâté Bâ, *Koumen. Texte initiatique des pasteurs peuls*, avec G. Dieterlen, Paris, Mouton et Cie, 1961, p. 51.

une chose telle qu'elle s'est passée sur le vif, de telle façon que ses auditeurs, comme lui-même, en redeviennent les témoins vivants et actifs – construit dans l'énonciation une apparente synchronie entre l'écriture et l'acte de lecture. Au moyen de l'incursion du présent de l'indicatif dans la narration au passé et l'emploi de déictiques s'installe une illusion d'immédiateté des faits. Ainsi, dans *L'Empire peul du Macina*, Hampâté Bâ donne l'impression de pointer du doigt un personnage qui serait en train de passer devant ses yeux et ceux de son lecteur : « Voici donc, El Hadj Oumar, cheik de l'ordre Tidjaniya, en route pour les pays de l'Occident africain. Il passe par Le Caire. » (p. 240.)

58

À cette illusion d'immédiateté qui donne vie au récit s'ajoutent les procédés de mise valeur expressive. Le style emphatique s'impose comme une des caractéristiques les plus marquantes des narrations de l'auteur. Le discours du conteur de la tradition orale, qui varie les intonations, et, comme un acteur, s'efforce de prendre le ton qui convient pour se faire plus convaincant et captivant, s'introduit dans plusieurs descriptions, comme celle du paradis terrestre des Peuls, dans *Njeddo Dewal*. Cette description, très détaillée, est particulièrement marquée par le langage exacerbé. Le narrateur accumule superlatifs, hyperboles et adjectifs laudatifs, souvent de sens très proche, voire redondant : « les puissants fromagers côtoyaient les larges baobabs, comme pour regarder ensemble les grands caïlcédrats étendre leurs branches volumineuses » (p. 28). Le rythme de la description est envoûtant. Quelques passages en vers, qui se démarquent du reste de la description, sont cadencés par un rythme ternaire et par la répétition de négations :

On n'y connaissait aucun souci. La mort y était rare, la progéniture nombreuse, la maladie inconnue. Tout le monde était en bonne santé. Même les vieillards à la tête chenue conservaient leur vigueur ; ils ignoraient la fièvre, la toux et la décrépitude. Le cheptel lui aussi ignorait la maladie. Point de diarrhées épuisantes, point de maux de poumon, point de mouches piquantes. Dans les champs, les acridiens ne dévastaient point les récoltes. (p. 27)

Ces procédés s'accompagnent de nombreuses exclamations qui ponctuent le discours du narrateur du début à la fin de la présentation

de Heli et Yoyo : « oui, oui ! au pays de Heli Yoyo chaque arbre de karité donnait assez de beurre pour nourrir tout un quartier du village pendant un an ! » (p. 30.)

Enfin, il faudrait mettre l'accent également sur les allocutions qui renforcent la théâtralité des différents récits. Par l'emploi de cette figure de style, le narrateur établit un autre niveau de dialogue imaginaire, qui sous-entend la coopération de personnages morts, comme sa mère ou son père, dans les *Mémoires*, ou d'entités abstraites, voire de parties de son corps, puisque, dans *Kaidara*, il fait de sa langue un interlocuteur. Parmi les divers allocutaires choisis, le lecteur est placé au centre de la plupart des interpellations. Hampâté Bâ fait, en effet, toujours référence à l'instance réceptrice dans ses œuvres. Plutôt que de simples allusions qui parsèment les textes, les interpellations au lecteur instaurent des relations spécifiques avec celui-ci, qui prend la forme d'un personnage et glisse occasionnellement vers le statut d'énonciateur. À ne pas confondre avec le public réel qui découvre le récit, ce lecteur idéalisé permet néanmoins de découvrir les rapports que l'écrivain cherche à établir avec ceux qui liront son livre, à partir de la place et de la fonction qui leur sont prédisposées dans le texte.

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre souligne que l'art ne peut exister que pour et par autrui, ainsi l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique. Ces deux actes nécessitent deux agents distincts – l'auteur et le lecteur –, dont l'effort conjugué fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Les études littéraires font une place très variable au lecteur. La méfiance envers celui-ci et la tentation d'ignorer, voire de bannir, sa présence sont des attitudes partagées aussi bien par le positivisme que le formalisme, la *New Criticism* que le structuralisme. Proust, en contrepartie, dans « Journées de lecture », préface à sa traduction de *Sésame et les Lys* de Ruskin, puis dans *Le Temps retrouvé*, met en avant une vision privative de la lecture. Pour lui, ce dont on se souvient n'est pas le livre lui-même, mais le cadre dans lequel il a été lu et les impressions qui ont accompagné la lecture. Celle-ci serait projective, identificatoire, puisque le lecteur applique ce qu'il lit à sa propre situation. Par conséquent, les deux

actions se dédoubleraient : la lecture étant une écriture et l'écriture déjà une lecture. Dans le sillage de Proust et de la phénoménologie – qui a favorisé le retour du lecteur dans les analyses littéraires en associant tout sens à une conscience –, plusieurs démarches théoriques ont remis en discussion la valeur de la lecture, notamment l'esthétique de la réception, développée par Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss de l'École de Constance, ou, selon son appellation américaine, la *Reader-Response Theory*, avec Stanley Fish et Umberto Eco, entre autres.

60

L'approche de Jauss, auteur de *Pour une esthétique de la réception* (1972), se fonde sur l'idée que le destinataire n'est pas tout entier déterminé par la société dans laquelle il vit, pas plus que l'œuvre n'est le reflet parfait de la réalité socio-économique contemporaine de sa production. Mais, à la différence des formalistes, il ne considère pas l'œuvre littéraire comme un objet existant en soi, présentant en tout temps à tout observateur la même apparence, mais comme une forme en attente d'actualisation. Il s'attache à montrer que le destinataire de l'œuvre, historiquement situé, a une fonction majeure pour comprendre l'histoire littéraire, mais aussi le devenir des œuvres comme processus en permanente évolution. À partir de la perspective de l'œuvre comprise comme mobilisatrice de l'expérience du monde du lecteur, il propose la notion d'*horizon d'attente*, très proche de celle de *répertoire*, utilisée par Iser, dans *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1972). Il s'agit de l'ensemble de normes sociales, historiques, culturelles apportées par le lecteur comme bagage nécessaire à sa lecture, mais aussi de règles du jeu qu'il est censé reconnaître, car il les a déjà rencontrées au cours de ses lectures précédentes. La lecture ne serait donc jamais innocente, car le lecteur viendrait au texte avec ses propres modèles et valeurs modifiés par l'expérience de la lecture.

À la différence de la réponse publique au texte, à laquelle s'attache Jauss, le *lecteur modèle*, capable de coopérer à l'actualisation du texte, selon les typologies formulées par Umberto Eco, dans *Lector in fabula* (1979), se distingue rigoureusement du lecteur réel. Prévoir celui-ci ne consiste pas seulement à espérer qu'il existe, mais à agir dans le texte de façon à le construire. Pour organiser sa stratégie textuelle, l'auteur se base toujours sur une série de codes ou de compétences qui confèrent un contenu

précis aux termes qu'il emploie. Or, les compétences de l'auteur et de son lecteur ne sont pas nécessairement les mêmes. Pour imaginer un *lecteur modèle*, il est donc nécessaire d'envisager quelqu'un qui soit capable d'agir interprétativement comme lui a agi générativement, c'est-à-dire de coopérer à l'actualisation du texte de la façon dont l'auteur le pensait.

Selon les écrivains, le choix de cette cible est plus ou moins précis. Dans la construction du sens de son œuvre, Hampâté Bâ se montre particulièrement intéressé par la participation de ses « honorables lecteurs³⁴ », dont il délimite les contours avec une sagacité sociologique. Il s'applique à utiliser des termes et des expressions favorables à la commodité de compréhension du lecteur, et évoque les réactions et les sentiments qui peuvent naître dans l'esprit de celui-ci, essayant ainsi de prévoir son comportement face au texte. D'une œuvre à l'autre, l'image de ce lecteur, cité à la troisième personne, présente certaines caractéristiques analogues. Tout d'abord, il apparaît comme celui qui connaît mal, voire qui ignore complètement, la réalité et les thèmes abordés. Lorsque des questions religieuses sont traitées, par exemple, Hampâté Bâ juge nécessaire d'apporter des informations complémentaires. C'est pourquoi il précise, dans l'avant-propos de *Vie et Enseignement de Tierno Bokar*, qu'un chapitre sur le soufisme et les confréries musulmanes a été ajouté, en annexe, à l'attention des lecteurs qui ne seraient pas familiarisés avec le sujet. Au-delà des préfaces, des notes, des annexes, les récits sont interrompus à chaque fois que des éclaircissements se font nécessaires, comme dans ce passage de *L'Empire peul du Macina*:

Pour permettre aux lecteurs non avertis des questions islamiques en Afrique occidentale de comprendre l'enchaînement des faits qui seront rapportés plus loin, il est indispensable de donner quelques précisions sur la congrégation Tidjaniya. En effet, le conflit qui mit aux prises El Hadj Oumar et les Peuls du Macina, aidés des Kounta, s'explique mal pour qui ignore l'histoire de l'ordre tidjaniste et l'opposition qui a toujours existé entre cet ordre relativement récent et les plus anciens. (p. 240)

34 *L'Étrange Destin de Wangrin*, p. 9.

Les explications ne concernent pas uniquement la religion, mais des aspects très variés allant des us et coutumes traditionnels, jusqu'à l'art et la littérature, en passant par la géographie, la botanique, l'histoire, la politique. Tout semble obscur pour ce lecteur qui méconnaît même le nom des peuples au centre des récits. L'écrivain se soucie à tel point de l'accueil de ses textes, qu'outre les précisions, il formule aussi des appels à la sympathie et à la bienveillance du public.

62

L'identité de ce lecteur profane, non averti et peu familiarisé avec tant d'aspects relatifs à l'Afrique, est précisée dans pratiquement tous les textes d'Hampâté Bâ et en particulier dans les *Mémoires*. L'auteur nomme régulièrement les *lecteurs occidentaux* et tente de justifier tout ce qui pourrait les rendre perplexes : « une autre chose qui gêne parfois les Occidentaux dans les récits africains est l'intervention fréquente de rêves prémonitoires, de prédictions et autres phénomènes de ce genre » (p. 18). Par les références directes au public occidental et par sa résolution d'écrire en français, l'écrivain indique l'allocataire de son choix. Les contours de son lecteur modèle se font visibles à l'intérieur des narrations, construites pour quelqu'un qui n'a pas de connaissances et de repères sur l'Afrique, qui peut être choqué ou perturbé, mais qui serait tout de même quelque peu curieux. Hampâté Bâ choisit donc d'écrire pour l'Autre, pour celui qui est étranger aux traditions, à l'imaginaire et à la réalité africaine qu'il présente. Il fait d'ailleurs un effort visible pour ne pas heurter ce public qu'il veut introduire dans cette nouvelle dimension. Conscient de l'horizon d'attente du public européen – en tant qu'ancien élève de l'école des Blancs et lecteur de la littérature occidentale –, Hampâté Bâ essaie d'atténuer ce qui pourrait choquer dans ses récits, en combinant à cet effet des stratégies issues des narrations orales avec des techniques littéraires familières à celui-ci, notamment celle de faire rentrer le lecteur dans le récit, présente déjà dans *Don Quichote* de Cervantes ou *Jacques le Fataliste* de Diderot.

En fait, dans les œuvres de l'auteur, le lecteur est évoqué à tant de reprises, qu'il est possible de parler d'une véritable absorption de l'instance réceptrice, qui se métamorphose en personnage. Il est interpellé tout d'abord dans les préambules traditionnels aux récits initiatiques, permettant à Hampâté Bâ de reproduire la procédure récurrente chez les

fabulistes de solliciter l'attention du public pour mieux le plonger dans le récit qui va suivre. Les interpellations ont lieu ensuite à l'intérieur des récits, généralement par l'emploi de la deuxième personne, à l'exemple de ce passage comique du conte « L'Hyène et le Lion endormi », où le narrateur omet de nommer les excréments évacués par l'Hyène effrayée : « En retombant sur le sol, elle déposa... Inutile d'en dire davantage, vous m'avez compris³⁵ ! » À l'utilisation du vocatif et de l'impératif, très fréquents dans la morale des contes, s'ajoute également l'emploi du pronom *nous* à fonction inclusive, permettant à l'écrivain de jouer encore sur la relation de complicité. Hampâté Bâ rapproche le narrateur et le lecteur, en les plaçant ensemble face à un récit qui semble se dérouler de façon autonome. Celui qui raconte devient spectateur au même titre que celui qui lit : « Mais laissons Djeri-tchewngou le Serval aller à son rendez-vous, et prêtons l'oreille à la conversation de Petit Bodiel avec Kíkala³⁶ ». Un effet similaire est recherché lorsque sont faits des clins d'œil en signe d'intelligence, soulignant une situation commune d'omniscience. À la différence des personnages qui ne comprennent pas les raisons pour lesquelles un événement donné leur arrive, le lecteur a été précédemment renseigné et peut savourer en compagnie du narrateur leur incompréhension. Ainsi, à chaque fois que Petit Bodiel, le lièvre rusé, prépare un tour, le lecteur et le narrateur sont complices de l'astuce qui sera mise en œuvre, dans le conte. Enfin, les rappels, dont la formule la plus courante est « comme nous l'avons vu », constituent une technique didactique de mémorisation, mais aussi un moyen supplémentaire de resserrer les liens entre les deux instances principales de l'acte énonciatif.

C'est seulement lorsqu'il accède au statut d'énonciateur que le lecteur devient un personnage à part entière. Or, il est assez rare que sa voix apparaisse directement. Elle se devine plus qu'elle ne s'entend à travers les interrogations, aux fonctions rhétoriques variées, dont toutes les œuvres d'Hampâté Bâ sont entrecoupées. L'auteur met en action le rapport entre le griot et le public caractérisé par le procédé question/réponse, observé dans les contes de la littérature orale, avec cependant

35 « L'Hyène et le Lion endormi », dans *Petit Bodiel*, p. 115.

36 « Petit Bodiel », dans *Petit Bodiel*, p. 30.

une différence considérable : le public des soirées où l'on récite des contes connaît généralement le répertoire du griot. Il y a une complicité entre ce public qui feint d'ignorer l'énigme et le griot qui sait son auditoire apte à le juger plus sur sa capacité à chanter, à mimer et à transmettre le texte, que sur les intrigues et l'énigme. Dans les textes écrits, le lecteur ne sait rien, ni des personnages, ni de leurs aventures. Il saura seulement ce que l'écrivain voudra bien lui présenter, à partir des questions qu'il lui fera poser.

64

Il arrive que le narrateur, pourtant omniscient, affecte de ne pas connaître les personnages afin d'introduire leur présentation. Même les héros au centre des récits, Wangrin notamment, sont dépeints à partir de questions qui surviennent à différents moments de la narration, de manière théâtrale, de telle sorte que le lecteur a l'impression de concourir à la création du personnage. Le même procédé introduit certaines explications ainsi que des récits parallèles. Dans les premières pages des *Mémoires*, le lecteur perplexe interrompt d'un cri le débit trop rapide du narrateur : « "Pas si vite !" s'écriera sans doute le lecteur non africain, peu familiarisé avec les grands noms de notre histoire. "Avant d'aller plus loin, qu'est-ce donc, d'abord, que les Peuls, et que les Toucouleurs?" » (p. 21.) Il s'agit ici d'un des seuls cas où les paroles du lecteur sont présentées en discours direct. Il est beaucoup plus fréquent qu'elles se mêlent à celles du narrateur, comme dans cette construction basée sur l'enchaînement question/réponse, dans *Njeddo Dewal* : « Qu'était-ce donc que cette montagne mystérieuse vers laquelle Siré se dirigeait et que la grande magicienne voulait à tout prix l'empêcher d'atteindre? C'était la frontière entre le monde visible et palpable des hommes et le monde caché que seuls peuplent les génies. » (p. 38.) Les interventions du lecteur sont d'ailleurs si récurrentes, dans cette œuvre, que le narrateur doit parfois calmer le chahut qui risque de détourner l'attention des précisions importantes qu'il est en train de donner : « D'où venaient les scorpions? / Silence!... Je vais le dire pour que des bouches puissent le rapporter à des oreilles » (p. 100). Ces interrogations impliquent le lecteur dans la narration, en sollicitant sa participation active. Les rôles s'inversent : l'énonciateur devient allocutaire et le destinataire devient locuteur, puisque l'écrivain se pose lui-même les questions auxquelles il se croit obligé de répondre.

La construction du texte orientée vers le dialogue constant avec le lecteur, particulièrement l'occidental, n'est absolument pas une exclusivité de l'œuvre littéraire d'Hampâté Bâ. Comme je l'ai souligné, les discussions au sujet de la francophonie et de la réhabilitation des langues nationales rejoignent celles au sujet de l'expression des spécificités culturelles de la société africaine. Dans une perspective plus large, ces questions sont liées à une certaine conception du rôle de la littérature et de l'écrivain africain. Les œuvres d'Hampâté Bâ, Birago Diop, de Boubou Hama ou encore de Senghor et des écrivains de la négritude, sont révélatrices de la tentative de dégager l'identité culturelle de l'Afrique et de réhabiliter une culture jusqu'alors méconnue et méprisée. La littérature apparaît comme le lieu où l'écrivain peut réfléchir à sa propre culture, mais aussi la présenter au monde occidental, la diffuser, la défendre. L'art et le militantisme ne font donc qu'un, puisque l'homme de culture se voit attribuer un rôle politique. Cette problématique dépasse largement le cadre des écrivains africains francophones. Dans le champ de la lusophonie, dans les années 1950, Agostinho Neto – plus tard président fondateur de l'Angola indépendant –, Amílcar Cabral et Mário Pinto de Andrade établissent secrètement un Centre d'études africaines, avec un ambitieux programme de promotion de la création littéraire africaine.

En 1947, Léon-Gontran Damas écrit dans son introduction à *Poètes d'expression française* : « Le temps du refoulement et des inhibitions a fait place à un autre âge : celui où l'homme colonisé prend conscience de ses droits et de ses devoirs d'écrivain, de romancier ou de conteur, d'essayiste ou de poète³⁷ ». Le terme *devoir*, employé par Damas, est représentatif du sentiment exprimé par les écrivains d'avoir une mission essentielle à remplir dans la prise de conscience politique des masses africaines, ne serait-ce qu'en transmettant l'idée que la substance de l'identité politique serait l'identité culturelle. Au cours du premier Congrès des écrivains et artistes noirs, à Paris, en 1956, dans lequel le rejet de la notion de peuples sans culture est un des thèmes centraux, Aimé Césaire insiste sur l'importance de placer le contexte historique au premier plan. Selon lui, au moment où il parle, le problème de la culture noire ne peut

37 Léon-Gontran Damas, *Poètes d'expression française*, Paris, Seuil, 1947, p. 10.

être discuté, sans que le problème du colonialisme soit posé, car toutes les cultures noires se développent dans ce conditionnement particulier qu'est la situation coloniale ou semi-coloniale ou para-coloniale. Lors du deuxième Congrès, en 1959, à Rome, à caractère moins critique et plus tourné vers les possibilités d'action que le premier, les titres des interventions parlent d'eux-mêmes : Frantz Fanon discourt sur le « Fondement réciproque de la culture nationale et des luttes de libération », Sékou Touré sur « Le leader politique considéré comme le représentant d'une culture », Aimé Césaire sur « L'homme de culture et ses responsabilités ».

66

La contribution d'Hampâté Bâ à ce débat s'effectue essentiellement par une tentative de mise en valeur des traditions africaines basée sur une relation d'échanges avec le monde occidental. L'auteur ne se limite pas à nommer le lecteur ; en comparant régulièrement l'univers présenté et la conception occidentale du monde, il s'efforce de mettre en place un dialogue entre cultures. Il est explicite quant à son but : « Lorsque je fus nommé membre du Conseil exécutif de l'UNESCO, je me suis donné pour objectif de parler aux Européens de la tradition africaine en tant que culture³⁸ ». Cette ambition se heurte néanmoins à de nombreuses difficultés. Complètement inconnue, ou presque, dans le monde d'avant 1945, la littérature africaine se confronte à de lourds préjugés lorsqu'elle commence à être diffusée. Un article sur les contes soudanais, publié par Geneviève Calame-Griaule, dans les années 1950, met en lumière quelques éléments essentiels au sujet de la réception en Europe des contes d'Afrique :

Le contact avec la littérature des Noirs est généralement très décevant pour un esprit européen. Ces menus récits [...] ne nous procurent aucune émotion « littéraire » ; nous les jugeons, selon nos normes, enfantins et empreints de naïveté, et si parfois nous accordons à l'un d'entre eux une valeur poétique, assez mince d'ailleurs, si nous y cherchons avec plus ou moins de bonheur les thèmes du « folklore » universel, l'impression que nous en retirons en dernière analyse n'est guère favorable et nous

38 « Remarques sur la culture », p. 21.

fait considérer leurs « auteurs » comme incapables de création originale dans ce domaine.

Effectivement, on trouve très rarement chez les Noirs ce souci de produire une œuvre durable, personnelle, obéissant à des lois formelles dans un but de création esthétique, qui est propre de notre conception de la littérature³⁹.

Selon Geneviève Calame-Griaule, la déception des lecteurs européens est due à un décalage par rapport aux canons littéraires, aux thèmes, aux valeurs et aux critères consacrés pour juger de la littérarité d'un texte. Elle aborde ainsi le problème de l'horizon d'attente et des difficultés découlant de la non-conformité de la stratégie textuelle d'une œuvre avec les repères et les connaissances du lecteur. À ceci s'ajoute la dimension idéologique, selon laquelle les Noirs seraient perçus comme intellectuellement inférieurs, qui exerce une influence considérable sur les lecteurs dans ce contexte colonial et après, en Europe et ailleurs.

Au Brésil, la première anthologie de contes africains, qui paraît en 1962, contient entre autres une traduction en portugais de « Le Peul et le Bozo » d'Hampâté Bâ. La préface de Fernando Correia da Silva, organisateur de l'édition, débute par une exaltation de l'exotisme de l'Afrique, continent mystérieux, et par l'annonce au lecteur de la nécessité de certaines explications, « avant de s'enfoncer dans cette jungle de mythes et d'histoires hallucinantes » :

Un autre fait que le lecteur doit avoir à l'esprit est que le Noir, avec tout son primitivisme, vit en état permanent de conscience-inconsciente. Sa conscience est de l'instinct. Dans son cerveau ne s'opèrent pas encore de pensées analytiques. Il n'y a pas pour lui de différence entre ce que nous appelons la réalité objective et ce que nous appelons la fantaisie⁴⁰.

39 Geneviève Calame-Griaule, « Étotérisme et fabulation au Soudan », *Bulletin de l'IFAN*, n° 3-4, t. XVI, Dakar, juillet-octobre 1954, p. 307-308.

40 Fernando Correia da Silva, *Maravilhas do Conto Africano*, trad. Maria A. Baptista Nunes, São Paulo, Editora Cultrix, 1962, p. 10. Je traduis.

Ce passage – qui se passe de commentaires, tant sa portée folklorisante et raciste est flagrante – illustre la réception dont fait l’objet la littérature africaine à ces débuts. Au regard d’interprétations comme celle-ci, il devient plus aisé de comprendre l’usage fréquent que fait Hampâté Bâ de la polémique anticipée pour répondre en avance aux objections de ceux qui liront son texte. Dans le conte « Fleurs de la Chevalerie Bambara », par exemple, la première phrase semble déjà une justification du titre : « L’Afrique, elle aussi, a eu sa Chevalerie. Pour n’être point organisée comme la Chevalerie européenne, elle n’en a pas pour autant compté moins de braves, ni moins cultivé le sens d’honneur et la noblesse de cœur⁴¹ ».

68

Malgré les apparences, ces remarques, ainsi que l’appellation « lecteurs occidentaux » ou « Occidentaux », ne sont pas adressées par Hampâté Bâ nécessairement et exclusivement aux Européens. La lecture de certains extraits donne matière à réflexion. Il s’agit de passages où le narrateur ne fait pas allusion directement au lecteur, mais à « la conception occidentale » ou à la logique « cartésienne ». Entre les lignes se profile un autre niveau de signification de l’identité du lecteur, à dessein plus critique, presque provocateur : la « conception occidentale » renvoie aussi aux Africains occidentalisés, particulièrement aux jeunes, vivant dans leur pays natal ou à l’étranger, qui n’ont plus de repères et qui sont devenus étrangers à leur propre culture. C’est au moyen du livre, du support écrit en langue française, qu’Hampâté Bâ compte atteindre plus facilement cette jeune génération, ayant fréquenté l’école plutôt que les milieux initiatiques traditionnels. En les traitant d’« Occidentaux », il les pousse à réfléchir aux racines de leurs propres cultures, à les redécouvrir et, par conséquent, à relativiser la conception occidentale du monde qui leur a été inculquée.

L’héritage de la littérature orale est donc d’une très grande importance dans la production textuelle d’Hampâté Bâ, non seulement en tant que procédé imitatif basé sur la transcription de formules utilisées par les conteurs, mais surtout parce que l’auteur, en bon connaisseur des stratégies des conteurs et des fabulistes, se les approprie et les adapte à l’écriture. Grâce à cette appropriation, il structure le sujet de ses œuvres en fonction des relations coopératives qu’il prévoit, créant

41 « Fleurs de la Chevalerie Bambara », dans *Petit Bodiel*, p. 225.

une illusion de dialogue à l'intérieur de ses récits. Le dialogue se fait aussi marginalement ; l'écrivain profite du support écrit pour mettre en rapport son récit avec les notes qu'il sème au fur et à mesure, complexifiant davantage la construction des séquences narratives.

NOTES ET DISCOURS AUX MARGES DU TEXTE

Plus un texte est « non-annotable », plus il génère et exige l'annotation : voilà le paradoxe et la double contrainte. Un texte infiniment non annotable provoque une annotation infinie.

JACQUES DERRIDA⁴²

Il pourrait paraître insolite de m'étendre ici, plusieurs pages durant, non pas sur le texte d'Hampâté Bâ, mais sur ses marges, si l'auteur n'avait pas lui-même accordé autant d'importance au péri-texte de ses livres. Un encadrement considérable s'impose, en effet, comme une caractéristique commune à ses différentes œuvres. Étonnamment, si les préfaces et postfaces de l'auteur ont souvent attiré l'attention de la critique, ce n'est absolument pas le cas des notes de bas de page, qui sont pourtant surabondantes – à tel point qu'elles envahissent quelquefois l'espace de la page en confinant le texte à une place très limitée. Non seulement les analyses à ce sujet sont rares, mais de plus elles ont en commun le fait de s'intéresser à celles-ci de manière isolée, sans examiner les rapports entretenus avec le texte. Or ces rapports sont essentiels pour saisir la spécificité de ces écrits périphériques. C'est justement le caractère toujours partiel et local de l'énoncé porté en note qui constitue son trait formel le plus distinctif, par opposition à l'ensemble paratextuel qui se réfère au texte dans sa globalité. Un dialogue se crée entre les segments du texte et ses marges, dialogue que le lecteur découvre au fur et à mesure

42 « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale », dans *L'Espace de la note*, dir. J. Dürrenmatt ; A. Pfersmann, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 17.

de sa lecture. Cette découverte dépend néanmoins du choix fait par celui-ci, car, plus encore que les préfaces ou postfaces, les notes peuvent être de lecture facultative, ne s'adressant par conséquent qu'à certains lecteurs. C'est ce caractère accessoire qui justifie le rejet en note et qui est à l'origine de différentes possibilités d'actualisation de la *fabula*. C'est pourquoi Jean-Jacques Rousseau, dans l'avertissement de son *Discours sur l'inégalité parmi les hommes*, propose une autre approche de son livre, à ceux qui auraient le courage de recommencer pour s'amuser la seconde fois à battre les buissons et tenter de parcourir les notes.

70

Dans les œuvres d'Hampâté Bâ, une observation attentive de ce rapport dialogique permet d'identifier l'aspect fonctionnel de cette portion importante de texte que l'écrivain isole spatialement de la narration, mais aussi de mieux comprendre les mécanismes de séduction qui agissent à l'intérieur de son univers fictionnel. Espace véritablement intermédiaire, entre le texte et le hors-texte, entre l'illusion fabuleuse et le discours pragmatique, les notes constituent une *zone de transaction*, un lieu privilégié d'une stratégie et d'une action sur le public.

Elles sont particulièrement récurrentes et longues dans les récits initiatiques, comme si, par les interventions aux marges du texte, l'écrivain compensait son impossibilité d'intervenir davantage à l'intérieur des narrations. Il ne cesse d'ailleurs de rappeler que, mis à part le style, la tradition interdit au conteur de changer le moindre détail du contenu de ces récits à portée sacrée. La note, séparée du texte, constitue, par conséquent, un moyen singulièrement efficace pour enrichir le récit de ses apports personnels et l'adapter au public visé, sans pour autant interrompre le rythme de la narration, comme l'explique Hampâté Bâ dans la préface de *Njeddo Dewal*.

Ce procédé de déplacement de certains écrits aux marges du récit se prolonge dans tous les autres ouvrages, qui, à la différence des récits initiatiques, n'ont pas de portée sacrée les rendant intouchables. *L'Étrange Destin de Wangrin*, *Petit Bodiel* et *L'Empire peul du Macina*, narrations présentées également comme des transcriptions de l'oral sont accompagnées d'un appareil de notes très important; dans la première, par exemple, on en compte 248. À l'instar des explications en ouverture de *Njeddo Dewal*, l'écrivain justifie l'emploi des notes dans la préface de

L'Empire peul du Macina, en évoquant cette fois-ci le souci de fidélité : « Dans la mesure du possible, les tournures et les expressions ont été conservées telles qu'elles sont souvent venues spontanément aux lèvres des narrateurs et tous les détails que nous avons cru devoir ajouter pour une meilleure interprétation des faits se trouvent en note. » (p. 13.) Dans les *Mémoires*, l'aspect mythique du texte et le devoir de fidélité aux paroles d'autrui sont exclus, puisqu'il s'agit de l'autobiographie de l'écrivain. Pourtant cette œuvre présente également des annotations, quoique moins nombreuses. Enfin, le cas des notes aux préfaces et postfaces est encore plus significatif. Dans ces textes liminaires, non seulement la question de l'auctorialité ne se pose pas, mais ce sont en plus des écrits d'accompagnement, qui se trouvent déjà aux marges du récit; malgré cela l'écrivain éprouve tout de même le besoin de décaler une partie de ce qu'il écrit. Les notes d'Hampâté Bâ ne peuvent pas, par conséquent, être réduites à un élément totalement extérieur et secondaire, rajouté toujours *a posteriori*, afin de commenter les textes ou de prendre ses distances respectueusement du texte transmis, hérité de la littérature orale. Elles sont une composante essentielle de la pratique scripturale de l'auteur et participent au fonctionnement de chaque narration.

La plus grande partie des notes fonctionne comme des réponses aux questionnements et aux doutes que pourraient soulever certains aspects du récit. Hampâté Bâ encadre ses textes avec des compléments explicatifs et assume à tour de rôle la fonction d'enseignant, de guide et de fabuliste, mais aussi d'avocat de sa narration par le biais de justifications diverses à propos de ses choix d'écriture. La relation question/réponse est quelquefois établie sans aucune ambiguïté : soit une interrogation faite par le narrateur s'accompagne d'une réponse en note, soit la question et la réponse sont décalées en bas de page. Dans ces deux cas, les interrogations ont la même fonction rhétorique : celle d'introduire une explication pour répondre à une question potentielle du lecteur prévu par l'écrivain. Toutefois, les questions rejetées en marge rendent encore plus explicite le rapport dialogique, car la narration est interrompue par une voix qui lui est extérieure. Le couple texte/note reproduit ainsi de manière mimétique le couple conteur/auditeur.

Sans que les outils interrogatifs soient utilisés systématiquement, la plupart des notes fonctionnent de manière implicite selon ce rapport, apportant des réponses ou des réflexions au récit. Ces explications, avec lesquelles l'écrivain investit son texte, aboutissent à la mise en place d'un mode d'emploi de lecture se rapportant à des savoirs très diversifiés. Les remarques d'ordre linguistique, notamment, occupent un très grand nombre d'annotations marginales. Dans les récits initiatiques présentés en version bilingue, *Kaïdara*, *L'Éclat de la Grande Étoile* et *Bain rituel*, deux appareils de notes correspondent à des numérotations distinctes, dont un consacré à la version peule du texte. Celui-ci a pour objet la langue en elle-même et se compose essentiellement d'explications concernant l'étymologie et la morphologie, la construction grammaticale des phrases et les dérivations phonétiques. Dans les autres œuvres, mais aussi dans l'appareil de notes accompagnant la version française des récits initiatiques, les notes consacrées aux commentaires d'ordre linguistique ont pour objet surtout les questions concernant la pratique de la traduction et l'usage culturel de certains mots et expressions. Dans *Njeddo Dewal*, l'emploi du mot *ventre*, par exemple, qui paraît saugrenu dans un passage – « Il entra et constata la disparition de la termitière jaune clair. Ce que voyant, son ventre se remplit du désir de s'informer » –, est éclairé par une note de l'auteur :

Dans le langage africain, on emploie souvent le mot « ventre » à la place de « tête ». On ne dit pas : « il a cela dans la tête », mais « il a cela dans son ventre ».

On considère le ventre comme une sorte de cerveau, de lieu de force central. Cette grande cavité centrale est d'autant plus mystérieuse qu'elle contient les sept viscères : pancréas, intestins, estomac, reins, rate. (p. 89, note 2)

L'écrivain montre bien que pour comprendre le sens du mot dans le texte, il est nécessaire de comprendre d'abord son sens à l'intérieur d'un système de pensée et de représentation du monde. Cette démarche constitue justement l'un des socles de son appareil de notes, qui répond à un désir évident de multiplier les repères concernant le système de représentation sur lequel reposent ses œuvres. L'écrivain discourt sur des

valeurs et des coutumes, distribue des précisions à propos d'événements historiques et politiques, s'efforce de mettre en lumière l'organisation sociale en présentant les différents groupes d'appartenance, décrit des éléments de la faune et de la flore en précisant même leur appellation scientifique. En bref, il s'applique à faire communiquer l'univers fictionnel et le monde réel en créant une relation de réciprocité : la fable permet de mieux comprendre la réalité, et vice-versa.

En tant que passerelles privilégiées entre la réalité et la dimension de la fiction, les explications à propos des mythes et des symboles ont une place primordiale dans le péri-texte. Tout en donnant des indices qui permettent de mieux cerner le comportement et les attentes des personnages, ainsi que la signification des différents épisodes, l'auteur utilise les notes pour essayer de faire rentrer le lecteur dans l'univers de croyances présenté, comme il apparaît dans *L'Éclat de la Grande Étoile* :

Les Laobé, bûcherons, sont d'origine mandé, mais foulaphones ; ils sont réputés grands magiciens ayant le pouvoir d'exorciser les arbres ; ils confectionnent des pirogues, chaque outil possédant sa formule propre ; si vous les surprenez dans leurs rites, ils se transforment en hyènes et vous dévorent... (p. 55, note 3).

L'emploi du pronom de la deuxième personne et des points de suspension incitent le lecteur à dépasser le rôle d'observateur et à imaginer l'éventualité d'une rencontre avec les Laobé métamorphosés en bêtes carnassières. Manifestement, les explications sur la culture et la tradition distribuées en notes n'ont donc pas seulement la fonction d'enrichir la culture personnelle du lecteur ignorant les us et coutumes africains, mais surtout de l'inviter à adhérer à l'univers mis en scène dans le récit.

Dans certains ouvrages, les annotations ayant pour objet les mythes et les symboles occupent une place à part. Dans les *Mémoires*, elles reçoivent des titres ; dans *Njeddo Dewal* et dans la version en prose de *Kaïdara*, en plus des titres qui les distinguent, elles se trouvent réunies à la fin de l'ouvrage. Ce déplacement n'est pas sans conséquence, car arracher les notes à l'espace de la page dissout l'unicité du caractère local de la relation qui les unit au texte. Autrement dit, malgré l'appel-renvoi de note qui

les lie à un segment du texte, leur emplacement à la fin du livre fait de ces notes une sorte d'index thématique – rassemblant des rubriques comme « Carrefour », « Le pays des nains », « Hermaphrodite », « Koumbourou » ou « Mariage » – et semblent plus autonomes que les notes infrapaginales. Nonobstant cette apparente autonomie, séparées du texte, ces rubriques perdraient certainement une grande partie de leur intérêt. Elles se présenteraient alors comme des répertoires fabuleux, simples instruments iconologiques, comparables aux innombrables « dictionnaires de la fable », parus au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, en Europe, dans lesquels la fable est réduite à un système autosuffisant et a-historique, devenant un réseau synchronique où tout est simultanément, même les généalogies.

74

En fait, ce qui différencie les rubriques en fin d'ouvrage des notes infrapaginales d'Hampâté Bâ n'est pas leur caractère autonome, mais le fait que ces développements symboliques ne jouent pas un rôle secondaire par rapport au texte. Une inversion pourrait avoir lieu : les notes deviendraient le texte principal et le conte une illustration fictive qui permettrait de mieux comprendre leur signification symbolique grâce à la narration d'un parcours initiatique. Bien que ces notes soient en rupture avec le rapport hiérarchique habituel qui veut que les éléments du péri-texte jouent un rôle secondaire, cette rupture crée un rapport d'interdépendance très fort.

Outre ces explications concernant des éléments qui dépassent les frontières littéraires, comme la langue, la société, les coutumes ou la religion, les écrits périphériques véhiculent également des indications et des interprétations concernant le déroulement même du récit. Les seuils du texte deviennent alors un espace d'analyse et de décryptage. Hampâté Bâ s'adonne notamment à élucider la fonction de certains épisodes racontés. Dans *Njeddo Dewal*, le récit de la mort du mari de la sorcière est justifié de la manière suivante : « Toute cette scène n'a d'autre raison que de présenter la mort de Dandi, dont la seule fonction fut de procréer les sept filles de Njeddo Dewal qui joueront un rôle capital dans le conte » (p. 39, note 1). Grâce à cette précision, Hampâté Bâ semble vouloir mettre en évidence le fait que dans le récit rien n'apparaît au hasard, car chaque détail participe au fonctionnement des autres éléments.

Les éclaircissements concernent aussi bien la fonction que la signification de ce qui est raconté. Dans *L'Empire peul du Macina*, l'explication de l'auteur permet de mieux comprendre l'idée que referment les paroles de Cheikhou Amadou, lorsque celui-ci dit à son fils :

Puisque tu es maintenant gouverneur de Dienné, use de tes droits pour faire reconstruire la mosquée de Koykoumboro et ensuite tu feras enlever la toiture de celle de Malaha Tanapo, en respectant les murs.
(p. 156)

En note, la tactique imaginée est expliquée au lecteur :

Enlever la toiture d'une mosquée en laissant les murs n'est pas détruire l'édifice. Mais en obligeant les habitants de Dienné à faire la prière publique dans la nouvelle mosquée, Cheikou Amadou était sûr que les murs de l'ancienne ne tarderaient pas à tomber en ruine d'eux-mêmes.
(p. 156, note 2).

L'appareil de notes donne ainsi à l'écrivain la possibilité de proposer ses interprétations en marge du récit, allant de l'étude des intentions et des ruses des personnages jusqu'aux enseignements à tirer des épisodes. De cette manière se creuse davantage la distinction entre le personnage du narrateur et de l'écrivain. Le premier apporte de nombreuses explications à l'intérieur de ses récits et utilise la focalisation interne pour dévoiler les sentiments des personnages. L'écrivain avec ses notes, par la position de distanciation où il se trouve, est capable d'une pénétration encore plus profonde de ce qui est raconté. Il bascule en quelque sorte vers le rôle de lecteur omniscient : placé à l'extérieur du texte, l'écrivain relit et commente son propre récit.

Dans les contes initiatiques, les notes consacrées aux enseignements à tirer de la narration suivent la progression des épisodes. Elles distribuent petit à petit des pistes qui permettent de décrypter les sens cachés, et annoncent le début et la fin des étapes importantes dans le parcours des personnages. Dans cette perspective de guider le lecteur, il arrive même que l'écrivain contredise le narrateur en signalant un piège conçu dans l'intention d'égarer ceux qui manqueraient d'attention. Ce procédé

est particulièrement récurrent dans la version poétique de *Kaïdara*, de 1969. Dès le début du voyage des trois héros, le narrateur tend un premier traquenard : alors que leur sacrifice a été agréé et qu'ils ont déjà amorcé leur longue marche vers le Pays des nains, il décrit les lieux par où ils passent, dont ceux où habitaient les fils d'Adam. À ce moment du récit, intervient une note soulignant l'illogisme de cette information : « À dessein d'égarer l'auditeur et d'attirer l'attention de l'initié. En fait, on est au pays des "cachés" ; il n'y a plus d'hommes en ce lieu qui se trouve sous la terre » (p. 33, note 1). Le dédoublement de l'instance narrative est remarquable : une voix extérieure se démarquant de celle du narrateur dévoile une partie de ses artifices et montre à quel point un examen attentif de chaque détail du récit est important. L'acte de lecture se présente comme une dynamique, comme un jeu entre le texte écrit et le public qui le découvre.

L'appareil de notes occupe un espace supplémentaire du livre pour qu'Hampâté Bâ explique, justifie et commente son texte. Toutes ces relations sont construites également à l'intérieur des récits. La différence fondamentale réside dans la dimension spatiale. L'auteur s'applique à hiérarchiser et à mettre en relation des portions de texte qu'il distribue soit en bas, soit en fin de récit, soit dans les deux emplacements, ce qui contribue à faire du texte une géométrie éclatée. La lecture progresse selon un mouvement circulaire : le texte conduit à la note qui reconduit au texte. Hampâté Bâ, dont presque toutes les œuvres se présentent comme des transcriptions de récits oraux, exploite ainsi largement les possibilités spatiales du support écrit.

La note est issue précisément d'une évolution du texte passé d'un modèle linéaire, copié sur l'oral, à un modèle spatial : c'est un genre textuel qui rompt avec la pratique de l'écriture comme représentation de la chaîne orale. C'est pourquoi un de ses principaux apports consiste à modifier le parcours textuel. Par son emplacement périphérique, la lecture de la note implique nécessairement un détournement et une rupture du fil du texte. L'écrivain l'utilise pour parcourir le texte : soit il revient en arrière, soit il dépasse le point où se trouve le lecteur. Dans *L'Éclat de Grande Étoile*, par exemple, il anticipe la présentation de la Grande Étoile, l'élément symbolique au centre de l'histoire : « il s'agit

de *Koodal*, l'étoile initiatique à 5 têtes qui a donné son nom au récit. On la retrouvera plus loin (*cf.* vers 108 notamment) » (p. 23, note 5). Dans ce cas-là, il cite même la page où ce symbole pourra être retrouvé, permettant un saut de lecture précis. Une autre pratique analogue très fréquente chez lui consiste à renvoyer d'une note à l'autre, tissant ainsi des connexions entre les différentes explications, ou encore à créer des trajets entre les notes, les préfaces et les postfaces.

Hampâté Bâ produit donc un va-et-vient constant à partir duquel il fait dialoguer des segments distincts du texte, devançant de cette manière une partie du travail de reconstitution de la *fabula*. Il raccorde différents espaces du livre et modifie l'organisation du texte par son mode d'intervention. L'appareil de notes fonctionne alors comme un instrument avec lequel l'auteur tente de suggérer régulièrement de nouvelles possibilités de lecture. Le texte est adapté à plusieurs degrés de compréhension, se présentant simultanément comme un récit réduit et direct, et comme un récit longuement développé évoquant des questions plus hermétiques. L'écriture marginale contribue, par conséquent, à la transgression de la linéarité et des évidences du récit.

À la fois moyen d'enrichissement et de transmission d'un mode d'emploi, les notes de l'auteur sont aussi des lieux d'ouverture à d'autres fables. Le rapport dialogique qu'elles entretiennent avec le texte n'est pas toujours aussi clair que dans les exemples étudiés précédemment, car elles oscillent parfois entre un allongement ou une rupture du récit. L'opposition entre le texte et le hors-texte se dissout : la narration se poursuit en subissant seulement un déplacement spatial et d'autres narrations ou des discours étrangers se greffent à ses marges. Dans ces conditions, les notes donnent lieu à une dérivation du discours fabuleux vers des trajectoires qui ne semblent pas prévues dans le récit.

Dans « Fragments des mémoires d'un poème », Paul Valéry évoque sa « manie perverse des substitutions possibles » et exprime sa contrariété envers la trop servile linéarité des récits littéraires :

Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses *nœuds* la diversité qui peut s'y présenter à l'esprit, et parmi

laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable⁴³.

78

Cette illusion du *possible-à-chaque-instant* semble justement un élément recherché dans quelques notes d'Hampâté Bâ, qui signalent des bifurcations possibles du récit. Dans *L'Empire peul du Macina*, en particulier, il propose régulièrement des versions différentes de celle présentée dans le texte. Une autre démarche, encore plus courante, pour briser la détermination unique du récit, consiste à dévier l'attention du lecteur sur certains personnages qui ne jouent pas forcément un rôle de premier plan, notamment à travers les descriptions ou les indications biographiques en note. À partir de ce type d'éclairage détourné, Hampâté Bâ dévoile marginalement l'origine de certains événements ou donne des pistes pour des suites possibles. Dans les *Mémoires*, c'est toute la fin d'un épisode qui est séparée du texte : le narrateur décrit longuement l'opulence du roi Mademba Sy et l'incroyable état de misère dans lequel il retrouve son fils Ben Daoud une trentaine d'années plus tard, toutefois, à aucun moment il n'explique la cause exacte de cette déchéance. Celle-ci n'apparaît qu'en note :

D'après un membre de la famille du roi Mademba Sy, la première épouse du roi, née à Saint-Louis du Sénégal, donc citoyenne française, a été la seule dont le mariage fut légalement enregistré. À la mort du roi, le fils aîné né de cette union, considéré comme le seul fils légitime, aurait hérité de l'ensemble des biens et tous les enfants nés des autres épouses auraient été dépossédés. D'où l'extrême dénuement de Ben Daoud Mademba. (p. 324)

Le récit est donc raconté en partie dans le texte et en partie dans le péritexte, ce qui donne un statut différent à chacun de ces deux passages. Quelques questions concernant cette séparation pourraient alors se poser. S'agit-il d'une information moins sûre que les autres ? D'un détail

43 Paul Valéry, « Fragment des mémoires d'un poème », dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 1467.

de moindre importance aux yeux d'Hampâté Bâ ? L'essentiel est que l'appareil de notes permet à l'écrivain de créer des ouvertures à son texte et de montrer que les épisodes du récit sont reliés à d'autres épisodes qu'il ne choisit pas nécessairement d'inclure dans l'œuvre.

L'élargissement des frontières du récit se fait, par ailleurs, grâce aux liens intertextuels établis régulièrement avec d'autres narrations, permettant à l'écrivain de développer un véritable réseau de textes. Les renvois rapides constituent des ponts entre les personnages, les épisodes ou les symboles des différents écrits d'Hampâté Bâ, qui évoque même les futurs ouvrages qu'il a l'intention d'écrire. Ces allusions sont complétées de temps à autre par de longues expositions, comme dans cette note de *Njeddo Dewal*:

Dans le récit initiatique *Koumen*, le jujubier joue un rôle très important. C'est lorsque Silé Sadio arrive dans la douzième clairière, dernière étape de son initiation, que Fororondou, épouse de Koumen, lui donne à manger des fruits de « jujubier de la demeure ». Après quoi Koumen assure que, maintenant, il n'a plus rien à redouter sur la voie, car Fororondou « ne sert de jujubes qu'à ses amis ». Lorsque Silé Sadio a bu le lait du bovidé hermaphrodite primordial et mangé les fruits du jujubier de la demeure il s'écrie : « Maintenant que j'ai bu le lait après avoir mangé les jujubes, je suis consacré ! Aucun nœud ne me sera énigmatique ! » (p. 371, note 71)

Avec cette narration détaillée d'un épisode de *Koumen*, dans laquelle même le discours du personnage est reproduit, il n'est plus question d'une simple référence, mais de la greffe d'une narration dans l'autre, le jujubier fonctionnant comme l'élément de transition. En plus de l'imbrication des différents textes de l'auteur, de nombreux récits extérieurs viennent interférer dans le déroulement de la narration, allant de petites anecdotes illustratives jusqu'à des extraits ou résumés de récits de la littérature orale. Dans ces cas-là, l'écriture marginale rompt la linéarité du texte, mais ne crée pas d'interruption dans la narration. C'est pourquoi leur fonctionnement diffère fondamentalement de celui des notes apportant des commentaires ou des enseignements. Alors que ces notes explicatives, tout en complétant le texte, sont à l'origine d'une

suspension du récit, les narrations marginales s'enchaînent comme des épisodes supplémentaires, qui permettent soit d'étoffer le portrait de personnages déjà présents, soit d'introduire de nouveaux personnages et de nouvelles situations.

80

Parmi les emplois de l'appareil de notes comme dérivation du discours fabuleux, il est question d'un cas très particulier. Certaines notes se détournent de l'écriture pour pointer directement vers l'écrivain, figure qui lui est extérieure et antérieure. Tandis que, dans le texte, le personnage de l'écrivain surgit comme une voix qui commente ou explique son travail d'écriture, dans certaines notes, l'objet de référence n'est plus l'écriture ou le récit, mais l'écrivain lui-même, qui met en parallèle des éléments du récit et de sa propre vie. La note devient désormais un lieu d'autoréférence. L'énoncé n'est plus tout entier orienté vers l'acte de représentation. Il apparaît comme fragment d'un discours produit à un moment et dans des conditions particulières, par un sujet spécifique. Hampâté Bâ fait ainsi divers renvois au contexte dans lequel il a écrit le texte, créant une fiction d'écriture dans l'immédiateté. Le présent de l'énonciation apparaît surtout pour signaler la continuité d'une coutume ou d'un rituel. Dans le but de créer des repères pour le lecteur, l'écrivain fait même des comparaisons anachroniques. Dans ses *Mémoires*, un personnage du texte – « une jeune femme baoulé » – est mis en parallèle avec une personnalité politique correspondant à la période d'écriture, mais absolument pas à celle du récit : « Ethnie du nord de la Côte-d'Ivoire, appartenant au groupe akan. Cette ethnie est celle du président Houphouët-Boigny » (p. 436). L'auteur tisse, de cette manière, des liens explicites entre la temporalité des récits et la société africaine réelle dans laquelle il vit.

Au-delà du moment de l'écriture, les notes se rapportent directement à l'écrivain qui parle fréquemment à la première personne. Dans les *Mémoires*, ceci n'est certainement pas très évocateur, puisque les notes se placent tout simplement dans un rapport de continuité avec la parole du narrateur dans le texte. Cependant, dans les autres récits la mise en scène du sujet énonçant est plus surprenante. Dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, non seulement Hampâté Bâ explique préalablement dans

l'Avvertissement ces liens avec le personnage éponyme, mais, de plus, grâce aux notes, il trouve de nouvelles occasions de se rapprocher de celui-ci :

Ayant personnellement servi sous les ordres du comte, celui-ci me dit un jour, à propos de Wangrin : « Wangrin m'a causé beaucoup d'ennuis, il a trompé ma bonne foi et j'étais prêt à l'envoyer pourrir en prison. Pourtant, et comme malgré moi, j'éprouve pour lui une certaine sympathie. C'était une fripouille, certes, mais il ne manquait pas de grandeur et de qualités humaines, et a toujours été très généreux envers les pauvres ». (p. 375, note 181)

À travers la transcription de ce témoignage, dans lequel il se présente face à face avec un personnage du récit, l'écrivain subit une véritable translation ; et s'il ne devient pas un personnage à part entière, puisqu'il n'apparaît qu'aux marges du texte, il accède du moins à une place intradiégétique.

L'évocation d'expériences personnelles contribue encore davantage à préciser les contours du personnage de l'écrivain. Même dans les récits initiatiques, dans lesquels il prend particulièrement soin de se mettre à l'écart, les notes comportent quelques apartés biographiques. Dans *Njeddou Dewal*, l'apparition d'un crocodile à la queue écourtée est évocatrice d'un souvenir d'enfance : « À Bandiagara, mon village natal, un crocodile à la queue écourtée vivait, avec ses congénères, dans une poche de la rivière Yamé, appelée "mare aux caïmans" ». » (p. 361, note 40.) Il y a un télescopage entre l'individu et l'écrivain nommé Amadou Hampâté Bâ, créant ainsi une confusion entre l'écrivain réel et le locuteur fictif. Dans ces exemples, la note fonctionne donc véritablement comme un espace d'échange entre le texte et le hors-texte, à partir du dialogue entre la vie de l'écrivain, le monde qui l'entoure et l'univers de ses narrations.

Les marges du texte se constituent donc en champ d'expérimentation, où l'écrivain peut inventer des ouvertures et des possibilités nouvelles pour ses œuvres, notamment la possibilité de se représenter soi-même. L'intérêt des notes chez Hampâté Bâ relève précisément de la gestion du texte. Qu'il soit question d'explications ou de prolongements du récit, l'appareil de notes n'est jamais un simple accompagnement dissocié et

dissociable de l'œuvre. Il n'est pas un discours parallèle, mais plutôt perpendiculaire, puisqu'il ne cesse d'intervenir verticalement dans la narration en créant des détours, des bifurcations, des croisements. Cette fragmentation du texte permet à Hampâté Bâ de pousser plus loin le jeu entre les instances mêlées à l'acte énonciatif : le dédoublement entre le narrateur et l'écrivain acquiert une dimension spatiale et le lecteur est incité à abandonner les évidences apparentes du récit en prenant part activement à la construction la narration.

82

L'étude de l'énonciation permet d'identifier une tension qui traverse l'œuvre d'Hampâté Bâ de bout en bout. La transmission des traditions orales, au moyen du support écrit, à un public qui les méconnaît se heurte à une difficulté première : il n'y a pas une vision du monde et un répertoire communs aux personnages, à l'instance narrative et au lecteur. La réalité africaine mise en scène dans les textes de l'auteur ne peut donc être imaginée et reconnue par le lecteur qu'à partir de sa propre réalité sociale. L'interprétation du texte implique une réflexion de celui-ci sur sa propre subjectivité et sur la société dans laquelle il vit. D'où l'importance sociale du texte littéraire en tant que transmetteur de valeurs culturelles. Hampâté Bâ cherche à exercer son influence sur le lecteur qu'il prévoit selon plusieurs aspects. D'une certaine manière, l'écrivain est le premier récepteur de tout ce qu'il écrit, puisqu'il reprend des récits qui lui ont été racontés. Par conséquent, le texte transmis est déjà interprété. Ceci rend le processus de réception complexe et riche : non seulement le lecteur devient interprète d'une interprétation, mais en plus l'écrivain – qui oriente et manipule – le lui rappelle constamment. Le lecteur est ainsi obligé de se confronter à au moins trois réalités sociales (la sienne, celle de l'écrivain, celle du récit). Ce qui est intéressant c'est que tous les efforts de la part d'Hampâté Bâ ne changent pas un fait très important : son regard est inévitablement subjectif et il est l'auteur, malgré lui, des textes qu'il transmet. Cette problématique est centrale dans sa pratique scripturale étant donné son souci déclaré de rendre ses textes lisibles, tout en étant scrupuleusement fidèle à la tradition dont il se veut le porte-parole.

André Jolles aborde cette préoccupation, ressentie par certains écrivains, de transmettre la littérature orale sans la transformer. Il s'intéresse notamment aux débats engagés entre Jacob Grimm et Arnim dans leur correspondance. La position de Grimm est claire. Selon lui : « on ne doit changer ni une virgule ni un iota à la “poésie ancienne” quand on la trouve ; c'est pourquoi toute modification, quel que soit son but, est mauvaise ; c'est pourquoi les traductions et même les transpositions en langue moderne sont totalement sans valeur⁴⁴ ! » Arnim s'oppose entièrement à cette opinion, qu'il conteste ainsi :

je ne voudrais pas te blesser, mais je ne puis éviter de te faire cette remarque : je ne croirai jamais, même si vous le croyez vous-même, que vous avez noté les *Contes pour enfants* COMME vous les avez reçus, la tendance à constituer et à *continuer* une œuvre est plus forte dans l'homme que tous les projets et tout simplement impossible à extirper. Dieu crée et l'homme, créé à son image, travaille à continuer son œuvre. Le fil n'est jamais rompu, c'est nécessairement un autre textile qui transparait... (p. 178)

La principale stratégie mise en place par Hampâté Bâ afin de continuer les œuvres sans donner l'impression de les modifier est l'inclusion dans les récits du personnage de l'écrivain et de celui du lecteur. En s'appropriant cette caractéristique du genre de la fable écrite, il parvient à s'imposer dans son texte justement à travers ce qui pourrait paraître une marque de neutralité. L'ambiguïté de cette stratégie s'exprime par la complexité de ces deux personnages. À la figure du lecteur, qui oscille entre l'Européen et l'Africain occidentalisé, s'ajoute celle de l'écrivain aux contours proches de la schizophrénie : transmetteur, conteur, commentateur, personnage, il se cache pour mieux se montrer, en exploitant alternativement la confusion et le contraste avec la figure du narrateur. Hampâté Bâ instaure donc des rapports dialogiques qui sont tout à la fois séduisants et équivoques. Il crée des effets de mise à distance du récit, et, parallèlement, se fait omniprésent à travers ses constantes

44 Cité par André Jolles, *Formes simples*, trad. A. Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972, p. 175-176.

incursions dans la narration. De même, s'il creuse de nombreux seuils, passages et lieux d'ouverture dans ses textes, il cherche néanmoins à fermer ceux-ci en s'efforçant de contrôler leur sort interprétatif. Cette démarche – qui repose sur la création d'une illusion qui s'évanouit et se recrée ensuite, sur les effets de style et les procédés rhétoriques conçus de manière à solliciter la participation du lecteur et à en donner les directives – donne à l'écriture et à la lecture l'image de processus dynamiques concomitants.

RETOUR DU PASSÉ

La mémoire se parcourt en remontant et en redescendant le fil ; à partir de n'importe quel point souhaité d'ailleurs, comme s'il s'agissait d'un livre.

MOHAMMED DIB¹

Et si la mémoire n'était qu'un produit de l'imagination ?

ANDRÉ BRETON²

Défenseur acharné de la sauvegarde de la mémoire, Hampâté Bâ bâtit ses écrits en collant des fragments de souvenirs personnels et collectifs. Le travail d'évocation, de collecte et de relecture des traces du passé s'accompagne d'une réflexion constante sur les processus mémoriels et, particulièrement, sur leurs fonctions dans les sociétés traditionnelles africaines. Si l'auteur s'efforce de mettre en place certains mécanismes afin d'organiser un matériau qui est à l'origine analogique, il laisse parfois visible la structure fragmentaire à la base de son travail. Dans ce jeu de construction et de déconstruction de l'écriture, les limites entre le souvenir et la confabulation ne sont pas toujours très claires. En effet, malgré les techniques rigoureuses pour conserver les souvenirs, n'y aurait-il pas un certain degré d'interférence entre mémoire et imagination ? Sans avoir forcément l'intention délibérée de tromper, l'écrivain ne serait-il pas enclin par moments à présenter des récits

1 *L'Arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 1998.

2 *Carnets, Alentours II*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1922.

imaginaires, de façon plus ou moins organisée et cohérente, comme étant réels ? Ces questionnements sont d'autant plus essentiels dans le contexte où écrit Hampâté Bâ. Dans un siècle marqué par l'intensification du colonialisme, puis l'avènement des indépendances, l'affirmation de l'identité des peuples africains et la décolonisation de la pensée passent inévitablement par une réappropriation du passé et de l'histoire.

MÉMOIRE, OUBLI ET IMAGINATION

86

Hampâté Bâ se fait le porte-parole d'une culture traditionnelle où les souvenirs remplacent bien souvent les livres, et la mémoire est nécessairement entretenue avec de techniques rigoureuses. Les moyens mis en place pour sauvegarder les savoirs hérités constituent un sujet sur lequel il revient très souvent dans ces différents écrits. L'écrivain ne se propose pas de mener en profondeur un examen de la mémoire, mais plutôt de montrer les spécificités et l'importance de celle-ci dans les cultures orales. Cet aspect est abordé en détail dans son article « La tradition vivante », dont la dernière partie est consacrée aux « Caractéristiques de la mémoire africaine ». Dès ce titre, et l'emploi notamment de l'épithète *africaine*, l'orientation de sa réflexion est explicitée : il s'agit pour lui d'analyser la mémoire comme une faculté dont le développement ou l'atrophie sont inhérents à un milieu social précis, à un mode de vie particulier. C'est pourquoi il situe son argumentation, dès le départ, dans le contexte de l'oralité : « Parmi tous les peuples du monde, on a constaté que ceux qui n'écrivaient pas possédaient la mémoire la plus développée³ ». L'auteur a recours ensuite aux métaphores et surtout aux comparaisons pour expliquer le fonctionnement de celle-ci : « La donnée à retenir s'inscrit dans la mémoire du traditionaliste d'un seul coup, comme en une cire vierge, et reste constamment disponible, en son entier » (p. 226).

3 Amadou Hampâté Bâ, « La tradition vivante », dans *Histoire générale de l'Afrique*, Paris, Jeune Afrique/Stock/UNESCO, 1980, t. I, *Méthodologie et préhistoire africaine*, dir. J. Ki-Zerbo, p. 226.

Cette représentation de la mémoire, comme une inscription ou une impression, se retrouve également aux origines de la poésie grecque. En effet, le mot poétique est une inscription vivante qui se grave dans la mémoire comme dans le marbre, et le poète est un homme possédé par la mémoire, puisque versifier est pour les Grecs se rappeler. L'aède serait ainsi un devin du passé, comme le devin l'est du futur. Dans le *Théétète*, de Platon, en particulier, on retrouve une association entre la cire et la mémoire très proche de celle développée par Hampâté Bâ. Pour expliquer la possibilité de méprise, le fait de prendre une chose pour une autre, Socrate part de l'image d'« un bloc malléable de cire » qui serait contenu dans nos âmes :

Affirmons que c'est là le don de la mère des Muses, Mémoire : exactement comme lorsqu'en guise de signature nous imprimons la marque de nos anneaux, quand nous plaçons ce bloc de cire sous les sensations et sous les pensées, nous imprimons sur lui ce que nous voulons nous rappeler, qu'il s'agisse de choses que nous avons vues, entendues ou que nous avons reçues dans l'esprit. Et ce qui a été imprimé, nous nous rappelons et nous le savons, aussi longtemps que l'image en est là ; tandis que ce qui est effacé ou ce qui s'est trouvé dans l'incapacité d'être imprimé, nous l'avons oublié, c'est-à-dire que nous ne le savons pas⁴.

Bien que les deux auteurs partent de la même comparaison, un point essentiel les oppose. En se référant à la cire vierge, Hampâté Bâ présente la mémoire comme un moyen sûr et durable de conservation de la totalité de ce qui s'y est gravé, car la donnée « reste constamment disponible, en son entier ». Platon, en contrepartie, conjoint deux problématiques : celle de la mémoire et celle de l'oubli. Plutôt que l'impression sur la cire, ce qui importe est le moment de remémoration conçu comme une reconnaissance d'empreinte, où la possibilité de fausseté est inscrite. Il poursuit l'analogie de l'empreinte, en assimilant l'opinion vraie à un emboîtement exact et l'opinion fautive à un défaut d'ajustement. Le problème de l'oubli est ainsi doublement posé : comme effacement des

4 Platon, *Théétète*, dans *Œuvres complètes*, trad. É. Chambry, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1958, t. III, p. 412-413 (191 c-d).

traces et comme défaut d'ajustement de l'image présente à l'empreinte laissée comme un anneau dans la cire. Chez Hampâté Bâ, l'oubli est traité sous une tout autre perspective – j'y reviendrai.

L'auteur use également de métaphores visuelles pour représenter la mémoire. Dans *Mémoires*, en racontant le souvenir de sa stupéfaction lors de sa première rencontre avec un homme blanc, il met en parallèle le procédé de mémorisation et la technique photographique : « j'examinai tous les détails de la légère carapace du Blanc-Blanc, dont l'image se grava dans ma mémoire comme sur une pellicule photographique. Elle se composait de trois parties : une pour sa tête, une pour son tronc et une pour ses membres⁵. » Qu'il soit inscrit sur la cire ou gravé sur une pellicule, le souvenir est présenté comme une empreinte, qui se fait instantanément, mais demeure pérenne et fidèle à l'original. En revanche, si l'élément conservé était désigné plus haut comme une donnée ou un événement, ici, Hampâté Bâ explicite l'idée de représentation. Ce qui subsiste est une image. C'est pourquoi, alors que celui qui écrit est un homme âgé largement habitué à la vestimentaire occidentale, il ne décrit pas les habits du blanc, mais sa *carapace*. L'écrivain n'a donc pas conservé dans sa mémoire une simple photo de l'homme blanc, mais une photo de la manière dont il a perçu celui-ci alors qu'il était enfant et qu'il n'avait jamais vu d'Européen.

La plus récurrente des comparaisons développées par Hampâté Bâ sur ce sujet est sans doute celle du cinéma. Toujours dans le même ouvrage, il associe la mémoire à un film enregistré, qui se déroule du début jusqu'à la fin en sa totalité lorsqu'on veut restituer un fait, et explique : « je n'ai pas besoin de me "souvenir", je le vois sur une sorte d'écran intérieur » (p. 13). La représentation du processus mémoriel est plus complexe, puisqu'il est décomposé en étapes différentes. Dans les exemples précédents, tout l'accent était mis sur l'enregistrement ; dans celui-ci, le moment de la projection du film, où l'on revoit ce qui a été enregistré, est également pris en compte. Par rapport à la cire et à la photographie, la comparaison avec le cinéma introduit aussi la notion de

5 Amadou Hampâté Bâ, *Mémoires*, Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2012, p. 130.

mouvement – présente dans l'étymologie même du mot grec *kinéma* – et celle de temporalité :

L'une des particularités de la mémoire africaine est de restituer l'événement ou le récit enregistré, *dans sa totalité*, tel un film qui se déroule depuis le début jusqu'à la fin, et de le restituer au présent. Il ne s'agit pas d'une remémoration, mais d'une *remise au présent* d'un événement passé auquel tous participent, récitants et auditeurs⁶.

L'écrivain se réfère explicitement au passé et au présent, établissant ainsi l'idée d'antériorité de l'élément souvenu par rapport à l'évocation présente. Mais s'il mentionne la distance temporelle qui permet de reconnaître le passé dans sa *passéité*, c'est pour mieux souligner que, dans sa conception de la mémoire basée sur la tradition africaine, le souvenir n'est pas un retour au passé. Il est un retour du passé, qui revient comme moment présent. Le conteur est celui qui parvient à rapporter une chose telle qu'elle s'est passée sur le vif, dans les moindres détails, de telle façon que ses auditeurs, comme lui-même, en redeviennent les témoins vivants et actifs. À partir de cet aspect, Hampâté Bâ justifie que, traditionnellement, celui qui raconte le passé n'a pas le droit de le résumer, de ne rien changer ou supprimer, ni même d'éviter les répétitions. Le traditionaliste raconte tout ou se tait simplement : cette particularité de la mémoire africaine constituerait déjà en soi une garantie d'authenticité.

La réflexion d'Hampâté Bâ sur la mémoire ne se borne pas à une tentative de définition. La narration de son propre passé, dans *Mémoires*, laisse transparaître un effort pour situer les moments marquants du processus de conservation de souvenirs. À plusieurs reprises, le récit est interrompu par des observations à ce sujet, comme dans ce passage dans lequel l'écrivain raconte au lecteur l'instant précis où sa mémoire s'est éveillée :

Aujourd'hui encore, je me souviens parfaitement, et dans les moindres détails, de tout le film de cet événement. Ce fut comme si j'émergeais d'un sommeil qui, jusqu'alors, m'avait embrumé l'esprit, m'empêchant de bien discerner les choses. C'est ce jour-là, à partir de la naissance de

6 « La tradition vivante », p. 227.

mon petit frère, que je pris clairement conscience de mon existence et du monde qui m'entourait. Ma mémoire se mit en marche, et depuis elle ne s'est plus jamais arrêtée... (p. 119)

Il attire l'attention aussi sur la manière dont surgissent certaines images de la mémoire. La simple allusion à un nom peut déclencher des souvenirs lointains :

Le nom de Bougouni réveille en moi deux types de souvenirs : les uns agréables, parce qu'ils évoquent les années de ma petite enfance, les autres pénibles parce qu'ils me rappellent l'emprisonnement de mon père. Je revois en pensée Tidjani arriver dans la cour, les pieds chargés de lourdes chaînes, fatigué d'avoir, tout au long de la journée, cassé des pierres sur les routes, coupé des arbres à la hache ou fendu des piles de bois (p. 220).

90

Cette scène de Tidjani, encore prisonnier, que revoit l'écrivain, constitue une bonne illustration de sa conception de la mémoire en tant qu'un film, un ensemble d'images vivantes qui ramènent le passé au présent lorsqu'elles ressurgissent.

Objet de commentaires de l'écrivain qui s'autoanalyse, le fonctionnement de la mémoire joue un autre rôle important dans sa stratégie scripturale. Dans l'ensemble de ses livres, Hampâté Bâ l'exploite en reproduisant de manière mimétique les processus caractéristiques du travail de remémoration. Il procède parfois à des digressions, comme si ses écrits suivaient le rythme de ses pensées, se construisant à partir d'associations d'idées. Fréquemment, à partir d'un élément précis – un personnage ou un détail du décor –, il dérive soit sur un autre sujet totalement nouveau, soit sur la narration d'un souvenir lié à cet événement, avant de revenir au récit en cours. Outre les digressions, les récits sont interrompus par les oublis, les hésitations, les informations manquantes. Au lieu de faire omission de ce qu'il ne sait pas, Hampâté Bâ crée un effet de curiosité, car non seulement il représente l'action de manière incomplète, mais, de plus, il signale et justifie les incomplétudes. L'indication de lacunes à l'intérieur du texte constitue un élément qui concourt à l'humanisation du narrateur. Plutôt qu'une instance neutre

qui raconte, il prend la forme d'une personne qui se remémore. De la même manière, les personnages acquièrent une certaine autonomie. Ils ressemblent moins à des marionnettes manipulées par l'écrivain qu'à des êtres dotés d'une profondeur psychologique propre. La décision de laisser apparent le fil de la mémoire dans les textes semble donc motivée par un désir de véracité : la référence au souvenir fonctionne comme mode d'authentification de la fable.

Ce n'est pas nécessairement l'auteur lui-même qui ne parvient pas à retrouver dans sa mémoire des précisions sur quelques faits. Parfois, l'amnésie est collective, puisque la tradition ou la légende n'a pas conservé certains détails, et même volontaire, lorsqu'il s'agit de garder au secret certains savoirs occultes. Dans l'*incipit* de *L'Empire peul du Macina*, par exemple, Hampâté Bâ n'éclaire pas comment les personnages ont été transportés jusqu'à un souterrain mystérieux : « À la suite de pratiques sur le détail desquelles la tradition reste muette, ils se trouvèrent transportés de nuit dans un souterrain situé entre Le Caire et Alexandrie, au milieu d'une ville peuplée de génies musulmans⁷. » Cette expression utilisée assez souvent par l'écrivain – « la tradition reste muette » – est révélatrice. Dans une société où les connaissances sont conservées par la mémoire et transmises oralement, l'oubli ne peut être associé qu'au silence, et, à l'instar des moments de silence dans la musique qui font partie de la composition, dans son écriture le fait de signaler les vides de la mémoire devient significatif.

À la différence de Platon qui, avec la métaphore du bloc de cire, admet dès le départ la possibilité de méprise, Hampâté Bâ n'aborde pas l'oubli comme une faille de la mémoire. Certes, il s'excuse parfois de ses erreurs éventuelles, comme dans la formule d'ouverture de *Njeddo Dewal* : « Pardonnez-moi si je me trompe, si j'en oublie ou si j'en saute⁸. » Mais il s'agit là avant tout d'une formule rhétorique, pour marquer l'absence de fatuité du conteur ou du traditionaliste qui prend en charge la narration.

7 Amadou Hampâté Bâ, *L'Empire peul du Macina*, avec J. Daget, Abidjan/Paris, NEA/EHESS, 1984, p. 17.

8 *Id.*, *Contes initiatiques peuls. Njeddo Dewal, mère de la calamité et Kaidara*, Paris, Stock, 1994, p. 25.

Pour l'auteur, dans les sociétés traditionnelles basées sur la transmission orale des savoirs, l'oubli est l'envers de silence de la zone parlante de la mémoire. Alors que Platon considère le souvenir gravé sous la perspective d'une mimétique véridique ou mensongère, d'un ajustement qui peut réussir ou échouer, Hampâté Bâ conçoit d'une part le souvenir pérennisé sur la cire et d'autre part l'oubli comme l'absence d'empreinte. La méprise ou l'oubli n'existent pour lui que là où il n'y a pas de mémoire.

En la décrivant pérenne, précise et authentique, Hampâté Bâ n'idéaliserait-il pas la mémoire? Il semble s'agir, en fait, moins d'une idéalisation que d'un plaidoyer emphatique pour faire accepter à l'Europe et au monde occidental la valeur des sources orales. Hampâté Bâ cherche à faire comprendre, à travers ses textes et ses discours, la précision et la rigueur de la mémoire dans les sociétés, où, associée à la parole, elle constitue la base des échanges de la vie quotidienne et le principal mode de dissémination de connaissances d'une génération à l'autre. Bien qu'il exalte l'authenticité de la transmission traditionnelle des souvenirs, il constate avec inquiétude, à l'instar de Birago Diop, Boubou Hama, Bernard Dadié et d'autres écrivains de sa génération, l'oubli graduel des bibliothèques orales et avec elles un enseignement particulier, à la fois matériel, psychologique et spirituel, fondé sur le sentiment de l'unité de la vie. À l'UNESCO, tout au long de son mandat au Conseil exécutif, il se bat justement pour faire connaître la valeur et la nécessité de conservation des traditions orales africaines. Dès son premier discours, le 18 novembre 1960, encore en tant que délégué du Mali indépendant, il énonce avec véhémence l'urgence du travail de récolte des monuments oraux en voie de disparition accélérée :

Il s'agira d'un gigantesque monument oral à sauver de la destruction par la mort, la mort des traditionalistes qui en sont les seuls dépositaires. Ils sont, hélas, au déclin de leurs jours. Ils n'ont pas partout préparé une relève normale. En effet, notre sociologie, notre histoire, notre pharmacopée, notre science de la chasse et de la pêche, notre géotechnie, notre agriculture, notre science de la météorologie, tout cela est conservé dans des mémoires d'hommes, d'hommes sujets à la mort et mourant chaque jour. Pour moi, je considère la mort de ces traditionalistes

comme l'incendie d'un fonds culturel non exploité. Puisque nous avons admis que l'humanisme de chaque peuple est le patrimoine de toute l'humanité, si les traditions africaines ne sont pas recueillies à temps et couchées sur du papier, elles manqueront un jour dans les archives universelles de l'humanité...

Hampâté Bâ qualifie l'époque où il vit comme celle de la complexité et de la mouvance pour le continent africain, et analyse deux aspects historiques à l'origine de la perte de la mémoire collective et individuelle. Le premier est la rupture dans les chaînes de transmission, liée à l'intensification de la présence coloniale, au début du xx^e siècle, et aux changements de l'organisation sociale qui en résultent. De nombreux centres artisanaux, dépositaires des techniques et de l'enseignement sacré africain, disparaissent avec l'arrivée des commerçants venus d'Europe et du pouvoir des chambres de commerce, qui freinent la fabrication des productions locales. À cela s'ajoute l'envoi obligatoire des fils de notables à l'école des Blancs. Avec les deux grandes guerres mondiales, le processus se renforce davantage, en raison des réquisitions massives de soldats, les *tirailleurs*, et de forces vives pour les chantiers de construction des infrastructures de transport nécessaires à l'économie – situation dépeinte, avec une grande acuité, par l'écrivain et cinéaste sénégalais Sembène Ousmane dans deux de ses films, *Emitai* (Sénégal, 1971) et *Camp de Thiaroy* (Sénégal, 1988). Ces réquisitions font baisser les effectifs de la classe d'âge de relève des associations, des sociétés secrètes et des confréries de métiers.

Le deuxième aspect signalé par Hampâté Bâ, la diminution de la capacité de mémorisation des jeunes Africains, découle de ce premier. Selon lui, avec les transformations sociales, ceux-ci développent de moins en moins cette capacité en raison de l'usage systématique de l'écriture. À l'opposé, la mémoire des gens de sa génération, et plus généralement des peuples de tradition orale qui ne pouvaient s'appuyer sur l'écrit, est d'une fidélité et d'une précision presque prodigieuse. Afin de souligner cette différence, il explique que les facultés sensorielles de l'homme, d'une manière générale, sont plus développées partout où celui-ci est obligé de s'en servir intensément, et s'atrophient dans la vie moderne.

Il oppose ainsi l'ouïe et la vision exceptionnelles du chasseur africain traditionnel, ainsi que le sens d'orientation qui tient du miracle des Touareg du désert, aux limitations de l'homme moderne : « submergé de toutes parts par le bruit et les informations, l'homme moderne voit s'atrophier progressivement ses facultés. Il est médicalement prouvé que l'homme des villes entend de moins en moins bien⁹ ».

Face à la suprématie de la parole écrite, Hampâté Bâ met en garde contre la possible confusion entre le savoir lui-même et l'écriture, qui n'en est qu'un mode de conservation. Cette même distinction apparaît dans un passage célèbre du *Phèdre*, de Platon, où Socrate raconte la légende du dieu égyptien Theuth, inventeur de l'écriture :

94

« L'enseignement de l'écriture, ô roi, dit Theuth, accroîtra la science et la mémoire des Égyptiens, car j'ai trouvé là le remède de l'oubli et de l'ignorance. » Le roi répondit : « Ingénieur Theuth [...] toi, père de l'écriture, tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable ; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs ; tu as trouvé le moyen, non pas de retenir, mais de renouveler le souvenir, et ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption qu'ils ont la science, non la science elle-même ; car ils auront lu sans apprendre¹⁰ [...] »

La réflexion d'Hampâté Bâ rejoint celle de Platon lorsqu'il affirme que l'écriture donne l'illusion du savoir et la désigne comme étant une des sources de l'oubli. Cependant, il ne rejette à aucun moment l'écriture en tant que support acceptable pour la transmission des connaissances. Bien au contraire, s'il se consacre à écrire le patrimoine oral et s'il incite d'autres auteurs à en faire de même, c'est parce qu'il considère que le livre est désormais devenu absolument indispensable à la conservation de la mémoire. Ce faisant, Hampâté Bâ insère donc son discours sur les traditions dans une perspective contemporaine.

9 « La tradition vivante », p. 226, note 18.

10 Platon, *Phèdre*, trad. L. Brisson, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, 274c-275b.

L'écrivain s'adonne à préserver de l'oubli aussi bien les savoirs du fonds mémoriel collectif, que les mémoires d'individus particuliers. Il retrace ainsi littérairement la vie de Wangrin, de Tierno Bokar et la sienne, grâce à l'effort de rappel du passé et à l'évocation de souvenirs. Ces narrations biographiques ont en commun le fait d'emprunter des sources variées, cependant la construction de chacune présente des spécificités. *L'Étrange Destin de Wangrin* a un statut assez particulier. Ce livre est présenté comme des mémoires au second degré, puisque Hampâté Bâ annonce qu'il s'agit d'un récit du récit autobiographique de Wangrin, et qu'il raconte les faits tels qu'ils lui ont été rapportés par celui qui les a vécus. Il se permet de compléter la narration en faisant appel aux souvenirs d'autres personnes et à sa propre mémoire. Dans *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, l'auteur reconstitue la trajectoire de son maître spirituel à partir de ses propres souvenirs et de ceux des personnes qui l'ont connu, des leçons que Tierno lui a transmises et de références historiques sur la période. Enfin, dans ses *Mémoires*, il se remémore son propre passé, mais puise aussi largement dans le répertoire de récits conservés par sa famille et son entourage. Tout en étant autonomes, ces récits se construisent à la manière d'une toile d'araignée. Comme ils mettent en scène trois personnages dont les chemins se croisent à différents moments de leurs vies, d'une narration à l'autre, certains épisodes sont repris et parfois prolongés. Parallèlement à l'exploration de la mémoire du sujet dans sa dimension personnelle et introspective, se révèle l'évolution du rapport de l'écrivain à son œuvre, progressant du retrait jusqu'à la centralisation.

Il introduit les aventures de Wangrin – pseudonyme de Samba Traoré, dit également Samaké Niembélé – par un avertissement, où est rappelée avec précision leur première rencontre, en 1912, alors que celui-ci était interprète du grand commandant de cercle. Hampâté Bâ, pour sa part, était écolier et n'avait que 12 ans. L'écrivain raconte, ensuite, les circonstances de leur deuxième rencontre, qui a donné naissance au projet d'écriture du livre. Cette fois-ci, c'est lui, déjà adulte, qui travaille au sein de l'administration coloniale, alors que Wangrin s'est installé comme commerçant et se trouve à la tête d'un capital fabuleux. Se souvenant des aptitudes de conteur qu'Hampâté Bâ avait depuis son enfance, il lui fait le récit de sa vie aventureuse. Les liens affectifs qui

se sont créés entre les deux ne sont pas uniquement signalés dans cet avertissement. Dans ses *Mémoires* – dont les deux parties, *Amkoullel l'enfant peul* et *Oui mon Commandant!*, paraissent une vingtaine d'années après *L'Étrange Destin de Wangrin* – se trouvent trois chapitres consacrés à ce personnage. Dans « Première rencontre avec Wangrin », l'écrivain fait un résumé de la vie du personnage et rapporte à nouveau les deux occasions où ils se sont rencontrés. Semblable au traditionaliste qui ne craint jamais de se répéter, Hampâté Bâ évoque une fois de plus ces rencontres dans « À propos de Wangrin » et « Où je retrouve mon oncle Wangrin ». Dans ce dernier chapitre, notamment, le lecteur découvre une version plus détaillée de la deuxième entrevue. L'écrivain narre les souvenirs des moments passés ensemble, les séances où Wangrin fait le récit de sa vie et sa promesse de tout écrire. Le personnage est même mis en scène dans un dialogue où se dévoile son vrai nom.

Wangrin et Hampâté Bâ ont parfois rencontré les mêmes personnes et souvent travaillé dans les mêmes lieux. Ainsi, certains personnages reviennent d'un récit à l'autre – seuls les noms varient légèrement, puisque dans les aventures de Wangrin sont employées des anagrammes pour les camoufler. Le cas de Romo Sibedi, en réalité Moro Sidibé, constitue un bon exemple. Principal adversaire du héros, il fait irruption dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, dès le septième chapitre : « Romo Sibedi n'était pas n'importe qui. De forte corpulence, il mesurait un mètre quatre-vingt-cinq et pesait cent trente kilos » (p. 101). Dans les *Mémoires* d'Hampâté Bâ, il apparaît d'abord sans être nommé. Il impressionne beaucoup l'enfant, lorsque celui-ci est emmené au bureau du grand commandant afin d'être envoyé à l'école des Blancs. Perplexe devant la découverte d'un monde entièrement nouveau pour lui, il est épaté par l'opulence de ce riche interprète : « Un Africain corpulent, revêtu d'un somptueux boubou blanc brodé bien amidonné, chaussé de bottes brodées, coiffé d'un casque colonial en très bon état et les doigts chargés de grosses bagues en argent, gravit les marches de la véranda d'un pas majestueux et tranquille » (p. 215). Enfin, dans « Le "grand interprète" Moro Sidibé », l'auteur raconte que de passage à Ouahigouya, une soirée récréative est organisée en son honneur par ce « Peul du Wassoulou » qui « mesurait au moins deux mètres de haut » et dont la « corpulence était impressionnante! » (p. 410).

Les croisements de personnages et d'informations permettent à Hampâté Bâ de combler les oublis ou les silences intentionnels du récit de Wangrin, et au lecteur de compléter ou actualiser lui-même une narration grâce à l'autre, ainsi que de découvrir deux ou plusieurs points de vue distincts dans la description des lieux et des personnages. De plus, il est mis au courant du début ou de la suite de certains épisodes, étant donné le décalage d'âges entre Hampâté Bâ et son *oncle* Wangrin. C'est le cas du récit de la mort du chef de province Brildji Madouma Thiala, et des événements qui en découlent, concernant ses deux possibles héritiers et successeurs, Karibou Sawali et Loli. Les chapitres 11 à 15 de *L'Étrange Destin de Wangrin* tournent autour des diverses péripéties et ruses du héros pour soutirer de sommes astronomiques aux personnages concernés. Ceux-ci reviennent sur scène, dans *Mémoires*, au chapitre « Un prince peu ordinaire », de telle sorte que le lecteur découvre ce qu'ils sont devenus, des années plus tard.

Malgré les tissages entre les épisodes de la vie l'écrivain et de son héros, une différence fondamentale les sépare. Tandis que Wangrin apparaît à plusieurs reprises dans le récit des mémoires d'Hampâté Bâ, lui, en contrepartie, surgit seulement aux marges de *L'Étrange Destin de Wangrin*, dans l'avertissement et les notes. Le personnage Amadou Hampâté Bâ ne participe donc pas à l'action, mais en mêlant ses souvenirs à ceux de Wangrin, il introduit déjà sa subjectivité dans la narration – bien que de manières discrète et fragmentaire. Lorsqu'il raconte la vie de Wangrin pour la préserver de l'oubli, il semble ainsi également chercher à conserver vivantes quelques bribes de son histoire personnelle.

Le premier ouvrage où Hampâté Bâ joue le rôle de narrateur interne, participant directement à l'action, est *Vie et enseignement de Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara*, publié en 1980. Ce sage marabout, qui a profondément marqué les souvenirs de l'écrivain, est cité dans plusieurs textes. Il apparaît dans la formule de conclusion de *L'Éclat de la Grande Étoile*, dans *L'Étrange Destin de Wangrin* sous le nom de Tierno Taali et à de très nombreuses reprises dans les *Mémoires*. Dès 1957, Hampâté Bâ avait déjà publié la vie de cet homme, persécuté en raison de ses positions religieuses et mort dans des conditions tragiques. Ce premier texte, intitulé *Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara* n'était pas paru sous

son seul nom ; il était patronné par Marcel Cardaire, officier français des affaires musulmanes, ancien élève de l'ethnologue Marcel Griaule. C'est donc vingt-trois ans après la parution de ce livre qu'Hampâté Bâ publie la nouvelle édition, dans laquelle il rajoute un avant-propos et des notes de bas de page, deux parties intitulées respectivement « La parole » et « Enseignement » et, enfin, en annexe, un bref chapitre sur le soufisme et les confréries musulmanes. Il reprend, en outre, le récit sur la vie de Tierno, qui se trouvait dans la première publication, en introduisant de nombreuses modifications, car : « Quelques petites erreurs (bien compréhensibles si l'on pense à la complexité des événements rapportés) s'y étaient glissées. Mais elles ne diminuent en rien les mérites de Marcel Cardaire et l'utilité de son travail¹¹. »

98

La réappropriation de la signature s'accompagne d'une incorporation de l'auteur dans son œuvre. Alors que dans l'ancienne version aucune référence directe n'est faite à Hampâté Bâ, dans la nouvelle, il met en évidence les liens qui l'unissent à Tierno et participe directement à certains événements racontés. Dans l'ouvrage de 1957, le texte est précédé d'une introduction de Marcel Cardaire, dans laquelle ne figure pas une seule allusion au nom d'Hampâté Bâ. Dans la réécriture de 1980, cette introduction a été supprimée et remplacée par un avant-propos, où l'auteur souligne ses rapports avec le personnage éponyme. Il explique aussi son intervention auprès de l'administration pour défendre Tierno Bokar, ainsi que les conséquences qui retombèrent sur lui. L'écrivain se réfère encore à sa propre vie, à certains moments de la narration et en notes. Dans certains passages, les dialogues entre Hampâté Bâ et Tierno sont même rapportés en discours direct, notamment lors de leur dernière rencontre. Dans cet épisode raconté en détail, le narrateur-personnage évoque ses souvenirs et expose les sentiments qui le dominaient alors :

Je le revois encore, tout de blanc vêtu comme à son accoutumée, portant un simple *tourtill* de dessous, sans coiffure. Il tenait à la main un long bâton de bambou. Dans la gare, il me donna sa dernière bénédiction et

11 Amadou Hampâté Bâ, *Vie et enseignement de Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara*, Paris, Seuil, coll. « Points. Sagesse », 1980, p. 9.

nous nous séparâmes. Je le vis s'éloigner son visage au front si brillant. Je partais plein d'espoir de pouvoir arranger les choses. Je ne savais pas que je ne le reverrais jamais. (p. 100)

En toute évidence, il n'est plus question ici d'un narrateur externe omniscient, qui fait un effort de mémoire pour reconstituer en détail le passé d'un personnage. À travers le récit de cette dernière rencontre avec son maître religieux, se révèle un homme, dont les souvenirs surviennent au moment de l'écriture comme des affections, et qui essaie alors de reproduire littérairement ce qui est resté gravé dans sa mémoire. D'une version à l'autre de la vie de Tierno Bokar, le changement le plus significatif est par conséquent l'inscription explicite dans le texte de la subjectivité de l'écrivain – qui est âgé de 80 ans au moment de cette seconde publication.

Grâce à la circulation de souvenirs, Hampâté Bâ crée quelques passerelles entre les différents récits biographiques et sa propre vie, établissant ainsi une relative continuité d'un ouvrage à l'autre. Malgré cette continuité de l'action, la réécriture de la vie de son maître, en 1980, puis la rédaction de ses mémoires, juste avant de mourir, représentent un véritable bouleversement dans son écriture. Celui qui n'a cessé de revendiquer le rôle de transmetteur et de porte-parole tout au long de sa carrière et qui a nié le statut de créateur, notamment lors de l'attribution de prix littéraires pour ses œuvres, décide à la fin de sa vie de se considérer comme objet littéraire. Par ce basculement, les effets se retournent ; l'artiste et le modèle coïncident. En recherchant l'efficacité de la parole, l'écrivain s'entend parler soi-même. La prise de conscience de soi s'accompagne de l'inscription de l'auteur dans son projet initial. Le fabuliste se métamorphose désormais en personnage fabuleux.

La subjectivité, qui émerge lorsque l'écrivain raconte son propre passé et celui des personnes qu'il a connues, ramène inévitablement à la question de la garantie d'authenticité de la mémoire, absolument essentielle pour Hampâté Bâ. Le problème qui se pose alors est jusqu'où l'imagination du conteur contamine et distord ses souvenirs personnels et même les récits, hérités de la tradition orale, qu'il rapporte.

Dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paul Ricœur s'efforce justement d'apporter des éléments pour délimiter clairement la distinction entre mémoire et imagination. À contre-courant d'une longue tradition philosophique qui fait de la mémoire une province de l'imagination, Ricœur tente d'établir les points de rencontre et d'opposition essentiels entre ces deux facultés. Pour fuir ce qu'il nomme une « sorte de court-circuit » placé sous le signe de l'association d'idées, sa réflexion prend pour socle la divergence entre deux intentionnalités : d'une part, celle de l'imagination, tournée vers la fiction, le fantastique, l'irréel, le possible ; d'autre part, celle de la mémoire, dirigée vers la réalité antérieure. La mémoire est conçue comme la fonction spécifique d'accès au passé, dont le référent dernier reste bien le passé. Dès le départ, ce sont donc le rapport au réel et la marque temporelle qui séparent ces notions. L'aspect qui les rapproche, c'est qu'il s'agit dans les deux cas d'une représentation de quelque chose qui n'est pas là. D'après le philosophe, mémoire et imagination ont « pour trait commun la présence de l'absent et, comme trait différentiel, d'un côté la suspension de toute position de réalité et la vision d'un irréel, de l'autre la position d'un réel antérieur¹² ». L'opération de différenciation se complique considérablement, lorsque l'auteur se confronte à une aporie déjà rentrée dans le langage ordinaire : la représentation du passé paraît être celle d'une image. Or, la menace de confusion entre remémoration et imagination, qui résulte de cet aspect, affecte directement l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction véridative de la mémoire.

Hampâté Bâ emprunte un style très imagé pour remettre au présent les histoires du passé. Une des caractéristiques les plus marquantes de son écriture est précisément l'usage surabondant de comparaisons, afin de substituer au souvenir d'une chose une image qui renvoie à une autre chose plus frappante, à la manière de l'association d'idées ou de l'analogie. Pour décrire un personnage, une action, un sentiment, un état, l'écrivain emploie des comparaisons puisées dans sa mémoire personnelle et celle de la collectivité. Les événements historiques, comme les batailles ou les guerres, sont le support de nombreuses comparaisons, dans *L'Empire peul*

¹² Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 53-54.

du Macina: Cheik Sid Mahamman, fâché contre le grand conseil, décide « de combattre en se servant de sa plume, qu'il avait alerte et élégante, comme d'une épée » (p. 212). Dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, lors de la naissance du héros, c'est au domaine religieux que le narrateur se réfère pour décrire la tête du bébé « molle comme un œuf de sorcier » (p. 15). Le répertoire de contes et de proverbes est également évoqué tout au long de ce récit : « Je tâcherai de ne point ressembler à l'homme qui avait un pied dans la gueule du caïman et qui ne continuait pas moins à pêcher la sardine » (p. 265). Même les manifestations culturelles et sportives françaises interviennent parfois, comme dans cet extrait des *Mémoires* où Hampâté Bâ se compare à un coureur du Tour de France : « Je sautai sur la selle de ma bicyclette et me mis à pédaler avec la vigueur d'un coureur aspirant au maillot jaune, poursuivit par toute la colonne de ses concurrents. » (p. 440.)

Tout en procédant à des descriptions très subjectives, construites à partir d'impressions particulières et transformées par l'imagination, l'écrivain ne brise pas les liens avec le monde réel. Son langage est nourri de figures fantaisistes, toutefois, il garde les outils de comparaison – « comme », « ressembler à », « avec la vigueur de » –, et n'emploie que rarement de métaphores absolues. Quand il en est question, elles sont généralement expliquées en note de bas de page. En établissant des relations explicites de comparaison, Hampâté Bâ choisit plutôt de dévoiler au lecteur le cheminement qui le conduit à connecter une image à une autre. Dans ses récits imprégnés de constructions fabuleuses, il met donc en place des stratégies pour les rendre accessibles au lecteur ; à l'instar du fil de la mémoire qui est laissé visible, le fil conduisant les représentations figurées jusqu'à la réalité est apparent.

Les images sont tout aussi présentes dans le domaine de l'onomastique. En effet, la substitution des vrais noms par des surnoms, issus du mélange entre le souvenir d'une personne absente et l'image créée pour la représenter, contribue également à la construction d'une dimension fabuleuse même dans les récits se voulant réalistes. Selon Hampâté Bâ, comme traditionnellement l'homonymie crée un lien très puissant, en raison de la dimension sacrée des noms et prénoms, il est très fréquent dans la vie courante de substituer le surnom au nom. Dans *L'Étrange*

Destin de Wangrin et dans ses *Mémoires*, en reproduisant ce système courant d'attribution de surnoms plutôt que de noms, l'écrivain établit un mode de représentation caricatural. Une partie des vrais noms de personnes ayant croisé la vie d'Hampâté Bâ ou de Wangrin est remplacée par les surnoms restés gravés dans leurs mémoires. Par ce procédé de substitution omniprésent – de nombreux personnages n'étant d'ailleurs désignés que par des surnoms – des êtres humains se métamorphosent en « Fil de fer habillé » et en « Gros melon »¹³, en « l'Éléphant solitaire » ou en « Pygmée-pète-fort »¹⁴. Quand on remplace ces surnoms dans le texte d'où ils ont été extraits, on constate toutefois que l'auteur prend soin de rendre les liens avec la réalité tout aussi explicites que lorsqu'il utilise des comparaisons. Ceci apparaît très nettement dans le cas de Fil de fer habillé, également appelé Canne à sucre, personnage de *Mémoires*:

M. Sourgens avait été affecté à Ouagadougou comme chef comptable, à la direction des Postes. Maigre comme un clou, il avait les fesses si plates que, lorsqu'il marchait, le fond de son pantalon se balançait derrière lui comme une musette à grains ballottant sous la tête d'un cheval. Son visage allongé, barré d'une longue moustache et prolongé par une barbe drue, achevait de lui donner une allure caractéristique. Les jeunes Blancs-Noirs de la ville l'avaient irrévérencieusement baptisé « Fils de fer habillé » [...]

Demba Sadio et moi avons fait la connaissance de « Fil de fer habillé ». [...] Nous lui avons rebaptisé « Canne à sucre », car de sa forme allongée il ne sortait que des choses douces et agréables. (p. 435-436)

Ici, l'écrivain révèle le vrai nom du personnage, M. Sourgens, et explique en maints détails quelles caractéristiques physiques et morales ont donné naissance à ces deux sobriquets. Même lorsque le nom véritable n'est pas cité, les raisons qui ont conduit le personnage à être rebaptisé sont mentionnées. C'est le cas de l'épouse locale de M. Sourgens. Le lecteur ne sait pas comment elle se nomme, mais il sait

¹³ *Mémoires*, p. 436.

¹⁴ *L'Étrange Destin de Wangrin*, p. 277 et p. 332.

qu'on l'appelle Gros melon en raison de ces formes plutôt généreuses, contrastant fortement avec celles de Canne à sucre. Si l'imagination est à l'origine de ces métamorphoses caricaturales, le cheminement du souvenir à l'image est toujours mis en évidence.

L'écrivain exploite en profondeur la fonction visualisante, la manière de donner voir ce qui est remémoré, en mettant en évidence le passage du *souvenir pur* au *souvenir-image*, pour reprendre la terminologie employée par Henri Bergson, dans *Matière et Mémoire* (1896). Malgré toutes les images qui interviennent dans la narration et qui créent un effet de rapprochement entre l'écriture mémorielle et l'univers fabuleux, Hampâté Bâ ne mobilise pas la fonction irréalisante de l'imagination, qui culminerait dans la fiction exilée dans le hors-texte de la réalité. Bien au contraire, il s'efforce constamment de rendre tangible l'intangible, explicite l'implicite, concret l'abstrait. Ce qui est en jeu est la manière de dépeindre un souvenir appartenant au monde de l'expérience. Hampâté Bâ manipule le rapprochement entre l'imagination et la réalité de telle manière que celui-ci n'aille pas à l'encontre de l'authenticité du passé raconté, mais lui permette de réinventer littérairement le processus mémoriel.

Qu'est cette vérité historique
la plupart du temps ? Une
fable convenue.

NAPOLÉON I^{er}¹⁵

L'histoire dira un jour son mot,
mais ce ne sera pas l'histoire
qu'on enseignera à Bruxelles,
Washington, Paris ou aux
Nations unies, mais celle
qu'on enseignera dans les pays
affranchis du colonialisme et de
ses fantoches. L'Afrique écrira sa
propre histoire et elle sera au nord
et au sud du Sahara une histoire
de gloire et de dignité.

PATRICE LUMUMBA¹⁶

Hampâté Bâ n'est pas isolé dans son invocation du traditionalisme en tant que source efficiente de régénération culturelle. Dès les années 1930, on assiste à un mouvement d'exploitation à l'écrit du patrimoine oral mené par plusieurs intellectuels africains, comme Mamadou Dia, Dim Delobson, Fily Dabo Cissoko. Tout en se plongeant dans ce fonds traditionnel, ces écrivains francophones sont astreints dans une certaine mesure à se penser en relation avec un corpus occidental et à affronter un flot d'images et de notions développées au sein du cadre discursif élaboré par les Européens. Les discussions au sujet de la réhabilitation du passé africain se cristallisent notamment autour de la nécessité d'écriture systématique de l'histoire africaine. Raconter l'Afrique n'est toutefois pas une tâche aisée, surtout quand il s'agit de faire converger les versions africaines du passé du continent avec la conception et les méthodes occidentales d'étude de l'histoire. Hampâté Bâ, dont la

15 Comte de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, s.e., 1959, t. IV.

16 Dernière lettre à sa femme, République démocratique du Congo, 1961.

carrière d'écrivain et de chercheur est étroitement liée à l'essor des études africanistes, intervient dans ce débat de différentes manières. D'un point de vue méthodologique, il propose des techniques pour l'utilisation des sources orales, qu'il met en pratique dans ses différents écrits. D'un point de vue conceptuel, l'écrivain s'applique à éclairer le sens que la notion d'*histoire* recouvre en Afrique, et se montre attentif au décalage possible entre son projet et la vision du lecteur.

Les études scientifiques sur l'Afrique développées par des Français commencent à s'organiser au cours du XIX^e siècle. L'observation de la géographie, du climat, de faune et de la flore, mais aussi des populations, des cultures, des langues, a été d'abord le fait d'individus isolés, comme les missionnaires ou les officiers de troupe. Les premières publications consacrées à ces territoires inconnus sont des cartes, des dictionnaires, des récits de voyage et des petites monographies. Entre 1822 et 1827, le baron Roger, gouverneur du Sénégal, publie un dictionnaire de wolof; en 1853, l'abbé David Boilat présente les populations du Sénégal dans *Esquisses sénégalaises*; Faidherbe, en 1860, rédige une sorte de dictionnaire de 1 500 mots français avec leurs correspondants en langues locales. Ces travaux, permettant de mieux connaître les pays conquis, sont encouragés par le gouvernement colonial, qui s'intéresse également aux *coutumiers*, recueils de préceptes destinés à fixer et codifier la coutume des ethnies. Avec le gouverneur Maurice Delafosse, et ses travaux sur le Haut-Sénégal-Niger, ou encore Henri Labouret, spécialiste des Mandingues et des Lobis, le praticien de l'administration cède le pas graduellement à l'analyste des cultures, et les scientifiques font leur entrée en Afrique occidentale.

À partir du début des années 1930, des missions d'ethnologues arrivent et parcourent les villages pour collecter les traditions orales. Marcel Griaule, notamment, réalise une mission ethnographique et linguistique entre 1931 et 1933, avec Michel Leiris, qui est alors son assistant. De ce voyage résultent les publications de *L'Afrique fantôme* de Leiris, en 1934, et quelques années plus tard, en 1948, de *Dieu d'eau ou Entretiens avec Ogotemméli*, célèbre étude de Griaule sur les Dogons. Cet ouvrage, décrivant avec un style littéraire une cosmogonie africaine, est d'une importance capitale. À travers la présentation d'idées complexes et

ordonnées, de systèmes d'institution et de rites, où rien n'est laissé au hasard, Griaule contribue à ébranler le préjugé selon lequel l'Afrique, civilisation sans écriture, est sans culture. Il exerce également une grande influence sur le développement de l'africanisme et de l'ethnologie, grâce à l'apport d'une méthode basée sur l'enquête effectuée sur le terrain et l'immersion du chercheur dans le milieu étudié.

C'est à cette période, alors qu'il est fonctionnaire de l'administration coloniale, qu'Hampâté Bâ se lie avec Jean Le Gall, décorateur, sculpteur et architecte français, vivant à Bamako avec sa famille. Par l'intermédiaire de celui-ci, il fait la connaissance de quelques administrateurs français et entre en contact avec le milieu de la recherche coloniale. Parmi les personnalités qu'il côtoie alors figurent des linguistes qui transcrivent le peul en caractères latins. Hampâté Bâ, qui déjà à cette époque écrit régulièrement les textes de la tradition orale qu'il recueille, a ainsi l'occasion de discuter des différents modes de transcription du peul :

j'avais eu des contacts avec des linguistes tels que le colonel Figaret, Gilbert Vieillard et Gaden, qui étaient de grands « foulanisants », c'est-à-dire des spécialistes de la langue peule. Mais chacun d'eux avait sa manière propre de transcrire cette langue, et les systèmes différaient encore selon que l'on avait affaire à des professeurs français ou anglais¹⁷.

Il entre également en relation avec Théodore Monod, naturaliste et encyclopédiste, à qui il envoie quelques écrits sur l'Islam et la tradition orale. Intéressé, Monod fait publier ses « Notes sur Magham et le canton du Littama » dans le *Bulletin de l'IFAN*, en octobre 1939. Cette publication – à ma connaissance, la toute première d'Hampâté Bâ – se fait dans une période extrêmement difficile de sa vie. En raison de sa décision d'embrasser le hamallisme, suite à la conversion de Tierno Bokar, il subit de fréquentes persécutions religieuses et politiques. Considéré suspect, il fait l'objet d'une étroite surveillance et est traité de toutes sortes de qualificatifs, comme il le raconte lui-même ultérieurement : « selon le parti au pouvoir en France, je fus qualifié tour à tour de bolchévique, de

17 Amadou Hampâté Bâ, « Remarques sur la culture », dans *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence africaine, 1993, p. 29.

pro-allemand, de gauchiste puis durant la période de la Communauté française, de xénophobe¹⁸. » Après la mort de Tierno, en février 1940, sa situation ne fait qu'empirer. En 1941, il est accusé de haute trahison. Affligé, il écrit une lettre à Théodore Monod, le 24 avril 1942, en lui demandant de l'aider à partir en exil :

On me coupe d'un sabre à double tranchant : aux yeux de l'administration, on me présente comme 11 grains, hamalliste. Ils veulent que je sois vu comme ennemi de la France. Aux yeux de la masse ignorante, ils veulent me faire passer pour un ami des chrétiens et agent de renseignements de l'administration. C'est épouvantable à dire, mais c'est comme ça. Ainsi vous demanderai-je, au nom de la charité divine, tirez-nous du Soudan. Voyez, s'il le faut, le gouverneur général lui-même¹⁹.

C'est ainsi que, avec l'aide de Monod, de commis expéditionnaire des cadres du Soudan, Hampâté Bâ est versé dans les cadres secondaires et préparatoires de l'Institut français de l'Afrique noire (IFAN), à Dakar, en 1942, à l'abri des persécutions.

Dès 1915, une petite structure, le Comité d'études historiques et scientifiques de l'AOF, créée par Clozel, fonctionnait grâce à la subvention du gouvernement général. Elle publiait un bulletin avec divers articles rédigés par des missionnaires, des professeurs et des administrateurs, pour la plupart français. L'action de ce Comité, très limitée, était plutôt symbolique. En 1936, à l'initiative de l'inspecteur général d'enseignement de l'AOF, le Comité devient l'Institut français d'Afrique noire et acquiert très vite une notoriété internationale. C'est d'abord Marcel Griaule qui est invité à le diriger, mais, suite à son refus, le poste est attribué à Théodore Monod. Il assume ses fonctions en 1938, assisté d'abord par Alexandre Adandé, venu du golfe du Bénin, ensuite également par Gilbert Vieillard, affecté au service d'ethnologie, à la

18 Discours d'Amadou Hampâté Bâ à l'UNESCO, cité par Muriel Devev, *Hampâté Bâ. L'homme de la tradition*, Sénégal/Togo, NEA/Livre Sud, 1993, p. 75-76.

19 *Ibid.*, p. 81.

section des Peuls. Organisé suivant le modèle du Muséum d'histoire naturelle, avec plusieurs départements axés autour des sciences de l'homme et des sciences de la nature, l'IFAN a pour objectif de faire un inventaire permanent dans divers domaines de la connaissance, à partir d'enquêtes menées sur le terrain. Sa mission est définie par l'article 2 de l'arrêté n° 1945 du 19 août 1936 : « l'étude scientifique de l'Afrique noire en général et de l'AOF en particulier, du pays, de ses habitants, de son histoire, de son évolution, de ses ressources, de ses productions. »

Le contexte de création de l'IFAN définit sans doute son orientation au départ. Bien qu'il ait contribué à donner une certaine autonomie au champ d'études scientifiques africanistes, il s'est toujours trouvé en situation de dépendance financière et matérielle par rapport à l'administration coloniale. Le Comité puis l'Institut avaient, de fait, surtout la fonction de donner un sens et une raison à la colonisation et, dans cet objectif, de constituer des fonds d'archives qui présentaient avant tout le point de vue des Européens. C'est pourquoi, dans son *Discours sur le Colonialisme*, Aimé Césaire dénonce avec âpreté certains intellectuels et chercheurs européens d'avoir été complices de la légitimation du pouvoir colonial et de l'asservissement des populations africaines :

Donc camarade, te seront ennemis – de manière haute, lucide et conséquente – non seulement gouverneurs sadiques et préfets tortionnaires, non seulement colons flagellants et banquiers goulus, non seulement macrotteurs politiciens lèche-chèques et magistrats aux ordres, mais pareillement, et au même titre, journalistes fielleux, académiciens goitreux endollardés de sottises, ethnographes métaphysiciens et dogonneux, théologiens farfelus et belges, intellectuels jaspineux [...], tous ceux qui [...] tentent de manière diverse et par diversion infâme de désagréger les forces du Progrès – quitte à nier la possibilité même du Progrès – tous suppôts du capitalisme, tous tenants déclarés et honteux du colonialisme pillard, tous responsables, tous haïssables, tous négriers²⁰.

20 Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1989, p. 31.

Il faudrait noter néanmoins que l'IFAN se constitue petit à petit en une expérience riche et prolifique en raison du grand nombre de publications – *Notes africaines*, *Bulletin de l'IFAN*, *Notes et documents*, *Icones plantarum africanarum* –, de la création de deux musées à Gorée (Sénégal), de la présence d'érudits et spécialistes comme Maurice Delafosse, Georges Hardy, mais aussi du contact entre chercheurs français et africains. Il contribue ainsi à la formation d'éminentes personnalités du champ scientifique et culturel, dont l'historien, physicien et anthropologue sénégalais, Cheikh Anta Diop ou encore le français Jean Rouch, qui intègre l'Institut comme ingénieur des travaux publics, avant de devenir cinéaste et documentariste. L'IFAN existe encore aujourd'hui. Intégré à l'Université de Dakar en 1960, il devient l'Institut fondamental de l'Afrique noire en 1966 (« fondamental » vient remplacer « français »), puis l'Institut fondamental de l'Afrique noire – Cheikh Anta Diop.

Hampâté Bâ y est affecté d'abord à la section d'ethnologie, en qualité de *préparateur principal*, rôle qui selon lui consistait à « aller récolter des renseignements sur le terrain, puis de remettre son travail aux Agents techniques qui y mettaient la dernière main²¹ ». Il relève de la grille indiciaire de la catégorie « Indigènes », travaille auprès du colonel Figaret sur la partie « Macina » du fonds Vieillard et effectue de nombreux voyages à travers toute l'Afrique-Occidentale française. Hampâté Bâ est notamment désigné pour accompagner M. Duchemin, assistant-chef de la section d'ethnologie, pour une mission de recherches linguistiques et d'enquêtes sur les croyances peules préislamiques. C'est l'occasion pour lui de se rendre aussi dans le Ferlo sénégalais où il rencontre le généalogiste peul Molom Gawlo. Ils travaillent ensemble sur la reconstitution des arbres généalogiques des principales familles peules, remontant jusqu'à l'ancêtre mythique Bouytoring. Grâce à une mission à Linguère, en décembre 1943, Hampâté Bâ rencontre également Ardo Dembo, maître du campement peul et de Noguer, et un des derniers

21 Propos recueillis auprès d'Hampâté Bâ à Abidjan, en mai 1985, recueillis par Hélène Heckmann, « Amadou Hampâté Bâ, écrivain et chercheur », *Les Nouvelles du Sud*, numéro spécial, « Islam et Littératures africaines », novembre 1986-avril 1987, p. 217.

grands *silatigui*. Celui-ci lui transmet le récit de *Koumen*, qu'il fera paraître plus tard, en 1961, avec Germaine Dieterlen.

Parallèlement à ces missions d'enquêtes, Hampâté Bâ commence à publier régulièrement. *Kaïdara*, que Théodore Monod fait éditer en 1943 par le Rotary Club sous le nom d'*Un conte soudanais*, reçoit, en 1944, le prix de l'AOF pour « travaux d'ordre scientifique et documentaire ». La même année, « Les trois pêcheurs bredouilles », conte bambara, est publié dans le périodique *Notes africaines* de l'IFAN. Cela représente un changement important dans sa carrière d'écrivain. Alors qu'il exerce la fonction de simple préparateur au laboratoire, le milieu des africanistes occidentaux lui accorde l'occasion de participer à la vie intellectuelle coloniale, ce qui n'était pas à la portée de beaucoup d'Africains à l'époque.

110

Hampâté Bâ est ensuite muté dans différents Centrifans – antennes de l'IFAN dans différentes régions de l'AOF. En 1944, il travaille à Conakry, de 1947 à 1951, à Bamako et, de 1952 à 1954, à Diarafabé, sous les ordres de Jacques Daget. Cette affectation lui permet de terminer sur place sa grande enquête sur l'histoire de l'Empire peul du Macina et de l'Empire toucouleur d'El Hadj Omar, sur laquelle il travaille depuis sa jeunesse. Vers la fin de son séjour à Bamako, en 1951, un événement donne à son travail de recherche une dimension nouvelle. Hampâté Bâ est choisi pour bénéficier d'une bourse d'entretien de l'UNESCO pour aller à Paris, en séjour libre. Le voyage est retardé à cause d'une affaire contre lui, mais, en mars 1951, il est autorisé à partir. À peine arrivé, il écrit une lettre à Monod pour exprimer sa stupéfaction : « je suis à Paris en même temps que le printemps. Ceci augure pour moi, Dieu aidant, un séjour agréable... Je suis bouleversé par votre ville, une fourmilière délirante²² ». Hampâté Bâ profite du séjour pour fréquenter musées et bibliothèques, suivre les conférences du professeur Louis Massignon au Collège de France et travailler à la section « Afrique noire » du musée de l'Homme. Il noue des relations surtout avec des africanistes et des orientalistes, parmi lesquels Marcel Griaule, M. Tubiana, Denise Paulme, Germaine Dieterlen.

22 Lettre d'Amadou Hampâté Bâ à Théodore Monod, 21 mars 1951 (*Hampâté Bâ. L'homme de la tradition*, p. 103).

Lors de ce voyage, Hampâté Bâ se rapproche aussi de l'intelligentsia africaine et noire, regroupée autour de la revue *Présence africaine*. Bien qu'elle ait été créée depuis peu, en 1947, le projet de cette revue remonte à 1942, époque où Alioune Diop, L. S. Senghor, Jacques Rabemanjara, Sourou Apithy, Iwiyé Kala-Lobé et d'autres jeunes intellectuels se rencontrent régulièrement à Paris. Le groupe s'élargit progressivement avec la participation d'autres écrivains africains, antillais, afro-américains et malgaches. Le premier numéro de la revue reçoit le soutien d'intellectuels français, tels André Gide, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Mounier et Georges Balandier. Hampâté Bâ était déjà en contact avec *Présence africaine* avant son séjour à Paris. Dès le 6^e numéro, en 1949, il y avait publié un conte, « Le Peul et le Bozo ou le coccyx calamiteux ». Il continue par la suite à participer à la revue et ses ouvrages *Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara* et *Aspects de la civilisation africaine* sont publiés par la maison d'édition Présence africaine. Suite à ce premier voyage, Hampâté Bâ retourne souvent en France, où il donne des conférences à la Sorbonne et à l'École pratique des hautes études sur la culture, la religion et la civilisation peules.

À partir de 1958, à la veille de l'indépendance, Hampâté Bâ réussit à avoir davantage d'autonomie. Il fonde à Bamako, sur le modèle de l'IFAN, l'Institut des sciences humaines, dans l'objectif d'organiser la collecte des traditions orales dans toutes les régions du Mali, sur une période de 10 ans. Toutefois, il cumule différentes fonctions qui l'éloignent de l'institut qu'il vient de créer. C'est à ce moment-là que commence sa participation à l'UNESCO : délégué du Mali à la Conférence générale en 1960, il est élu membre du Conseil exécutif et demeure à ce poste jusqu'en 1970. De plus, entre 1962 et 1966, il exerce parallèlement les fonctions d'ambassadeur extraordinaire et ministre plénipotentiaire du Mali en Côte-d'Ivoire. Encore qu'il conserve son poste de directeur de l'Institut des sciences humaines jusqu'en 1961, il ne fait plus que très peu de recherches sur le terrain et n'est pas assez présent pour mettre en place une véritable école dans le domaine des traditions orales du Mali. Seuls quelques chercheurs isolés suivent sa voie et se spécialisent dans la collecte et l'étude des traditions orales.

Après la fin de son mandat à l'UNESCO, Hampâté Bâ consacre une grande partie de son temps à organiser ses archives personnelles. Sa

collection réunit des textes dont il est lui-même l'auteur ou le rapporteur, et d'autres qu'il a recueillis de sa main, sous la dictée de traditionalistes. Son but était de microficher ce vaste matériel, se rapportant à des sujets variés – fiction, histoire, linguistique, religion, symbolique, astrologie, géomancie, magie, ethnologie – et de le distribuer dans les principales bibliothèques africaines et européennes pour qu'il soit facilement consultable. « Ce n'est pas pour "conserver des idées dans une bibliothèque" que j'écris, mais au contraire pour assurer la plus large diffusion possible de nos valeurs traditionnelles, afin que chacun puisse s'y référer, méditer et, peut-être, ajouter et créer », affirme-t-il dans un entretien accordé au journal *Soleil*, en 1981. Il obtient de l'aide financière pour inventorier et classer ses archives grâce à Annick Le Gall, qui prend contact avec le conseiller culturel de l'ambassade de France à Abidjan. Un financement pluriannuel est ainsi accordé par le ministère de la Coopération pour photocopier, microficher et soutenir l'édition des documents. Hampâté Bâ s'éteint cependant avant d'en arriver au bout. À partir de 1991, c'est Hélène Heckmann, sa légataire littéraire, qui poursuit son travail. En mars 2001, celle-ci décède également. Actuellement, les Archives Amadou Hampâté Bâ se trouvent en France, à l'IMEC (Institut mémoire de l'édition contemporaine), disposées en 180 boîtes d'archives. Jusqu'à la conclusion du présent ouvrage, elles étaient inaccessibles au public pour des questions juridiques, à l'exception des dossiers de presse.

Le passage de l'auteur par l'IFAN est essentiel pour sa carrière de chercheur. S'il transcrivait déjà depuis des années les traditions orales, profitant notamment de ses déplacements en tant que fonctionnaire colonial, c'est à l'Institut qu'il acquiert une technique de travail plus méthodique et la possibilité de se consacrer plus profondément à des sujets précis. De plus, il a accès à une documentation considérable, puisque toutes les archives de l'AOF se trouvaient alors à l'IFAN. L'influence des études africanistes est, sans doute, très claire dans l'œuvre d'Hampâté Bâ. Au travers de son projet d'embrasser un spectre de domaines très large, de la volonté de présenter en expliquant l'Afrique à l'Occident ou encore du travail systématique sur le terrain, il est possible d'observer à quel point

Hampâté Bâ combine les caractéristiques des méthodes de connaissance des milieux traditionalistes avec le mode d'approche des chercheurs africanistes. De plus, longtemps, ses textes paraissent principalement dans des publications liées à la recherche coloniale et sous parrainage de chercheurs français. Jusqu'aux années 1970, aucun de ses livres n'est publié sous son seul nom. La première version de *Kaïdara*, de 1943, est commentée et présentée par Théodore Monod. Les ouvrages qui suivent : *Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara* (1957), *Koumen* (1961), *L'Empire peul du Macina* (1962) et *Kaïdara* (version poétique de 1969) sont respectivement publiés en collaboration avec Marcel Cardaire, Germaine Dieterlen, Jacques Daget et Lilyan Kesteloot. Hampâté Bâ ne constitue cependant pas un cas isolé. Les ouvrages publiés par des Africains, dans ce contexte, sont généralement marqués par le sceau de hauts fonctionnaires de l'administration coloniale ou de personnalités proches de celle-ci. *L'Empire du Mogho-Naba* (1959) de Dim Delobsom, par exemple, est préfacé par Robert Randau (pseudonyme du gouverneur Arnaud), et *L'Empire de Gao. Histoire, coutumes et magie des Sonraï* (1954) de Boubou Hama est publié en collaboration avec le docteur Jean Boulnois.

L'aspect institutionnel et le rapport continu avec le champ scientifique et culturel occidental de l'œuvre d'Hampâté Bâ ne peuvent être ignorés, malgré tout le fond référentiel africain de ses écrits, l'originalité de son style personnel et de son projet littéraire. L'orientation constante de son énonciation vers le lecteur occidental s'articule ainsi dans une double perspective. Hampâté Bâ partage avec d'autres écrivains africains de la même période la volonté de faire découvrir au monde occidental la culture africaine. À cela s'ajoute le fait que le milieu de recherches où il est inséré et l'espace principal dont il dispose pour publier sont directement liés aux études africanistes. Ce n'est pas étonnant que l'humour contestataire ne surgisse que tardivement dans son œuvre, à partir des années 1970, avec le portrait comique du système colonial qui est fait dans *L'Étrange Destin de Wangrin* puis dans ses *Mémoires*. De même, la reprise de sa signature dans le cas de la deuxième publication de la biographie de Tierno Bokar et l'insertion explicite de sa subjectivité dans les narrations sont des caractéristiques spécifiques de la dernière période de sa production littéraire.

Au moment où Hampâté Bâ intègre l'IFAN, dans les années 1940, alors que s'effectuent de nombreux travaux en ethnologie, anthropologie ou géographie, l'Afrique noire n'est pas considérée comme un champ historique intelligible. Dès la fin du XVIII^e siècle, certes, celle-ci commence à mériter une certaine attention de la part des historiens européens. *The Universal History* publiée en Angleterre entre 1736 et 1765 consacre un nombre de pages considérable à l'Afrique. À la même période sont également publiés certains essais monographiques, comme *History of Dahomey* de Danzel, en 1793, et *Histoire de l'Angola* de Silva Correin, vers 1792. La vision dominante, qui s'impose dans les discours, dans les écrits et qui s'ancre profondément dans les consciences, est toutefois celle d'une Afrique anhistorique et atemporelle.

Un exemple emblématique de cette position radicale de négation de l'histoire africaine se trouve dans *La Raison dans l'Histoire* de Hegel. Dans cette introduction à sa philosophie de l'histoire, celui-ci consacre quelques pages à l'Afrique. Il distingue trois parties du continent, sans aucune communication réciproque, selon la constitution géographique et le caractère spirituel : l'Afrique septentrionale, l'Égypte et l'Afrique proprement dite. C'est cette dernière qu'il présente avec le plus de détails afin de mettre en évidence l'esprit universel, la forme générale du caractère africain :

Ce continent n'est pas intéressant du point de vue de sa propre histoire, mais par le fait que nous voyons l'homme dans un état de barbarie et de sauvagerie qui l'empêche encore de faire partie intégrante de la civilisation. L'Afrique, aussi loin que remonte l'histoire, est restée fermée, sans lien avec le reste du monde ; c'est le pays de l'or, replié sur lui-même, le pays de l'enfance qui, au-delà du jour de l'histoire consciente, est enveloppé dans la couleur noire de la nuit²³.

Sa réflexion se fonde sur l'idée que les Africains, isolés, n'ont pas d'intuition de leur propre essence, car ils ne sont pas parvenus à la contemplation d'une quelconque objectivité solide, comme Dieu,

²³ G.W.F. Hegel, *La Raison dans l'Histoire. Introduction à la Philosophie de l'histoire* [1822-1830], trad. Kostas Papaioannou, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1965, p. 247.

l'éternel, le juste, les choses naturelles. Ils ne peuvent ainsi se tourner vers un but, constituer un État et des lois. L'homme, en Afrique, écrit Hegel, c'est l'homme dans son immédiateté, à l'état brut. Une autre conséquence de cette absence de reconnaissance d'un esprit universel, opposé à celui de l'individu, est le mépris total pour l'homme : « c'est ce mépris, qui, du point de vue juridique et éthique, constitue leur principale caractéristique. La dévalorisation de l'homme est poussée jusqu'à un point incroyable. [...] À cela est lié le fait que l'usage de manger de la chair humaine est admis comme un usage licite et partout répandu. » (p. 258.) Les références au cannibalisme sont nombreuses dans le texte. La pratique est décrite comme étant courante chez les Africains, aussi bien pour l'alimentation que pour les rituels. Un des arguments employés par l'auteur pour souligner l'inexistence de ce qu'il nomme le premier rapport éthique, celui de la famille, est le fait qu'à certaines occasions des parents se dévorent les uns les autres. Le philosophe en conclut qu'il ne pourrait y avoir en Afrique d'histoire proprement dite, mais uniquement une suite d'accidents et de faits surprenants : « Leur condition n'est susceptible d'aucun développement, d'aucune éducation. Tels nous les voyons aujourd'hui, tels ils ont toujours été. » (p. 269.) Au sujet de Carthage et de l'Égypte, qu'il considère comme des parties du monde historique, il explique que ce sont des territoires qui ne relèvent pas de l'esprit africain, mais des esprits asiatique et européen, puisque le premier appartient à l'Asie, en tant que colonie phénicienne, et le second constitue un cas particulier de passage de l'esprit humain de l'Est à l'Ouest.

Bien que Hegel ait eu peu d'influence directe sur l'élaboration de l'histoire africaine, ce court texte est d'un grand intérêt en raison de son acceptation dans l'orthodoxie historique du XIX^e siècle. Il condense, en outre, les principaux arguments qui reviennent dans les écrits de nombreux historiens jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle : l'isolement du continent africain du reste du monde et surtout l'état d'inconscience de ses habitants, incapables de création, de développement et de toute organisation sociale (familiale, étatique, religieuse, etc.). À la lecture du texte, l'absence de fondements concrets se fait évidente, ce qui pourrait expliquer qu'un penseur de la portée de Hegel puisse défendre un tel

point de vue. L'exemple le plus caricatural est la description qu'il fait du cannibalisme. Celle-ci montre bien que le manque de connaissances sur l'Afrique a été longtemps comblé par des récits fantaisistes. Un autre aspect frappant est que le peu d'informations connues au sujet d'organisations en entités sociopolitiques structurées, policées, en États, ne permet pas de détruire cette vision stéréotypée. Ainsi, ce qui est considéré comme historique est forcément d'origine étrangère et n'est pas accepté comme faisant partie de l'Afrique noire, à l'exemple de la civilisation égyptienne.

116

Avec le temps et l'accès à plus d'informations, moins d'historiens articulent des thèses aussi radicales à l'encontre de l'histoire africaine. Cependant, certains mythes plus nuancés, mais profondément enracinés dans les mentalités perdurent. Pour Joseph Ki-Zerbo, dans son *Histoire de l'Afrique noire* (1972), le principal de ces mythes est la passivité historique des peuples africains et noirs en particulier. De fait, ceux-ci sont longtemps présentés comme objets plutôt que sujets de leur histoire. L'ethnologie a, d'ailleurs, souvent contribué à renforcer cette idée, à travers la description d'un état *traditionnel* statique des sociétés, temporellement syncrétiste, propre à la mise en musée. À ceci s'ajoute le problème des sources orales. Au XIX^e siècle, les cadres classiques de l'histoire affirment le primat de l'écriture, dont l'invention marque le passage de la préhistoire à l'histoire. L'Afrique en serait donc exclue, étant donnée la déficience en documents écrits dans la plus grande partie du continent. Cet aspect est exposé de façon précise, en 1923, par le professeur A. Newton dans une conférence devant la Royal African Society à Londres, sur l'« Afrique et la recherche historique ». Il déclare que ce continent n'avait « pas d'histoire avant l'arrivée des Européens. L'histoire commence quand l'homme se met à écrire ». L'idée que l'histoire africaine se résume à ses relations avec l'Europe est également très récurrente. En France, par exemple, la première chaire évoquant le passé du continent, créée au Collège de France en 1921, intégrait celui-ci dans l'histoire de la colonisation française. De même, en Grande-Bretagne, parmi les huit volumes de *The Cambridge History of the British Empire*, publiés à partir de 1929, un seul était consacré au passé des colons en Afrique australe, les allusions aux peuples africains n'apparaissant que dans l'introduction écrite par un anthropologue.

Dès les lendemains de la seconde guerre mondiale et surtout à partir des indépendances, les efforts pour renouer avec l'histoire africaine et rompre avec l'histoire coloniale se multiplient. Les arguments qui justifient la sujétion sont alors retournés : à la négation du passé indigène répond son invocation et son exaltation, voire même son idéalisation. Comme le souligne Priska Degras, Césaire, notamment, ne cesse de vanter dans toute son œuvre la magnificence du nègre. À l'image de l'esclave animalisé, il oppose celle du courage :

sous le régime de l'esclavage, le nègre fut magnifique. Pour plus commodément le traiter en bête, on avait entrepris de faire de lui une bête. On lui brisait le corps. On lui torturait l'âme. Et le nègre résista [...].

N'en seront étonnés que ceux qui ne savent pas ce qu'était alors l'Afrique.

De vastes empires. Des monarchies pleines de magnificence. [...] Et le nègre était gonflé de vie, de force. Et riche. Riche de sensualité, de spiritualité... Et il s'arc-bouta, frappa, mordit... Dompté, il ne le fut jamais²⁴.

Dans ce texte, comme dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire exalte donc la gloire du passé africain terni par la domination coloniale, ainsi que par la persistance d'un discours rabaissant, et présente les peuples soumis au colonialisme comme étant créateurs eux aussi de leur destin.

L'héritage de la conception eurocentriste n'est pas cependant facile à surmonter, car elle est diffusée partout grâce aux systèmes éducatifs institués sous le régime colonial, même là où les Européens n'ont jamais dominé. Cheikh Anta Diop, une des figures de proue de la reconstitution critique du passé du continent grâce à l'introduction du temps historique et de l'unité culturelle, dénonce avec virulence la falsification de l'histoire. Dans *Nations nègres et Culture* publié en 1954, il la qualifie de « véritable crime contre l'humanité » :

²⁴ Aimé Césaire, « Panorama », *Tropiques*, n° 10, rééd., Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1978, t. II, p. 8.

Il y a des générations entières de spécialistes occidentaux qui ont été coupables de ce crime à l'égard de l'humanité. Ils le savent... ils le savent. Et après, c'est sur la base de ces faits falsifiés que l'on a formé des générations qui continuent à perpétuer, quelquefois avec bonne foi et, qu'une fois formés ainsi, quand on leur démontre la vérité, même au tableau, par éducation, ils ne peuvent plus y adhérer²⁵.

118

Malgré ce lourd et durable héritage, le retournement qui s'opère dans l'étude de l'histoire provoque des effets remarquables dans les années 1950-1960. La recherche critique s'organise davantage, épaulée par une évolution des disciplines scientifiques. Les études sociologiques et anthropologiques commencent à attaquer les images uniformes des sociétés africaines et à se faire plus attentives aux tensions et aux dynamiques des sociétés. Certains écrits proposant de nouvelles approches paraissent à l'époque, tels l'ouvrage fondamental de Jan Vansina, *De la tradition orale. Essai de méthodologie historique*, publié en 1961, et *Histoire de l'Afrique noire. D'hier à demain*, de Joseph Ki-Zerbo, amorcé à Ouagadougou en 1962 et achevé durant le Festival panafricain d'Alger, en 1969. Il faudrait également souligner l'évolution de l'*Oral History*, particulièrement aux États-Unis.

Hampâté Bâ n'est pas souvent cité pour sa contribution au développement de l'historiographie africaine. Il s'est pourtant impliqué dans de projets de grande envergure orientés spécialement sur l'étude de l'histoire. Le plus personnel est sans doute *L'Empire peul du Macina*. D'un point de vue méthodologique, cette œuvre concrétise bien ce qu'Hampâté Bâ conçoit comme la voie pour renouer avec le passé africain. Il se propose de retracer une partie de l'histoire du Mali – l'ascension de l'État théocratique peul du Macina au XIX^e siècle – entièrement basé sur des sources orales. La présentation est extrêmement minutieuse et détaillée. Outre le portrait des personnages importants et la narration

25 Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et Culture. De l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Paris/Dakar, Présence africaine, 1979.

des grandes batailles et des événements marquants, sont dépeints les aspects relevant de l'administration de l'empire, les us et les coutumes, les comportements psychologiques et sociaux. Au récit des faits s'ajoute donc toute une part de réflexion sur l'état et l'évolution des structures sociales.

Le processus de composition de cet ouvrage historique apparaît dans plusieurs passages de ses *Mémoires*. L'écrivain raconte qu'en arrivant dans une nouvelle ville, il demandait toujours à un vieillard, un griot ou quiconque ayant le souvenir, de lui faire un récit se rapportant à l'histoire de la région. Dans « La tradition vivante », Hampâté Bâ explique aussi comment s'est déroulé ce travail de récolte, étalé sur plus de quinze ans, lors desquels il a fait des déplacements du Fouta-Djalon (Sénégal) à Kano (Nigeria) afin de refaire tous les voyages et les chemins parcourus par Cheikou Amadou et El-Hadj Oumar :

Ma méthode consista à enregistrer d'abord tous les récits, sans me soucier de leur véracité ou de leur exagération possible. Ensuite, je confrontai les récits des Macinanké avec ceux des Toucouleur ou des autres ethnies intéressées. On peut toujours trouver ainsi, dans chaque région, des ethnies dont les récits permettent de contrôler les déclarations des principaux intéressés. (p. 255)

La reconstitution d'un passé historique à partir de traditions orales implique ainsi, en plus des notations directes par écrit, une deuxième étape d'interprétation critique des données, de comparaisons, de minutieux recoupements. Selon la perspective de l'auteur, toutes les informations n'ont pas le même poids et la même valeur. C'est pourquoi il note les récits d'environ 1 000 informateurs d'ethnies variées et de partis opposés, mais ne conserve que 88 témoignages concordants.

Cette étude de longue haleine a failli être censurée en raison d'une affaire déclenchée au moment de sa parution, révélatrice des mécanismes de manipulation de la mémoire collective et du contrôle des oublis et des silences de l'histoire. Bien qu'édité par l'IFAN, *L'Empire peul du Macina* suscite une profonde inquiétude chez le gouvernement colonial. L'administration craint que l'œuvre ne réveille les anciennes rivalités entre Peuls et Toucouleurs. On donne alors l'ordre de faire saisir la

première édition, qui n'était pas encore arrivée au Soudan. À Diafarabé, Hampâté Bâ reçoit un télégramme l'intimant de retourner à Bamako. Après la lecture de l'ouvrage, le gouvernement en autorise cependant la diffusion, car il considère que les faits évoqués ne susciteraient pas de trouble. *L'Empire peul du Macina* est alors publié en 1955, puis réédité en 1962 et en 1984. L'œuvre reste néanmoins sans suite. Les manuscrits de la deuxième partie – qui serait centrée sur la figure d'El Hadj Omar et aborderait la phase de la conquête de l'empire peul par les Toucouleurs – sont actuellement archivés, sans aucune prévision de parution. À l'époque, Hampâté Bâ aurait décidé lui-même d'en différer la publication pour les mêmes raisons qui avaient presque entravé la sortie du premier volume : la crainte de raviver les susceptibilités entre Peuls et Toucouleurs et d'avoir des problèmes avec l'administration coloniale.

Malgré les deux rééditions, ce livre demeure un peu oublié par rapport à d'autres publications d'Hampâté Bâ. Épuisé depuis longtemps, *L'Empire peul du Macina* est rarement cité dans les études historiques ou historiographiques sur l'Afrique. Il n'a d'ailleurs jamais été traduit, contrairement à la majorité des ouvrages de l'auteur. Il s'agit pourtant d'un travail précurseur. L'écrivain essaie de légitimer l'usage méthodique et rigoureux des traditions orales pour obtenir des informations précises sur une partie du passé africain, qui n'est pas documentée par les Européens, et, ainsi, de montrer comment les Africains se pensent eux-mêmes en relation avec les moments fondateurs de leur histoire. L'abandon relatif de cette œuvre s'explique peut-être par les réticences pérennes quant à l'utilisation de documents oraux en histoire, en dépit de l'importante évolution qui s'est opérée à ce sujet ces dernières décennies. Paradoxalement, cet aspect se manifeste même dans *l'Histoire générale de l'Afrique* (1991), ouvrage auquel Hampâté Bâ, alors membre du Conseil exécutif de l'UNESCO, participe activement dès la genèse.

C'est en 1964 que la Conférence générale de l'UNESCO inclut dans son programme prioritaire le « Projet d'histoire générale de l'Afrique », entreprise monumentale d'écriture de l'histoire du continent entier, de la préhistoire jusqu'à la période contemporaine. Plutôt que la publication d'ouvrages offrant une synthèse et une interprétation de l'histoire, le comité juge que la tâche essentielle est de constituer une documentation

de référence, sur laquelle pourraient se fonder les recherches historiques futures sur l'Afrique. La priorité est donc à la collecte, la sauvegarde et la publication de ce matériau. Le travail s'organise en trois étapes. De 1965 à 1969 sont organisées des rencontres entre spécialistes pour discuter des questions de méthode et tracer les grandes lignes du projet. Diverses activités sont conduites sur le terrain : collectes de traditions orales et de manuscrits en arabe et *ajami*, création de centres régionaux de documentation, inventaire des archives et préparation d'un *Guide des sources de l'histoire de l'Afrique*, à partir des archives et bibliothèques des pays d'Europe. La deuxième étape, de 1969 à 1971, est consacrée à la discussion de problèmes touchant à la rédaction, aux traductions et aux éditions. La troisième, enfin, qui débute par la nomination d'un Comité scientifique international composé de 39 membres, deux tiers d'Africains et un tiers de non-Africains, est celle de la publication.

Hampâté Bâ fait partie du Comité de 1971 à 1978 et écrit l'article « La tradition vivante » pour le premier tome, consacré à la préhistoire et à la méthodologie. Il exprime sa déception toutefois au moment de la parution de l'ouvrage. Selon toute apparence, le projet permettrait à la tradition orale d'acquiescer enfin ses lettres de noblesse et une reconnaissance internationale – notamment grâce aux rencontres internationales, où sont discutées les questions techniques et méthodologiques qu'implique l'utilisation de sources orales, comme celles de Niamey, en septembre 1967, et de Ouagadougou, du 29 juillet au 2 août 1968. Mais, en fin de compte, seule une partie très réduite de ce matériel est effectivement exploitée. Après la publication de la collection, Hampâté Bâ constate que la place octroyée au travail de terrain auprès des traditionalistes et des griots reste faible par rapport aux méthodes classiques d'approche des phénomènes historiques. Cette réaction révèle le double enjeu de l'écriture de l'histoire africaine : à la complexité de la mise en place d'une documentation de référence s'ajoute celle de l'approche de ce matériel.

La contribution de l'auteur à l'étude du passé africain déborde largement ces deux ouvrages historiques. Dans ses différents écrits littéraires est perceptible la tentative de promouvoir une réflexion qui

prenne en compte la conception de la mémoire et de l'organisation temporelle, au-delà d'un système de référence unilatéralement occidental. Le terme *histoire*, précisément, n'est pas sans ambiguïté : il peut revêtir des significations diverses et très spécifiques en fonction de la période et de la culture en question.

Hampâté Bâ souligne qu'en Afrique cette notion embrasse une perspective très large, car « tout est "Histoire"²⁶ » : il existe celle des eaux, des terres, des astres, des végétaux, etc. Les connaissances sur ces différents domaines sont toujours concrètes et occasionnent des utilisations pratiques. Elles sont par ailleurs hiérarchisées, allant des êtres et des choses les moins développés ou les moins animés par rapport à l'homme, jusqu'à celui-ci. Le regroupement se fait en fonction de trois modes de vie. Au bas de l'échelle se trouvent les inanimés, dits *muets*, dont le langage est considéré incompréhensible ou inaudible pour les mortels. C'est le cas, par exemple, de l'eau, des minéraux ou des métaux. Ensuite, viennent les *animés immobiles*. Ce sont les êtres vivants qui ne peuvent pas se déplacer, tels les végétaux. Enfin, il y a les *animés mobiles*, catégorie qui inclut tous les animaux, des plus minuscules à l'homme. Selon l'écrivain, la plus grande de toutes les histoires, la plus développée et signifiante, est l'histoire de l'homme lui-même, qui se trouve au sommet des *animés mobiles*. Elle comprend les grands mythes de la création de l'être humain avec la signification de sa place et son rôle au sein de l'univers, ainsi que l'histoire des grands ancêtres, les contes éducatifs, initiatiques ou symboliques et, enfin, « l'histoire tout court », avec les épopées, les traditions royales ou les chroniques historiques. Ce sont des critères esthétiques et pédagogiques qui rapprochent ces différents types de récit. Ils ont tous le but d'instruire sous une forme agréable et poétique.

Au regard de cette définition de l'histoire, toutes les œuvres littéraires d'Hampâté Bâ auraient un contenu historique, dans le sens où elles sont toutes didactiques et visent à transmettre des connaissances. La simple observation des titres de ses ouvrages permet de constater la diversité de domaines et de genres. Or, comme l'explique l'auteur, à la différence de

26 « Remarques sur la culture », p. 22.

la tendance occidentale à la spécialisation, dans l'Afrique traditionnelle le connaisseur n'est jamais un spécialiste, mais un généraliste. Conscient de déborder l'univers de connaissances du lecteur, il construit ses récits avec l'intention évidente de compléter et d'élargir ses compétences encyclopédiques. Outre l'appareil de notes, qui apporte de nombreuses explications, les références aux savoirs traditionnels sont distribuées à l'intérieur de la narration. La mise en scène de la population permet à l'écrivain de présenter la vestimentaire ou la culinaire, les techniques employées pour effectuer certains travaux, les traitements médicaux, bref, une profusion de connaissances hétéroclites conservées et transmises de génération en génération et caractéristiques d'un mode de vie spécifique.

L'idée que nommer est connaître transparait de la tendance à cataloguer, qui se fait évidente dans certains extraits. Dans *Njeddo Dewal*, une menace de la sorcière donne lieu à une longue énumération de maladies :

Elle donna au roi trois fois sept jours pour s'exécuter, après quoi le pays connaîtrait toutes sortes de maladies : maux de poitrine aigus, gonflement des membres, plaies dans le ventre, épouvantables coliques, chaudes-pisses et cancrex sexuels, sans parler des maux des têtes, des vers solitaires et des vers de Guinée! (p. 217)

En ce qui concerne les lois non écrites, mais opératoires, la référence est faite généralement pour introduire ou expliquer le comportement et les paroles des personnages mis en scène. L'auteur fait des commentaires rapides se référant aux interdits établis par le code moral et aux valeurs en rapport avec les événements de l'action, comme l'hospitalité africaine et la bienséance traditionnelle. La citation de ce code peut se faire de manière ponctuelle, par la simple indication d'un écart de conduite d'un personnage, ou bien influencer sur le déroulement de toute une suite d'épisodes. Dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, une des principales sources de pouvoir du personnage éponyme est son savoir et sa compréhension des différentes coutumes. Symétriquement, sa déchéance est directement liée au mépris de celles-ci.

Les leçons sur des domaines variés sont donc dispensées au gré des circonstances et des événements, comme il est de coutume dans les

milieux traditionnels. L'apprentissage de l'histoire consiste à découvrir les connaissances cachées derrière chaque chose ; les connaissances pouvant être acquises non seulement à partir de témoignages réalistes sur le passé, mais aussi par le biais de récits fabuleux.

124

Si Hampâté Bâ raconte l'histoire des hommes à partir du mode de pensée et de structures narratives propres à la tradition orale, il l'organise cependant grâce à des repères courants dans les récits historiques de la culture occidentale. Une des caractéristiques de la littérature orale est qu'elle n'est pas ou n'est que relativement datée. Le rassemblement de récits, même historiques, ne se fait donc pas en fonction d'une chronologie. Hampâté Bâ revient plusieurs fois sur cet aspect, qu'il considère comme dérangent pour les lecteurs, et multiplie les explications au sujet de la mémoire des traditionalistes :

[C'est] une véritable bibliothèque où les archives ne sont pas « classées », mais totalement inventoriées.

Pour un esprit moderne, c'est un chaos, mais pour les traditionalistes, s'il y a chaos, c'est à la manière des molécules d'eau qui se mêlent dans la mer pour former un tout vivant. En cette mer, ils évoluent avec l'aisance d'un poisson dans l'eau²⁷.

L'auteur oppose ainsi l'esprit moderne et le traditionalisme pour souligner que ce qui peut paraître un chaos pour certains ne l'est absolument pas pour ceux qui y sont habitués. Il entend par là qu'il existe plusieurs manières valables d'organiser les faits qui constituent la trame des récits. Le trouble provoqué chez le lecteur provient du fait qu'il a intériorisé certains canons formels, liés au milieu culturel auquel il appartient. À travers l'idée du passé revécu au présent, Hampâté Bâ préconise ainsi la possibilité d'une approche des mouvements de la société qui ne dépende pas de l'attribution d'une dimension chronologique aux faits humains et qui ne soit pas nécessairement rivée à un temps linéaire.

Pour ce qui est de la littérature, la déconstruction de la linéarité de la narration ne constitue pas un vrai problème pour un lecteur occidental,

27 « La tradition vivante », p. 227.

bien au contraire. Gérard Genette affirme même, lorsqu'il analyse le va-et-vient temporel des premiers vers de l'*Illiade* d'Homère, que « notre tradition littéraire (occidentale) s'inaugure [...] par un effet d'anachronie²⁸ ». Bien différente est la discussion en ce qui concerne l'écriture et l'étude de l'histoire. Il y a un consensus quant à la nécessité de dater et de reconstituer la succession chronologique des sources orales, chez les chercheurs de l'histoire africaine contemporains d'Hampâté Bâ, comme Jan Vansina ou Ki-Zerbo. Ce dernier compare l'historien qui veut remonter le passé sans repère chronologique à un « voyageur qui parcourt dans une voiture sans compteur une piste sans bornes kilométriques²⁹ ». Bien qu'Hampâté Bâ mette en avant les possibilités diverses de narrer le passé, sa manière d'aborder les sources orales ne semble guère différer de celle de ces auteurs. À l'évidence, il fait un effort visible pour fixer des dates ou, du moins, expliciter l'ordre de succession des événements dans le temps. Présent dans tous les récits, ce travail d'organisation est variable d'une narration à l'autre.

Ayant l'objectif d'instruire en faisant réfléchir à la réalité, les contes et les récits initiatiques fonctionnent comme des univers imaginaires, dont le rapport au monde réel est tissé de manière indirecte. L'action est rarement située avec précision dans le temps et dans l'espace. Les repères comme les dates ou les noms de lieux réels y sont généralement absents, au profit d'indications temporelles très vagues et d'emplacements merveilleux, comme le met en évidence le début de *Kaïdara* : « Ce fut au mystérieux, au lointain pays de Kaïdara / que nul homme ne peut situer exactement / pour nous révéler quand et où l'histoire advint³⁰. »

L'absence de repères précis ne nuit pas au déroulement des récits qui se fait globalement de manière linéaire – malgré une certaine mobilité créée par l'écrivain grâce aux notes. Dans *Njeddo Dewal*, par exemple, le conte narre la création du monde, puis la vie des hommes dans le paradis terrestre et leur chute, ensuite la lutte de Bâ-Wâm'ndé contre la sorcière,

28 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 79.

29 Joseph Ki-Zerbo, *Histoire de l'Afrique noire. D'hier à demain*, Paris, Hatier, 1978, p. 16.

30 Amadou Hampâté Bâ, *Kaïdara. Récit initiatique peul*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques africains », 1969, p. 23-24.

poursuivie plus tard par son petit-fils, et finalement la mort de Njeddo Dewal. On serait porté à croire, effectivement, que pour celui qui raconte un récit initiatique la succession des épisodes et la progression de l'action sont primordiales, puisque le cheminement des héros conduit le lecteur vers le dévoilement des sens cachés. Ce n'est pourtant pas toujours le cas. Dans un entretien, accordé à la revue *Afrique*, en mai 1964, Hampâté Bâ décrit comment s'est effectué son travail d'écriture de *Koumen*, à partir de ce qu'il a écouté des informateurs qu'Ardo Dembo lui présentait :

Il faisait venir des informateurs. Je leur demandais à tour de rôle « que connais-tu du Koumen ? » Alors, l'un se mettait à parler, et je comprenais aussitôt que ce qu'il disait correspondait à une clairière. Un autre ajoutait de nouveaux détails. Je les laissais parler, sachant que telle chose s'appliquait plutôt à telle clairière qu'à telle autre. Nombre de mes informateurs, en effet, ne connaissaient pas la chronologie de *Koumen*.

Ce témoignage montre bien qu'en écrivant sa version de ce conte initiatique, Hampâté Bâ est plus minutieux quant à l'ordre chronologique que ne le sont beaucoup de conteurs lors des séances orales.

Dans les récits ayant pour objet des faits et des personnages réels, ou du moins présentés comme tels, les précisions temporelles apparaissent davantage que dans les contes. *L'Étrange Destin de Wangrin* est le récit biographique dont la datation est la plus vague. Quelques éléments permettent néanmoins d'identifier sans difficulté la période où se déroule l'action. Les références au régime colonial français sont extrêmement fréquentes et certains événements historiques, comme la première guerre mondiale, permettent de délimiter le contexte de vie du personnage. Les dates sont néanmoins assez rares et semblent avoir une fonction spécifique. Dans les aventures du héros, il y a surtout une année, 1921, qui est répétée systématiquement du début à la fin du chapitre 16, dont le sujet principal est le songe d'une bergère peule. Dans ce chapitre, qui se trouve à peu près à la moitié du récit, des bouleversements importants dans la vie du personnage principal sont annoncés. Ainsi, l'utilisation répétitive de la date, contrastant avec le reste de la narration, fonctionne certes comme un marquage temporel, mais surtout comme un procédé

stylistique pour donner de l'emphase à ce moment crucial à la charnière de deux époques de la vie du héros. Dans d'autres parties du récit, les dates peuvent revêtir même une connotation comique. La déformation phonétique que subit *katran-zuliye* (14 juillet), par exemple, met en avant l'étrangeté, voire le manque total de signification, de cette date pour les autochtones.

Hampâté Bâ est plus rigoureux en ce qui concerne la datation et l'organisation chronologique, dans ses autres narrations biographiques ou historiques. Il discourt souvent sur la complexité de sa tâche et sur les techniques qu'il emploie pour y parvenir. Au début de ses *Mémoires*, l'écrivain explique, presque en s'excusant : « La chronologie n'étant pas le premier souci des narrateurs africains, qu'ils soient traditionnels ou familiaux, je n'ai pas toujours pu dater exactement, à un ou deux ans près, les événements racontés, sauf lorsque des événements extérieurs connus me permettaient de les situer » (p. 17-18). C'est justement à ce procédé qu'il doit avoir recours pour essayer de définir la date de sa propre naissance. D'après lui, ses actes de naissance indiquent qu'il est né à Bandiagara, vers 1901. Or, en fonction de recoupements qu'il effectue, il parvient à la conclusion que sa naissance se situe plutôt aux alentours de janvier ou février 1900, puisqu'elle a eu lieu au plus vif de la saison froide, l'année où le roi Aguibou Tall a effectué un voyage en France. Malgré les difficultés et limites rencontrées, les dates sont ainsi nombreuses. Il arrive même qu'une suite d'indications temporelles complémentaires soient juxtaposées, comme la date, le contexte historique, l'âge du personnage et un événement le concernant : « Au début de 1890, alors que Sékou était à la veille de tomber entre les mains des Français, Tierno Bokar, alors âgé de quinze ans, connaissait par cœur la quasi-totalité du Coran³¹. »

Dans *L'Empire peul du Macina*, la narration est rythmée chronologiquement, de manière particulièrement évidente, par des délimitations temporelles, ainsi que par des digressions de la part du narrateur pour mettre en relief les choix opérés et les difficultés

31 *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, p. 23-24.

rencontrées. Dès l'avant-propos, il explique la reconstitution chronologique à laquelle il procède :

Nous avons également refondu toutes les anecdotes et tous les renseignements qui nous ont été communiqués d'un côté et de l'autre, et cherché à rétablir un ordre chronologique, ou tout au moins logique, exigé par le lecteur européen, mais dont les informateurs indigènes ne s'embarrassent guère. (p. 11)

128

Confronté à l'impossibilité de préciser une date, Hampâté Bâ fait quand même l'effort de situer autant que possible l'événement par rapport à une période historique plus large : « à une époque difficile à préciser, mais vraisemblablement intérieure au règne de l'Askia Mohammed, une tribu peule venant du Fouta Toro s'était fixée dans la région actuelle de Wouro Nguiya, entre Dogo et Banguita » (p. 20). Un autre aspect remarquable est le dédoublement récurrent de la datation, puisque l'écrivain se réfère au calendrier musulman et au calendrier grégorien : Cheikou Amadou est mis au monde « en l'an de l'hégire 1189 (1775-76) » (p. 20).

Dans les œuvres de l'écrivain, l'ordre chronologique coexiste avec une autre forme d'organisation interne. Autour du fil temporel conducteur du récit circulent des particules libres, qui se mêlent et créent un agencement plus complexe des épisodes constituant l'action. En d'autres termes, malgré la datation, l'ordre de présentation des événements (le sujet) ne correspond souvent pas à l'ordre chronologique et causal de ces mêmes événements (la *fabula*). C'est particulièrement au moyen du tissage d'anecdotes qu'Hampâté Bâ donne à son écriture une image fragmentaire. Du petit fait curieux jusqu'à l'éclairage du dessous des choses ou de la psychologie des hommes, ces narrations permettent d'enrichir et d'illustrer ce qui est raconté par un complément pittoresque. Enchâssées dans le récit principal, ces petites histoires sont en général annoncées ou délimitées clairement. Il n'est pas rare que le narrateur ou un personnage les introduise par une formule du type : « Cela me rappelle une anecdote ». Dans le cas notamment de l'apparition d'un nouveau personnage, une anecdote permettant au lecteur de savoir à qui il a affaire est immanquablement racontée.

En tant qu'anthologies de contes et de textes théoriques, *Petit Bodiél et autres contes de la savane* ou *Aspects de la civilisation africaine*, respectivement, se présentent clairement comme une réunion de pièces indépendantes, pouvant toutefois se compléter d'une certaine façon. Dans d'autres ouvrages, qui constituent à première vue une unité, le travail d'écriture prend également la forme d'un assemblage d'histoires. Dans l'avant-propos de *L'Empire peul du Macina*, Hampâté Bâ explique qu'au sein de la tradition orale africaine, les récits historiques sont composés fondamentalement d'anecdotes organisées autour d'une figure emblématique et que l'histoire tourne ainsi vite à l'anecdote édifiante ou à l'hagiographie. Nonobstant le long travail opéré par l'écrivain pour organiser chronologiquement ce qu'il a collecté chez de très nombreux conteurs, la fragmentation demeure très visible. On s'aperçoit d'ailleurs rapidement de la place centrale occupée par Cheikou Amadou dans la grande majorité des épisodes.

Le chapitre III – racontant le déplacement de la capitale de la Dina – est particulièrement représentatif du mode de composition anecdotique. De la page 45 à 47 s'enchaînent sans transition quatre anecdotes qui se passent au moment de la construction de la ville. Ayant toutes Cheikou Amadou comme personnage central, elles illustrent par de bons et de mauvais exemples la meilleure façon d'exercer le pouvoir. Ensuite, presque à la manière d'un inventaire, l'organisation de la ville est présentée à travers la description de ses principales institutions : la mosquée, la concession de Cheikou Amadou, le tribunal et les lois, le lieu de commerce, les écoles, la police, la santé publique et la garde. Après cette liste détaillée, une fois de plus sans aucune transition, est dressé un portrait physique et psychologique très élogieux de Cheikou Amadou, complété par une série de petits récits qui s'étendent de la page 53 à 56. Le narrateur les annonce sans donner aucune référence temporelle : « De nombreuses anecdotes ont été conservées par la tradition, relatives au caractère de Cheikou Amadou et aux qualités qu'il désirerait le plus voir honorées par son entourage. En voici quelques-unes : » (p. 53). La première a pour thème la justice, la deuxième la morale et l'honnêteté, la troisième la générosité et la quatrième la solidarité et l'habilité à trouver de bonnes solutions. Le chapitre se clôt alors par la citation d'un chant

d'hommage à l'éminent personnage, en le mettant au premier rang des cheiks qui illustrèrent l'Islam au Soudan. L'ensemble du chapitre est donc construit comme un recueil de fragments au sujet de la nouvelle capitale de la Dina, avec l'image de Cheikou Amadou toujours au premier plan. Un point précis dans le temps est repérable : il s'agit du moment où la capitale est déplacée. Toutefois, autour de ce repère circulent des anecdotes qui se sont passées à d'autres moments, qui ne sont pas nécessairement déterminées.

À l'instar de ce récit historique, dans ses *Mémoires*, dans les aventures de Wangrin ou de Tierno Bokar et même dans les contes initiatiques, l'écrivain procède à une répartition très marquée des chapitres, leur permettant de fonctionner comme des *fabulae* assez autonomes. De fait, pour chaque chapitre, les titres, très développés, ont une fonction explicative, et la façon dont le récit est structuré, débutant par une sorte d'introduction et se terminant par un bilan, instaure une cohésion interne. D'un chapitre à l'autre, il est question d'une évolution, les épisodes s'enchaînant globalement de manière chronologique. Cependant, ils pourraient la plupart du temps être lus indépendamment ou même en désordre, le lien étant plutôt le personnage central que l'écoulement temporel. La suite d'anecdotes pourrait alors être comparée à une galerie de portraits des héros.

Ce va-et-vient temporel constant est révélateur d'un rapport spécifique à la mémoire, à la tradition littéraire orale, et, dans une perspective plus large, à la dimension culturelle que l'auteur tente de représenter. Selon lui, les repères chronologiques ne sont ajoutés qu'après coup, au moyen d'un méticuleux travail de croisement d'informations. Hampaté Bâ s'applique donc à articuler deux modes d'organisation : il garde la mobilité des fragments narratifs, mais inclut des dates permettant de recréer la succession chronologique des principaux événements constituant le récit.

L'écrivain s'évertue à montrer que les notions de mémoire et d'histoire, bien qu'universelles, possèdent des usages spécifiques et englobent des réalités distinctes selon les cultures. Il est donc indispensable de les replacer dans le contexte où elles sont employées pour éviter des interprétations erronées. La vision d'une Afrique sans histoire et

atemporelle est justement la conséquence de l'incompréhension de la manière dont le passé est appréhendé, représenté, narré par les Africains. Alors qu'Hampâté Bâ vante la spécificité des récits issus de l'oralité, il se donne la peine de les adapter, en mettant en place, notamment, un ordre chronologique à l'intérieur de ses œuvres. Pour tout argument, il se borne à affirmer ne pas vouloir gêner les esprits occidentaux. L'écrivain n'essaierait-il pas de feinter ses lecteurs ? Ou de se feinter lui-même ?

Son souci de dialoguer avec les étrangers ou ignorants de la culture qu'il décrit est manifeste et constitue, indubitablement, une des clés de lecture de son œuvre. Ceci dit, un autre niveau de signification du personnage du lecteur affleure ici, plus difficile à être perçu, d'autant plus que l'écrivain lui-même ne semble pas en être entièrement conscient. Dans le cas spécifique de la mise en place d'une chronologie, le problème pourrait se poser de la manière suivante : Hampâté Bâ le fait-il seulement pour le lecteur occidental ou en éprouve-t-il lui-même le besoin ? Comme il a été dit, durant son enfance, l'auteur a fréquenté l'école des Blancs ; sa formation et sa carrière de chercheur se sont consolidées au sein du milieu africaniste français ; à partir des années 1950, il effectue des voyages réguliers en Europe. Par conséquent, tout en étant un grand connaisseur des traditions africaines, Hampâté Bâ ne peut pas ne pas être imbibé d'influences intellectuelles occidentales. Comme il se plaît à répéter : « on ne peut pas ne pas être l'élève de son école ».

Outre la volonté de parler à l'autre, les références constantes au lecteur pourraient ainsi déceler la nécessité éprouvée par l'écrivain de justifier les écarts qu'il pratique par rapport à la tradition. Ce serait en quelque sorte une façon de se disculper d'intégrer des éléments *modernes* et *occidentaux* dans ses écrits, c'est-à-dire, de transformer les récits qu'il transmet. Hampâté Bâ a dédié sa vie à recueillir la littérature orale, mais, contrairement à ce qui est dit couramment, il n'est pas lui-même un traditionaliste, pas en tout cas dans le sens premier, traditionnel du terme. Il est un studieux, un chercheur, *un écrivain*. Le lecteur occidental serait donc non seulement une construction littéraire pour représenter le rapport à l'altérité, mais également l'expression du conflit interne de l'écrivain créateur.

L'ÉCRIVAIN MYSTIQUE ET SON LECTEUR CARTÉSIEN

Celui qui ne donne de la réalité
que ce qui peut être vécu ne
reproduit pas la réalité.

BERTOLD BRECHT¹

La religiosité d'Hampâté Bâ influe sur sa manière de représenter la réalité et sur sa conception même de la littérature. L'Afrique telle que la raconte l'écrivain est profondément et fondamentalement croyante, si bien qu'évacuer la dimension sacrée et surnaturelle de ses narrations équivaldrait à les vider d'une partie importante de leur signification. Cette dimension ne s'oppose d'ailleurs pas à la crédibilité du récit ; elle en est justement le vecteur. À l'instar d'autres thèmes, comme la mémoire, les sources orales ou la richesse de la culture africaine, les réflexions sur le sacré sont construites à la manière d'un dialogue imaginaire avec le lecteur, qui en principe méconnaît ou diverge du point de vue de l'écrivain. À travers une pédagogie initiatique intrinsèque à son écriture, il cherche à introduire son public dans une perspective religieuse du monde et à le rendre plus attentif aux mystères de la vie. Malgré le souci didactique évident de l'écrivain, ses œuvres possèdent toutes, à différents degrés, une dimension occulte, dont la signification symbolique demeure inaccessible à un lecteur non initié, et ce malgré les repères distribués dans les textes.

VRAIES HISTOIRES FABULEUSES

Musulman pratiquant, Hampâté Bâ s'intéresse à la religion en général. Il analyse les rapports entre Islam, christianisme et judaïsme, étudie

1 *Sur le cinéma*, Paris, L'Arche, 1970.

différentes mythologies et recueille des informations sur les systèmes de croyances des religions traditionnelles africaines, dites *animistes*. Il ne se contente pas d'observer l'histoire et les pratiques religieuses des peuples qu'il a l'occasion de côtoyer. Le goût des connaissances et la curiosité conduisent l'écrivain à avoir des initiations diverses : des cultes africains traditionnels jusqu'à la franc-maçonnerie. En examinant les textes d'Hampâté Bâ, il est donc essentiel de ne pas oublier que la position assumée par l'écrivain est celle d'un homme de foi, qui adhère personnellement à la vision religieuse du monde et qui cherche à introduire son lecteur dans celle-ci.

L'auteur considère la religion comme un élément absolument indispensable pour comprendre l'Afrique : « Si vous voulez comprendre l'Afrique, il faut tenir compte de la religion – je ne dis pas religion islamique, chrétienne ou judaïque – je dis religion, c'est-à-dire la Foi. Et il faut tenir compte également de l'occulte². » Cette affirmation révèle la préoccupation d'Hampâté Bâ d'aborder toute religion comme reconnaissance d'un pouvoir ou d'un principe supérieur. La confrontation des particularités des différents systèmes et doctrines, loin de conduire à une impasse, est pour lui l'occasion de percevoir les points convergents et d'approfondir ainsi la réflexion sur la religion. Il est intéressant d'observer également la rhétorique de l'écrivain, attentif aux mots qu'il emploie pour se faire plus convaincant. Tout en étant catégorique quant à la religiosité des Africains, il présente l'univers des croyances religieuses d'abord comme une clé pour pénétrer la société africaine. Son discours est ainsi adressé à un public large qui n'inclut pas seulement des croyants, puisqu'il ne dit pas qu'il faut croire, mais qu'« il faut tenir compte » de la religion et de l'occulte.

Hampâté Bâ est régulièrement sollicité à discourir au sujet de l'islamisme surtout à partir des années 1960. Qu'il analyse le rapport entre différentes religions ou l'histoire sociale de l'Islam en Afrique noire, ses réflexions portent indubitablement la marque de son adhésion fervente à la religion musulmane. C'est en tant que croyant qu'Hampâté

2 Amadou Hampâté Bâ, « Religions africaines traditionnelles », dans *Les Religions traditionnelles africaines comme source et valeurs de civilisation*, Paris, Présence africaine, 1972, p. 65.

Bâ prend la parole dans ses discours à l'UNESCO et dans les colloques auxquels il participe. Le titre de son allocution devant la commission épiscopale des relations avec l'Islam, à Niamey, en 1975, explicite clairement son point de vue : *Jésus vu par un musulman*. De même, lors d'une conférence à Lyon en 1977, devant un public franc-maçon, il se présente de la manière suivante : « Qui suis-je pour oser venir me présenter à vous et vous parler de l'Islam et de l'Afrique traditionnelle ? Je suis un croyant convaincu, un pratiquant assidu, un théologien doublé d'un arithmosophe musulman [...], énergiquement œcuméniste, mais farouchement antisynchrétiste³ ». Dans ce passage sont évoqués les trois principaux thèmes sur lesquels il revient avec force : sa foi personnelle, l'œcuménisme et le rejet du syncrétisme.

En ce qui concerne sa foi, la conférence « L'Islam et l'Afrique noire », en 1961, constitue un bon exemple de la tonalité élogieuse employée par Hampâté Bâ pour présenter l'Islam. Il met en avant l'idéal de la religion islamique qui doit être une ascèse morale et un élément de progrès humain, puisqu'elle conduirait les hommes à aimer et aider, prier et pardonner, établissant ainsi des liens fraternels par-dessus races et pays. Il est convaincu, en outre, de l'apport colossal de l'islamisme, en tant que source de civilisation, et multiplie les arguments pour prouver les bienfaits de sa pénétration en Afrique. Il explique que, plus que n'importe quelle autre institution, c'est l'Islam qui a permis à la personnalité africaine de s'affirmer sans être perturbée fondamentalement dans son assise. La présence musulmane a permis au nègre de perfectionner son habitat, réglementer sa nourriture, enrichir son idiome et, grâce à l'alphabet arabe, communiquer sa pensée ainsi que ses traditions par écrit. L'auteur ajoute encore que l'Islam a représenté une force de résistance pour les Africains pendant la période de colonisation blanche. En bref, pour Hampâté Bâ, on peut ne pas accepter la doctrine islamique comme confession, mais on ne peut contester les effets heureux que les peuples africains ont subis au contact de cette religion. La portée apologétique de

3 Cité par Hélène Heckmann, « Postface. Propos d'Amadou Hampâté Bâ sur le dialogue religieux », dans Amadou Hampâté Bâ, *Jésus vu par un musulman*, Paris, Stock, 1994, p. 102.

son discours est indéniable, d'autant plus qu'il ne traite vraiment que les apports positifs de l'Islam. Lorsqu'il cite quelques abus ou déviations, il s'empresse de rappeler que d'autres religions en ont commis également. Pour justifier les excès commis au nom de la guerre sainte, il la met en parallèle avec les Croisés et affirme que la faute n'incombe qu'aux hommes qui les ont pratiqués : « Serait-il opportun de reprocher au christianisme la corruption qui se glissa parmi les Croisés, la volupté qui vibrerait parfois sous leurs tentes, leurs désertions et les trahisons des grands Chefs de ces Expéditions ? Certes non⁴ ! »

Si la présentation de l'Islam faite par Hampâté Bâ est révélatrice de sa foi dans les préceptes religieux portés par le prophète Mahomet, elle permet également d'illustrer une caractéristique importante de son style argumentatif. Il construit toujours son discours par rapport à un public qui ne partage pas le même point de vue que lui. Il se place dans la position défensive d'un avocat qui répondrait *a posteriori* et *a priori* aux contestations de son interlocuteur européen, africain occidentalisé ou simplement non musulman. La construction de l'énonciation se base entièrement sur un principe dialogique. Hampâté Bâ répond à des polémiques prospectives, lorsqu'il cherche à anticiper ce qui posera problème à son lecteur, ou bien rétrospectives dans les cas où il conteste des opinions qui sont déjà répandues.

Il serait donc équivoque d'assimiler la dévotion exacerbée d'Hampâté Bâ au fanatisme et même au prosélytisme. Son discours – dans le fond et la forme – met en évidence l'attitude constante de recherche de dialogue afin d'avancer vers une meilleure connaissance de l'Autre, du différent, à condition que chacun reste pleinement fidèle à soi-même. Ce que l'auteur défend, c'est la religion et non la foi exclusive en une doctrine unique. Il met en avant ce point de vue notamment à travers l'opposition entre la convergence et les conversions : « Le temps n'est plus aux conversions systématiques, de part et d'autre, mais à la convergence. Aujourd'hui, il faut mettre l'accent non sur ce qui nous sépare, mais sur ce que nous avons en commun, dans le respect de

4 Amadou Hampâté Bâ, « L'Islam et l'Afrique noire », dans *Colloque sur les religions*. Abidjan. 5-12 avril 1961, Paris, Présence africaine, 1962, p. 107.

l'identité de chacun⁵ ». En raison de sa défense de l'identité de chacun, il rejette avec véhémence le syncrétisme, qu'il considère un vague mélange inopérant de doctrines ou de systèmes religieux.

Le thème de la tolérance est un des plus abordés par l'écrivain quand il est question de religion. Hampâté Bâ explique au quotidien *Le Soleil*, en septembre 1981, que tolérance et intolérance sont deux éléments inséparables de la nature humaine, comme le bien et le mal. Du point de vue religieux, cependant, l'intolérance est pour lui une déviation. Il appelle ainsi les croyants à se mettre à l'écoute les uns des autres pour mieux se connaître et bâtir « la société religieuse de demain ». Cette explication dévoile un aspect important pour comprendre l'orientation de l'ensemble des écrits d'Hampâté Bâ : l'utopie d'une société qui aurait la religion pour assises. Il ne suffit pas pour lui qu'un État soit chrétien ou musulman, sa vision d'un avenir idéal est celle d'un monde où la vie de chacun serait régie par des principes religieux communs. Dans un dialogue avec des étudiants du Niger, il explique pourquoi il accorde plus d'importance à la religion qu'à la politique :

Il n'est pas dans mon intention de condamner la politique. Elle est utile et même nécessaire, en vue de rechercher la meilleure façon de gérer les affaires humaines. Elle a donné naissance à des hommes remarquables, populaires, capables de bousculer les horizons de la vie sociale. Mais elle ne saurait créer des hommes consolés et consolants, capables d'apaiser les cœurs dans les tourmentes de la vie⁶.

Pour l'auteur, à la différence de la politique, qui est un système extérieur à l'homme, la religion, bien comprise et honnêtement exercée, peut transformer l'homme et le libérer de ses esclaves intérieurs, puissants et néfastes. On comprend mieux pourquoi Hampâté Bâ, intellectuel et personnage public notoire, s'est toujours montré réticent quant à exercer des fonctions politiques – bien qu'il ait été tout de même ambassadeur,

5 Préface à Frère Jean Gwendé Jeusset, *Dieu est courtoisie. François d'Assise, son ordre et l'Islam*, Rennes, J. G. Jeusset, 1985.

6 *Id.*, « Réflexions sur la religion islamique », dans *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence africaine, 1993, p. 71.

membre de l'UNESCO et lié à plusieurs personnalités et groupes politiques tout au long de sa vie. En fait, son action militante et son engagement social vont toujours de pair avec ses convictions religieuses. D'une part, il assume un rôle international de porte-parole religieux en prenant part à de nombreuses rencontres et manifestations. Outre les conférences déjà citées, il faudrait rappeler sa présence à une cérémonie œcuméniste en Israël en 1961, lors de laquelle trois représentants de chacune des religions monothéistes, un prêtre dominicain, un rabbin et un musulman en la personne d'Hampâté Bâ lisent des textes sacrés et prient ensemble pour la paix. D'autre part, il participe à des événements qui marquent le paysage culturel et politique africain, avant et après les indépendances. Même lors de ces événements, il revient toujours sur des questions en rapport avec la religion, mais il les aborde sous un angle culturel et littéraire, comme dans ses interventions aux premier et deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, en 1956 et en 1959.

Ces deux congrès, et particulièrement le premier, sont fortement marqués par le contexte politique de la Guerre froide. Hampâté Bâ, conscient de cette bipolarité, tente de se placer à l'écart des deux camps. Tandis que les sujets les plus divers sont abordés, il traite de la religion des Peuls avant l'arrivée de l'Islam, dans le premier, et de l'animisme à travers les mythes de l'Afrique noire, dans le deuxième. Dans ce dernier, il met en lumière la raison de son choix, en conclusion de son exposé :

Au moment où nos hommes politiques, grands leaders nègres de toutes les tendances et de tous les pays revendiquent selon des expériences qui, pour être différentes et parfois même opposées, ne convergent pas moins vers un but commun : l'émancipation de l'Afrique, son unité, sa liberté et sa place dans le concert des races et des nations, si notre apport intellectuel original ne venait étayer les prétentions légitimes de nos chefs politiques, nous serions pareils à un membre d'une popote qui oublie de payer sa quote-part, mais exige avec véhémence un morceau de choix du repas⁷.

7 *Id.*, « Sur l'animisme (à travers les mythes d'Afrique noire) », *Présence africaine*, n° 24-25, 2^e série, « Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs. Rome. 26 mars 1^{er} avril 1959 », Paris, février-mai 1959, p. 152.

S'il choisit donc de raconter, lors de ces congrès, des mythes originaires conservés par la tradition, c'est parce qu'il considère qu'ils constituent, en tant que repères culturels, un élément unificateur indispensable aux Africains. Les systèmes politiques et idéologiques lui semblent secondaires par rapport à la reconquête d'une identité des peuples d'Afrique. Hampâté Bâ juge nécessaire que chacun échange des connaissances, sans renoncer à ses origines, pour construire une société plus riche et moins conflictuelle. Or, dans cette perspective, l'Afrique ne peut être sur un pied d'égalité avec le reste du monde que si elle a quelque chose à apporter au moment de l'échange : son fonds culturel traditionnel, qui comprend notamment la littérature sacrée et les croyances. L'auteur n'est donc pas à l'écart et indifférent aux débats qui animent le contexte où il écrit. Beaucoup de ses écrits font référence directe à la situation politique de l'Afrique et du monde. En revanche, il y a indéniablement un décalage entre sa manière de concevoir les problèmes sociaux et celle d'autres intellectuels africains de sa génération, qui s'engagent activement dans le scénario politique. Hampâté Bâ croit fermement que c'est à travers la religion qu'il faut organiser et éduquer les peuples.

Dans son analyse de la présence de l'Islam en Afrique noire et de ses rapports avec d'autres religions, Hampâté Bâ construit son discours de manière à détourner le public des idées qu'il juge erronées ou marquées par des préjugés. Dans le cas de l'animisme, la situation est autre. L'écrivain vise avant tout à présenter et diffuser des religions qui sont pratiquement inconnues en dehors de l'Afrique. L'accès à celles-ci est difficile au premier abord. D'après l'écrivain, s'occuper des choses peules, c'est affronter un chaos qui peut paraître insondable et où l'esprit cartésien peut se perdre. Mais ce manque apparent de cohésion existe en vérité pour égarer ceux qui veulent pénétrer leurs secrets, sans passer par la porte et sans avoir la clé. Dans plusieurs de ses écrits et de ses entretiens, Hampâté Bâ se consacre donc à apporter des informations sur les croyances religieuses peules et bambaras, et à rendre plus intelligibles les fondements qui structurent les récits de la tradition orale racontés dans ses œuvres.

Il souligne qu'en Afrique, au côté visible et apparent des choses, correspond toujours un aspect invisible et caché qui en est comme la source ou le principe. Cette idée se trouve dans l'Avant-propos de *L'Empire peul du Macina*: « Ce sont toujours les forces naturelles qui guident les hommes, les obligent à agir et constituent en dernier ressort la seule explication historique admise⁸ ». Les histoires de l'humanité et de la religion seraient donc inséparables dans la tradition africaine : l'homme est un microcosme, dont l'existence obéit aux lois qui régissent l'univers entier. En partant du fait que les religions animistes se basent sur la croyance en l'existence d'un principe immatériel, d'une *âme* présente dans tous les êtres et toutes les choses, l'écrivain explique que l'univers visible est conçu comme la concrétisation d'un univers invisible et vivant constitué de forces en perpétuelle action. Il s'agit d'une vision dynamique du monde, d'après laquelle tout est signifiant, tout est symbole, tout parle pour qui sait écouter, regarder, déchiffrer. Chaque élément de la nature – une chauve-souris, une pierre, etc. – est la représentation d'une morale, d'une idée, d'un principe en action. L'univers tout entier est un Livre sacré à déchiffrer.

L'homme occupe une place privilégiée parmi tous ces symboles vivants. Grâce à la foi, il est placé devant un mystère dont il pressent l'existence et dont il peut ressentir la grandeur. Dans certains cas, spontanément ou suite à une longue discipline religieuse, il parvient même à découvrir la mystérieuse Présence, sans qu'il y ait cependant de loi physique extérieure qui lui permette d'expliquer ce phénomène. Hampâté Bâ souligne bien cette distinction entre la foi et les connaissances scientifiques. Il affirme que les deux ne doivent pas être superposées ou mélangées, mais peuvent s'enrichir mutuellement, avançant dans une même direction, sans jamais tout à fait se séparer ni tout à fait se confondre. L'auteur cherche donc à montrer que la foi ne s'oppose pas au développement des moyens techniques et à l'étude scientifique. Pour étayer son argument, il cite une des plus éminentes références scientifiques du monde occidental :

8 *Id.*, *L'Empire peul du Macina* [1955], avec J. Daget, NEA/EHESS, Abidjan/Paris, 1984, p. 13.

Einstein, le plus grand savant mathématicien de notre époque, père des sciences modernes, était croyant. Il a écrit quelque part (je cite de mémoire...) : « Celui qui ne croit pas au merveilleux est un infirme. » Je ne vois pas pourquoi l'étude et l'approfondissement du monde merveilleux qui nous entoure pourraient diminuer la foi, bien au contraire⁹.

Cette dimension merveilleuse est omniprésente dans les œuvres littéraires d'Hampâté Bâ. Ceci est dû au fait que l'Afrique qu'il décrit n'est pas profane, dans le sens moderne du mot. Tous les rapports de l'univers sont vécus comme une relation de sacralité, où tout est solidaire et lié au sein d'une vaste Unité cosmique. Dans ce système de pensée, rien n'est livré au hasard. Les épidémies ou les manifestations violentes de la nature, comme les éruptions volcaniques ou les tremblements de terre, sont toujours signe du mécontentement des dieux. Ce sont des conséquences de violations des lois sacrées, de fautes commises contre la morale ou la tradition. Si l'individu peut commettre des fautes dont les conséquences se répercuteront en lui ou autour de lui, la collectivité elle-même, considérée comme une personne, est également responsable de ses actes. Plongé dans un univers peuplé de forces qui habitent et animent toutes choses, l'animiste africain doit ainsi veiller à ses gestes et à ses paroles afin de respecter les lois d'interdit et d'obligation qui régissent ses rapports avec les forces environnantes et organisent sa vie sociale. Toute action ébranle les forces de la vie qui sont les multiples aspects de la Sé, Force sacrée primordiale. Cette force est elle-même un aspect du Dieu créateur unique de toutes choses. Bien qu'il y ait plusieurs divinités dans les religions animistes, elles ne sont que des émanations de l'Être suprême, qui est un.

Hampâté Bâ présente donc l'animisme comme un système de pensée qui influe sur l'ensemble de la vie quotidienne dans les milieux traditionnels. Cette idée développée explicitement dans ses interventions publiques au sujet de la religion, est exprimé dans ses œuvres littéraires au travers de différentes formes de manifestation du sacré. Lorsque

9 « Réflexions sur la religion islamique », p. 56.

Hampâté Bâ affirme que vouloir étudier l'Afrique en rejetant les mythes, contes et légendes reviendrait à vouloir étudier l'homme à partir d'un squelette dépouillé de chair, de nerfs et de sang, il justifie en peu de mots la perspective adoptée dans l'ensemble de son œuvre. La présentation de chaque aspect de la civilisation africaine s'y fait en rapport avec les récits littéraires et les mythes sacrés. Même si l'écrivain défend la possibilité de puiser des connaissances scientifiques dans les récits mythiques, il souligne la difficulté d'accès pour celui qui n'est pas initié.

142

Il n'est effectivement pas aisé de cerner une réalité aussi complexe que les mythes. L'usage courant continue de les disqualifier : ils sont perçus comme des formes sauvages du langage au commencement de la culture ou encore comme des illusions et des fictions. Cette disqualification se fonde sur une conception qui oppose l'histoire, tenue pour lieu exclusif de la vérité objective, et les mythes, considérés comme des transpositions ou des affabulations sans consistance de peuples qu'on estime uniquement préoccupés par les problèmes de survie dans un milieu hostile. De nombreux chercheurs qui scrutent les messages énigmatiques contenus dans ces récits s'accordent toutefois sur leur importance pour une intelligence de l'homme en société et en religion. Claude Lévi-Strauss, en particulier, réfléchit aux distinctions et points de rencontre entre pensée mythique et pensée scientifique. Une des différences qu'il met en avant est que le mythe a pour finalité d'atteindre non seulement une compréhension générale, comme c'est le cas de la science, mais aussi totale de l'univers. Cette ambition totalisante donne à l'homme l'illusion, extrêmement importante, de comprendre l'univers. Une autre originalité de la pensée mythique est qu'en employant des images puisées dans l'expérience elle joue le rôle de pensée conceptuelle. Selon Lévi-Strauss, il n'y a néanmoins pas de divorce entre la mythologie et la science. Seul l'état contemporain de la pensée scientifique nous permet de comprendre les savoirs apportés par les mythes. La science est apte à expliquer sa propre validité, mais aussi, dans une certaine mesure, ce qui est valide dans la pensée mythologique.

C'est bien ce point de vue que défend Hampâté Bâ, quand il met en garde ceux qui seraient tentés de cataloguer trop vite les récits mythiques

ou initiatiques. Tout en apportant des pistes pour prouver qu'ils peuvent recouvrir des connaissances d'ordres divers, l'écrivain fait ressortir leur complexité et, en particulier, leur caractère ésotérique. Il donne ainsi plusieurs exemples concrets pour montrer que sous la forme mythique se trouve exprimée une forme d'appréhension effective du monde et un mode d'unification de cette expérience dans un présent cohérent :

Est-ce à dire que les anciens connaissaient la géographie ? Certes oui, mais à leur manière. C'était ce que nous pourrions appeler une « géographie occulte » où les formes, les lieux et les phénomènes naturels, très finement observés et recensés, se rattachaient à un monde secret de forces et de significations où tout était lié. C'était la géographie du visible et de l'invisible, tout-en-un. Ces connaissances s'exprimaient le plus souvent à travers le langage symbolique des mythes¹⁰.

Pour illustrer comment les savoirs sur cette « géographie du visible et de l'invisible » ont été conservés de manière implicite, mais précise, Hampâté Bâ raconte à plusieurs reprises une anecdote au sujet du python Thyanaba, divinité protectrice du bétail. D'après l'écrivain, vers 1921, un ingénieur nommé Bélime, alors directeur des Services agricoles du Haut-Sénégal-Niger, se livre à des recherches afin de mettre en valeur le cours moyen du Niger. Par curiosité, il suit à la trace les indications géographiques du mythe de Thyanaba qui lui ont été enseignées par Hammadi Djennougoudo, grand connaisseur peul. Ce mythe relate l'histoire de l'origine des ancêtres mythiques des Peuls et de leur migration à travers la savane africaine depuis l'océan Atlantique, au temps du nomadisme. Après avoir recensé tous les noms des villages et lieux de campement où le python mythique se serait arrêté au cours de son long voyage, Bélime a la surprise de découvrir que le trajet de ce périple révélait très exactement l'ancien lit du fleuve Niger. Il s'inspire ainsi de celui-ci pour réaliser le tracé du canal du Sahel, qui va de Kirango vers Molodo.

À partir de ce récit et de certaines indications au sujet de *Koumen*, il est possible d'observer la continuité du système de pensée peul fondé

10 *Id.*, « Géographie symbolique et écologie sacrée », *Terre des signes. Revue interculturelle*, n° 1, p. 31.

sur l'articulation constante de croyances sacrées et de connaissances concrètes. D'après la tradition, en effet, Koumen est le berger auxiliaire du python Thyanaba, lui-même propriétaire mythique des bovidés. Il est le dépositaire des secrets concernant l'initiation pastorale, car Guéno l'a chargé de veiller sur la terre et les pâturages, sur les animaux sauvages et domestiques. Outre la fonction initiatique, le récit recèle, pour ceux qui parviennent à le déchiffrer, un grand nombre de renseignements sur le mode de vie des Peuls avant l'introduction de l'islamisme. Dans un article paru dans le *Journal de la Société des africanistes*, Germaine Dieterlen raconte, en introduction, qu'Hampâté Bâ a été invité à examiner des relevés de fresques d'époque bovidienne recueillies par Henri Lhote et son équipe au Tassili, lors d'une exposition au Pavillon de Marsan. Il analyse alors les fresques à partir de *Koumen* :

S. E. A. Hampaté Ba avait d'emblée, dès ce moment, rattaché l'ensemble de ces peintures à la vie pastorale quotidienne des Peuls comme aux croyances, aux mythes et aux rites qui faisaient l'objet de l'initiation traditionnelle de ce peuple avant l'introduction de l'islamisme et qui ont été longtemps conservés dans bien des régions d'Afrique noire où les Peuls s'étaient sédentarisés¹¹.

Toujours dans le même article est présentée une analyse détaillée des fresques faite par Hampâté Bâ. Celle-ci débute par une synthèse des éléments de la connaissance traditionnelle que le lecteur découvre dans *Koumen*. Tout un tissu d'images et de symboles est ainsi mobilisé au service de la mémoire concernant des domaines très diversifiés, non seulement les rites sacrés, mais aussi l'organisation sociale, l'éducation, l'élevage et l'agriculture, l'alimentation.

Le fait qu'Hampâté Bâ ne se décide à publier *Koumen* que quelques années après cette exposition est significatif. Il avait recueilli ce récit initiatique en 1943, mais considérait que le texte devait être accompagné de commentaires nécessitant des enquêtes supplémentaires. Suite

11 *Id.* et Germaine Dieterlen, « Les fresques d'époque bovidienne du Tassili N'Ajjer et les traditions des Peuls : hypothèses d'interprétation », *Journal de la Société des africanistes*, fasc. 1, vol. 36, 1966, p. 141.

à l'examen des fresques du Tassili et de recherches qu'Hampâté Bâ effectue par rapport à celles-ci et au récit initiatique, il publie enfin *Koumen*, en 1961. Le texte est illustré par les photographies des fresques offrant les images de diverses séquences de l'initiation ou de représentations symboliques s'y rapportant. Le mouvement de lecture et de compréhension est donc double. Les trouvailles archéologiques de Henri Lhote peuvent être analysées en profondeur en tant que documents ethnographiques et historiques grâce aux informations contenues dans *Koumen*. Réciproquement, le déchiffrement des rites et des croyances sacrés constituant le socle de ce récit initiatique est enrichi à l'aide de ces fragments concrets d'histoire.

Dans *Njeddo Dewal* se trouve encore un autre exemple évocateur développé par Hampâté Bâ pour signifier que les narrations mythiques gardent un rapport direct avec le réel et tiennent lieu en Afrique noire de registres du passé. Selon l'écrivain, ce récit pose dès le départ le problème de l'origine des Peuls. L'histoire commence par une longue description du pays mythique de Heli et Yoyo, paradis terrestre où les Peuls auraient habité avant leur dispersion à travers l'Afrique. Les hommes y vivaient heureux, dans de belles maisons, comblés de toutes richesses et protégés de tout mal. En note, l'écrivain soulève diverses questions en lien avec des passages précis de cette description. Il réfléchit notamment aux contradictions entre la splendeur du village mise en avant dans le récit et les origines nomades des Peuls. Ceux-ci se fixaient auprès de certains villages pendant la saison sèche, toutefois leurs habitations, généralement de précaires cases de paille, étaient toujours situées à l'écart des limites du village et il n'était pas question d'une véritable sédentarisation, phénomène relativement récent dans l'histoire des Peuls. Au lieu de simplement inférer que ces incohérences sont bien la preuve du désaccord entre ce paradis mythique et la réalité, Hampâté Bâ se lance au contraire dans des réflexions critiques pour tenter de dégager des informations historiques :

Faut-il conclure de ce récit que, dans un très lointain passé, les Peuls vécurent dans un pays inconnu un autre genre de vie et que la nomadisation lui fut postérieure? Ou faut-il voir dans cette description

une influence des traditions propres aux peuples du Mandé avec lesquels les Peuls vécurent en relative symbiose [...] ? Derrière les emprunts et les influences réciproques qu'il est difficile aujourd'hui de démêler, il reste que le peuple peul se souvient d'un lointain et terrible cataclysme qui l'a chassé d'un pays merveilleux où non seulement les hommes vivaient heureux et accomplis, mais où ils avaient atteint un haut degré de connaissance et de savoir-faire [...] Mythe ou réalité, ou mélange des deux, ce récit évoque aussi le mythe de l'âge d'or ou du paradis perdu qui est commun à presque toutes les traditions du monde¹².

146

Ce commentaire de l'écrivain souligne la difficulté de délimiter où la mythologie se termine et où commence l'histoire : le mythe fait-il référence à un état de la société peule encore ignoré par les historiens ou le mythe a-t-il été transformé en raison d'événements historiques qui ont entraîné le contact avec d'autres peuples ? Dans un cas comme dans l'autre, ce qui ressort est que la mythologie, tout en étant sacrée, est une construction culturelle à partir de laquelle les groupes, les familles ou les clans essaient d'expliquer leur destin malheureux ou triomphal, de justifier les droits et les privilèges tels qu'ils existent au présent ou tels qu'ils existaient au passé.

Réservoirs de connaissances sur des états passés des sociétés, les mythes doivent être étudiés avec beaucoup de rigueur, au risque d'être interprétés de manière complètement équivoque. Dans les sociétés où ils sont vivants, ces récits sont liés à des rites et à des sacrements qui présupposent une réalité extrahumaine. Ils ont donc une dimension impénétrable et énigmatique dont le sens est transmis par la tradition orale à des adeptes qualifiés. Dans une émission télévisée, Hampâté Bâ, en bon conteur, aborde l'ésotérisme des processus initiatiques à partir de l'aventure comique d'un jeune ethnologue européen en Afrique. Tout débute lorsque ce dernier est chargé d'étudier les poulets sacrificiels lors du rite de la circoncision. On lui accorde une bourse de six mois et il part en Afrique, avec une limite dans le temps et de finances. Dès

12 *Id.*, *Contes initiatiques peuls. Njeddou Dewal, mère de la calamité et Kaïdara*, Paris, Stock, 1994, p. 355, note 15.

qu'il arrive, l'ethnologue s'adresse au Commandant de cercle. Celui-ci appelle l'interprète et lui explique qu'il doit fournir au jeune lettré tous les renseignements nécessaires sur le poulet sacrificiel de la circoncision. L'interprète répète alors ces ordres au Chef de Canton. Celui-ci réunit les notables et leur explique qu'ils seraient interrogés par un Européen et qu'il faudrait tout dire :

Alors le maître du couteau, c'est-à-dire celui qui est chargé de l'initiation, le maître de l'ordre lui dit : « Comment voulez-vous qu'on lui dise tout ? Est-ce qu'il est disposé à se faire circoncire ? »

Alors il dit : « Ah... on ne sait pas. »

« Ah ! s'il n'est pas disposé à se faire circoncire, on ne peut pas lui dire tout, puisque c'est une initiation. »

On lui dit : « Écoutez, quand la force vous coupe la main, il ne faut pas avoir honte de l'exhiber. Donc, trouvez une manière. »

Il dit : « D'accord, on va trouver la manière »¹³.

Les notables font venir des voyous astucieux et les habillent en vénérables. Quand le jeune ethnologue arrive, on lui présente les voyous déguisés, prétendument ses *informateurs*. Il sort sa table et son crayon et commence à leur poser des questions. Les faux vénérables lui donnent des réponses très évasives. Au bout d'un certain temps, comme l'ethnologue s'impatiente de plus en plus, ils commencent à lui raconter des histoires. En fait, ils observent ce qui l'intéresse le plus et inventent n'importe quoi. Le jeune chercheur remplit ainsi ses cahiers, repart content en Europe et soutient sa thèse. Hampâté Bâ conclut en disant que comme l'ethnologue cherchait des justifications partout, il s'est retrouvé avec « des formules pour mettre dans la paille ». Il explique néanmoins que son histoire ne doit pas être généralisée et fait ensuite un chaleureux éloge de Marcel Griaule.

13 Récit conté par Hampâté Bâ dans l'émission « Un certain regard : Amadou Hampâté Bâ », retranscrit et cité par Robert Jouanny, « Humour et autobiographie chez Hampâté Bâ », *Interculturel francophonies*, n°3, « Amadou Hampâté Bâ », dir. J.-F. Durand, juin-juillet 2003, p. 217-218.

Ce récit que conte Hampâté Bâ est centré sur l'incompréhension réciproque entre l'ethnologue et ceux qui font l'objet de sa recherche. Il place d'un côté l'Occident, fort de sa puissance coloniale et avide d'information scientifique, et de l'autre l'Afrique soumise par la force, sans céder pour autant sur sa spiritualité et ses rituels. Le faux dialogue réalisé à travers l'interprète est l'expression même de la distance qui sépare les deux côtés. Le chercheur naïf manque de temps et d'argent, ignore complètement les réalités spirituelles d'une Afrique qu'il ne parvient à voir autrement que dans une perspective ethnographique. Quant aux Africains, ils ne comprennent pas le projet scientifique du jeune homme étranger, pressé de porter un regard superficiel sur des secrets réservés aux initiés. Qu'elle soit réelle ou inventée, cette anecdote plaisante attire l'attention sur deux questions majeures pour Hampâté Bâ : l'approche par l'écriture de la dimension sacrée et l'appréhension de la mythologie par un observateur étranger.

Pour contribuer à la conservation des mythes, Hampâté Bâ écrit, présente et commente des récits initiatiques. *Koumen* retrace l'initiation du premier pasteur peul. *Njeddo Dewal*, *Kaïdara* et *L'Éclat de la Grande Étoile* constituent une trilogie cyclique avec des sujets complémentaires et certains personnages communs – Bâgoumâwel, l'enfant miraculeux de *Njeddo Dewal*, réapparaît comme le grand initié dans *L'Éclat de la Grande Étoile*, où on retrouve aussi Hammadi, le héros de *Kaïdara*. Ces narrations ont toutes une vocation religieuse et ésotérique, ainsi que des thèmes et des canevas obéissant à des règles fixes. Elles appartiennent au genre du *jantol*, base de l'enseignement traditionnel peul conduisant aux mystères de l'univers sacré. Il s'agit d'un récit très long dont les personnages sont humains ou divins, qui narre une aventure mythique, une allégorie initiatique, une histoire exemplaire didactique ou édifiante. En ce qui concerne le contenu, les *janti* sont représentatifs de la culture traditionnelle animiste de toute une partie de l'Afrique de l'Ouest : la philosophie de vie, la vision du monde, et surtout la conception de l'acquisition du savoir basée sur un langage symbolique et allégorique, sur une parole muette présente partout, mais audible seulement pour celui qui sait entendre.

Traditionnellement, le narrateur du récit initiatique du genre *jantol* emploie beaucoup d'images. Il s'agit néanmoins d'un mode de raisonnement précis, analogue au maniement de concepts abstraits. L'image du scorpion, de la montagne ou du serpent cache des symboles et chaque symbole une idée souvent complexe, voire un faisceau de notions, fonctionnant ainsi comme des miroirs qui renvoient à l'homme sa propre image, sous des angles différents. En plus de sa valeur pédagogique, le *jantol* est donc intéressant en ce qu'il constitue un immense réservoir de symboles faisant référence à la cosmologie peule et bambara. Au code symbolique s'ajoutent encore les nombres dont l'ésotérisme ponctue le récit tout entier. La narration de *Njeddo Dewal*, par exemple, est construite, du début à la fin, sous le signe du chiffre sept. Le paradis terrestre Heli et Yoyo où vivent les hommes est appelé « le pays septénaire », car sept fleuves y serpentent, à travers sept hautes montagnes et sept grandes plaines sablonneuses ; pour punir les hommes de leurs abus, Guéno crée Njeddo Dewal, être doté de sept oreilles et qui engendre sept filles ; pendant sept années, les habitants de Heli et Yoyo connaissent le calvaire tandis que les jeunes sont exterminés sept par sept ; Bâ-Wâm'dé, le premier héros qui combat la sorcière, habite entre sept montagnes et ainsi de suite.

Malgré l'impossibilité pour un lecteur non initié de déchiffrer la signification précise de ces nombres et de ces symboles, Hampâté Bâ tente de le faire prendre conscience que, dans le *jantol*, il n'y a rien qui ne soit interprétable et applicable dans la vie courante, car chaque image est reliée à un ensemble de correspondances. Lylian Kesteloot fait d'ailleurs un parallèle intéressant entre celles-ci et le symbolisme dans poésie moderne :

De la même manière correspondent les espèces, les astres, les couleurs : le soleil correspond au rouge, au baobab, au lion, à l'or, au roi... Il faut apprendre à raisonner comme cela, ce récit nous y exerce ; ces réseaux de correspondances, les poètes occidentaux (Baudelaire, Rimbaud, Breton) les avaient pressentis ; mais dans les sociétés animistes, cela est précisé, analysé, vécu et opératoire¹⁴.

¹⁴ Lylian Kesteloot, « Avant de lire Kaïdara », dans *Contes initiatiques peuls, op. cit.*, p. 245.

Cette idée d'un réseau met en avant l'importance d'une lecture qui ne s'arrête pas aux évidences et à la linéarité apparente. Le verbe poétique du *jantol* est éloigné de la parole commune, de l'emploi élémentaire du discours. Avant de chercher à comprendre le fond du récit, le lecteur doit être sensible à sa musicalité rythmique, à l'hermétisme de sa forme et de son style. Le *jantol* est un instrument de connaissance et de révélation, qui se réfère à un au-delà du réel afin de véhiculer des vérités sacrées.

Pour rendre claires les particularités du *jantol*, Hampâté Bâ les oppose aux contes drolatiques et animaliers appartenant au domaine du *taalol*. La différence apparaît d'abord dans la forme : le *taalol* est raconté en prose, alors que le *jantol* est récité soit en vers à cadence rapide (*mergi* : poésie), soit en prose (*fulfute maw'nde* : « grand parler peul »). Ainsi, le *jantol* est le fait des lettrés, puisqu'il nécessite une culture, une science et une adresse que ne possède pas habituellement le conteur ordinaire. Outre la forme, ces deux genres se distinguent par leur fond. Il s'agit d'un côté d'un récit mythique, exemplaire, initiatique et de l'autre d'un récit amusant et profane. Cette opposition entre le *jantol* et le *taalol* correspond à celle observée par Mircea Eliade entre les « histoires vraies » renvoyant au surnaturel, et les « histoires fausses », dont le contenu est profane. D'après lui, dans les sociétés où le mythe est encore vivant, il « est considéré comme une histoire sacrée, et donc une "histoire vraie", parce qu'il se réfère toujours à des réalités »¹⁵. Les contes, au contraire, sont perçus comme de simples inventions.

La discrimination entre narrations vraie et fausse est essentielle pour cerner leur rôle et la manière dont elles sont transmises dans la tradition orale. Un conteur peut inventer ou transformer un *taalol*. En revanche, selon Hampâté Bâ, celui qui raconte un *jantol* ne doit pas, sous peine de représailles humaines ou divines, modifier la trame de l'histoire, c'est-à-dire la progression, les étapes, les symboles, les faits significatifs. Malgré l'impératif de respecter la trame du *jantol*, la narration de celui-ci varie selon le public et le moment où il est narré. Le traditionaliste doit être capable d'adapter les digressions et les développements en fonction de ceux qui l'écoutent. Dans la formule d'ouverture de *Kaïdara*, il est dit :

15 Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15-16.

Pour les bambins qui s'amuse au clair de lune, la nuit, mon conte est une histoire fantastique. / Quand les nuits de la saison froide s'étirent et s'allongent, / à l'heure tardive où les fileuses sont lasses, / mon récit est un conte agréable à écouter. / Pour les mentons-velus et les talons-rugueux, / c'est une histoire véridique qui instruit. / Ainsi je suis futile, utile, instructif¹⁶.

La même *fabula* est racontée à différents auditoires, à condition que la dimension ésotérique ne soit pas vulgarisée. Elle ne peut être communiquée en tant qu'histoire véridique qui instruit qu'à un petit nombre de disciples initiés. Le niveau ésotérique ne peut être dévoilé à n'importe qui précisément parce qu'il est perçu comme sacré et véridique. Le *jantol* renvoie à des connaissances contenues dans les mythes qui sont source de pouvoir. Comme ceux-ci se rapportent à une création, en les connaissant, on connaît l'origine des choses et, par la suite, on arrive à les maîtriser et à les manipuler à volonté. Dans *L'Éclat de la Grande Étoile*, c'est à Tiòlel que l'on va conter le récit, parce qu'il est déjà initié : « Ce qui inquiète tout le monde ne l'inquiète pas¹⁷ ». À partir de la même trame, il est donc possible d'enseigner des connaissances ésotériques transmises par la mythologie à un public très particulier, ou simplement de captiver un public diversifié avec des aventures merveilleuses et agréables à écouter. Il n'est certainement pas nécessaire d'être initié pour prendre plaisir à suivre les péripéties des héros de *L'Éclat de la Grande Étoile* ou de *Njeddo Dewal*. L'ambivalence et l'élasticité rendent ces récits très riches d'un point de vue littéraire, mais aussi particulièrement complexes à être transcrits.

Les *janti* publiés par Hampâté Bâ possèdent, en effet, plusieurs spécificités par rapport à leurs versions orales. Ils sont le fruit de recherches réalisées par Hampâté Bâ auprès de différents traditionalistes afin de restituer les narrations de la manière la plus complète possible.

16 Amadou Hampâté Bâ, *Kaidara. Récit initiatique peul*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques africains », 1969, p. 21.

17 *Id.*, *L'Éclat de la Grande Étoile*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques africains », 1976, p. 27.

Alors que, dans les séances orales, les récits initiatiques sont racontés par parties et rarement dans leur intégralité, les versions publiées par l'auteur sont extrêmement longues et détaillées, d'une prolixité peu courante dans la littérature orale, ce qui marque le passage du mode de transmission traditionnel à la créativité littéraire écrite. Les descriptions sont enrichies par une foule de détails et de comparaisons, comme si Hampâté Bâ cherchait au moyen des seuls mots visualisés à donner vie à son texte pour faire glisser l'imaginaire du lecteur à l'intérieur du monde qu'il raconte.

152

Même si les données traditionnelles se trouvent organisées selon le schéma habituel, elles sont élaborées en une construction rigoureusement structurée qui permet d'assurer leur signification et leur efficacité didactique. Les notes, comme j'ai souligné dans le premier chapitre, sont pour Hampâté Bâ une stratégie majeure pour donner des pistes au sujet des sens cachés. Marginalement, l'écrivain répond à des questions que pourrait poser le lecteur, tout en modifiant le parcours textuel et incitant celui-ci à abandonner les évidences, afin d'explorer les multiples possibilités de compréhension du récit. Il présente donc différents niveaux de lecture dans un même livre : la version réduite et amusante du texte prend une autre dimension pour celui qui s'aventure à lire également le péri-texte, où sont longuement développées des questions hermétiques.

Si Hampâté Bâ explique, de fait, beaucoup de choses au sujet des *janti* qu'il publie, il ne dévoile pas tout. Il ne peut pas rendre le niveau ésotérique entièrement accessible à n'importe quel lecteur. Or le support écrit a l'inconvénient d'être extrêmement « indiscret », comme le rappellent plusieurs écrivains africains. Dans son roman *Le Fils d'Agatha Moudio*, le camerounais Francis Bebey met dans la bouche d'un personnage une critique contre la trop large diffusion des informations contenues dans les livres :

le livre ne mérite en rien cette confiance excessive, car dans le fond il est l'ami le plus indiscret qui soit ; dites-lui que vous venez de faire une découverte et il se met aussitôt à la divulguer de par le monde, comme si la chose regardait le monde entier. Cette façon de n'avoir de secret

pour personne est le plus sûr moyen de n'instruire personne à la fin, chacun sachant bien que ce qui est écrit ne lui est pas destiné à lui personnellement¹⁸.

Bernard Dadié, quant à lui, fait référence également aux divergences de l'éducation fondée sur l'oralité ou sur l'écriture. Il reprend les mots d'un conteur, pour défendre l'idée que l'enseignement des contes et légendes est moins efficace lorsqu'il n'est pas transmis à quelqu'un prêt à les recevoir : « Ne répète jamais un mot de ces histoires à quatre sortes de personnes : les ignorants, car ils ont l'esprit trop grossier pour les estimer ; les hypocrites, qui en seraient offusqués ; les pédants, qui ne comprennent jamais, et les mécréants, qui ne pourraient tirer des contes un enseignement profitable¹⁹ ».

Une des principales différences entre la transmission écrite et la transmission orale découle justement du rapport avec le récepteur du message : tandis que le traditionaliste se trouve face à face avec son public, l'écrivain écrit pour des lecteurs qu'il ne connaît pas. C'est pourquoi, dans divers passages de ses récits, Hampâté Bâ ne fait que signaler ce qui n'est pas dit. Dans *L'Éclat de la Grande Étoile*, il déclare de manière directe que le *jantol* contient des informations occultes qui ne sont pas révélées et qu'il n'explicitera pas, parce qu'elles ne peuvent être dites ou écrites en dehors de l'initiation. Cette justification met en évidence l'enjeu auquel fait face l'écrivain. En plus de divertir son lecteur, Hampâté Bâ cherche à le faire prendre contact avec un mode d'enseignement basé sur les mythes sacrés. Il ajoute ainsi un péri-texte volumineux afin de signaler les références aux coutumes, aux valeurs morales et à la manière d'appréhension du monde dans les anciennes sociétés peules. Le livre est pour lui l'occasion de préserver l'oubli ses références et de faire découvrir à un public large un genre littéraire avec des caractéristiques et des contraintes très spécifiques. Il transmet

18 Francis Bebey, *Le Fils d'Agatha Moudio*, Yaoundé, Éditions CLE, 1973, p. 25.

19 Bernard Dadié, « Le rôle de la légende dans la culture populaire des Noirs d'Afrique », *Présence africaine*, n° 8-10, 2^e série, « Premier Congrès des écrivains et artistes noirs. Paris-Sorbonne 19-22 septembre 1956 », p. 168.

également des éléments de réflexion pour ceux qui seraient curieux de s'initier aux mystères sacrés de la mythologie peule. Cependant, l'écrivain explique que le texte du *jantol* renvoie à l'initiation, mais n'est pas l'initiation elle-même. Celle-ci implique un processus, lié à des rites, qui ne peut être totalement recréé par l'acte de lecture.

Les développements d'Hampâté Bâ sur la religion en général et spécifiquement sur l'animisme et le *jantol* montrent que les mythes et le sacré disent beaucoup plus qu'ils en ont l'air. L'auteur défend leur intérêt, même pour des non-croyants, en tant que sources de connaissance sur la culture et le passé africains. Il met toutefois en garde celui qui se donne pour objectif de les décrypter. Au risque d'être « mis sur la paille » comme le jeune ethnologue de l'anecdote, le lecteur doit être conscient de la pluralité de couches de signification, mais aussi de la dimension vivante à laquelle renvoie la littérature sacrée. Autrement dit, Hampâté Bâ fait savoir à son lecteur non initié que sa compréhension sera nécessairement partielle. Ceci ne devrait pas toutefois anéantir ni l'intérêt ni le plaisir de la lecture. L'écrivain incite au contraire son public à creuser les récits mythiques en profondeur, à les relire pour recréer et redécouvrir de nouvelles significations.

154

En ce qui concerne ses autres narrations, Hampâté Bâ exhorte le lecteur à avoir un mode d'approche assez semblable. Bien que profanes, elles contiennent de nombreuses références aux mythes et leur fonctionnement présente certains aspects analogues à ceux du *jantol*. La thématique de l'initiation apparaît en filigrane et fonctionne comme un principe dynamique, constitutif de la dimension fabuleuse qui caractérise les différents récits. Tandis que les *janti* fonctionnent sur le principe imitatif – les personnages et les situations étant des exemples à suivre ou à rejeter –, dans les autres œuvres le schéma qui s'impose est celui d'un parcours de formation. Les récits suivent la trajectoire de vie d'un personnage principal, de la naissance ou de l'enfance jusqu'à l'âge mûr et la mort. L'accent est mis sur les enseignements tirés des expériences difficiles : Hampâté Bâ raconte l'acquisition de la sagesse par Wangrin à la fin de sa vie, l'apprentissage de l'exercice du pouvoir par Cheikou Amadou, la sérénité de Tierno Bokar jusqu'à sa mort en

réclusion, ou encore, dans ses *Mémoires*, les illusions, les erreurs, les pièges qu'il a lui-même rencontrés tout au long de son existence. À travers ces trajectoires de vie, il exhorte le lecteur à réfléchir aux décisions et aux comportements des personnages, pour ensuite en tirer des conclusions valables pour ses propres conduites.

L'écrivain met ainsi en valeur le rapport entre ce qui est raconté et la réalité, bien que cette correspondance se construise souvent de manière indirecte. À partir d'anecdotes, de croyances, de témoignages, les récits projettent diverses images d'un réel réinterprété ou déformé. Ces constructions culturelles se présentent comme des mondes possibles imaginés ou stipulés qui se superposent abondamment au monde *réel* de l'encyclopédie du lecteur. Le texte en produit plusieurs : celui de la *fabula* – qui devient actuel à partir du moment où on accepte de le considérer comme point de référence pour évaluer les croyances des personnages –, ceux des différentes instances narratives, ceux des prévisions du lecteur, etc. De cette manière, les mêmes événements sont parfois racontés et interprétés de façons diverses, voire diamétralement opposées, par des personnages chargés de codes de valeurs et de références culturelles distincts. Trois modes de lecture des événements sont très fréquemment comparés par l'écrivain : les regards attentifs à la dimension sacrée, les visions marquées par le merveilleux des superstitions ou de l'imagination et le point de vue sceptique attribué au lecteur. La présentation de ces trois perspectives n'est absolument pas neutre. Hampâté Bâ accorde beaucoup d'attention aux croyances religieuses des personnages et défend la légitimité d'une lecture du présent par rapport à un passé sacré.

En tant que thématique, la dimension sacrée apparaît notamment dans les portraits d'hommes religieux, comme Tierno Bokar et Cheikou Amadou, ou encore dans le récit que l'écrivain fait des différentes étapes de sa propre conversion à l'Islam, tout au long des cent dernières pages des *Mémoires*. Mais c'est surtout en tant que référentiel que cette dimension est exploitée par l'auteur. Il montre comment celle-ci se manifeste dans l'esprit des personnages et s'en inspire pour organiser ses textes littéraires. À travers l'imaginaire collectif se crée un véritable réseau de références dialogiques qui unissent les différentes narrations. Les lieux des récits initiatiques, comme le pays originel de Héli et Yoyo,

sont évoqués par les personnages des autres récits. Les êtres surnaturels et les messages des *janti* sont également cités. Dans ses *Mémoires*, l'écrivain commente à l'issue d'un épisode : « J'avais oublié de mettre en pratique le conseil donné à Hammadi dans le conte initiatique *Kaïdara* : N'agis jamais par soupçon²⁰... » Pareillement, certaines situations surprenantes sont mises en rapport avec les survenances du surnaturel dans les mythes, à travers les interprétations qu'en font les personnages :

Reenatou se précipita à l'intérieur de sa maison et jeta un coup d'œil rapide sur un grand miroir que le commandant Gordane avait offert à sa fille. Elle voulait voir son propre visage afin d'être sûre qu'elle n'avait pas été changée en quelque princesse peule, par un tour de passe-passe de la « calamiteuse » Njeddo-Dewal, magicienne légendaire qui se plaît à jouer des tours aux pauvres personnes qu'elle rencontre sur son chemin²¹.

D'une manière générale, la population décrite est très liée aux mythes et à la religion. Qu'ils soient sincèrement croyants ou qu'ils se tournent vers la religion quand cela leur convient, les personnages sont héritiers d'une tradition selon laquelle chaque élément serait signifiant. Les frontières entre le visible et l'invisible semblent ainsi minces et même interpénétrables : les habitants des dimensions réelle et surnaturelle communiquent et interagissent régulièrement les uns avec les autres. Il est possible de recenser de nombreuses allusions à l'Être suprême Guéno ou à d'autres divinités du panthéon peul ou bambara. Dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, notamment, entrent en scène des divinités comme Gongoloma-Sooké, « le dieu bizarre », qui crie chaque matin du haut d'un caïlcédrat, et même Maa-Ngala, le dieu créateur bambara, qui disjoint les os du bassin de la mère du héros lors de son accouchement. Les allusions à la religion musulmane sont également très fréquentes

20 Amadou Hampâté Bâ, *Mémoires*, Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2012, p. 391.

21 *Id.*, *L'Étrange Destin de Wangrin ou les Roueries d'un interprète africain*, Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 123.

dans tous les récits. Dans plusieurs contes traditionnels de *Petit Bodiel*, Satan ou Allah participent même à l'action en tant que personnages.

À l'instar de la présence des dieux, les pratiques religieuses occupent une place importante dans la totalité des récits. Leur description n'obéit pas simplement à une fonction ornementale ou de documentation ethnographique, puisqu'ils ont une influence directe sur le déroulement de l'action. Les rêves cachent toujours des messages occultes. Les augures permettent de faire des prédictions qui se vérifient dans la suite de l'intrigue. L'habitude de consulter les dieux, les forces ancestrales ou les génies à travers les oracles, les prières ou l'étude des nombres sont donc des pratiques courantes dans la vie des personnages. Ceux-ci tentent d'ailleurs de se protéger grâce aux sacrifices, aux paroles magiques, aux objets porteurs de pouvoirs occultes, comme les talismans ou les fétiches, qui peuvent aussi bien donner du pouvoir qu'entraîner la perte de ceux qui n'en prennent pas soin.

Les réussites de Wangrin et celles de Petit Bodiel, en particulier, sont directement liées à leurs talismans : la pierre d'alliance avec Gongoloma-Sooké du premier et le gris-gris de la ruse du second. Les deux personnages croient fermement en ces amulettes pour s'en sortir. Quand leur chance commence à décliner, tous les deux égarent leurs talismans par inattention. Mme Terreau jette à la poubelle le *borofin* de Wangrin, qui n'était pas rangé dans sa valisette. Peu de temps après cette perte irréparable, le héros devient un clochard. Quant à Petit Bodiel, il laisse le sien tomber par terre et toucher la poussière, ce qui était l'interdit cardinal du gris-gris. Celui-ci est alors rongé par les termites. Dès que le personnage s'en aperçoit, il est conscient de sa déchéance inéluctable.

Enfin, il faudrait noter que la communication entre les vivants et le monde des invisibles se fait presque toujours indirectement, puisque les intermédiaires – marabouts, géomanciens, féticheurs, numérologues, noueurs de corde, diseurs de bonne fortune – sont les plus aptes à l'établir. La coutume de placer toujours un intermédiaire entre l'Être suprême et celui qui le sollicite est tellement courante qu'elle trouve son écho jusque dans la vie quotidienne. D'après Hampâté Bâ, les Africains des régions qu'il étudie ont toujours recours à un intermédiaire pour exprimer leurs souhaits ou désirs à quelqu'un. Cet aspect justifie

pourquoi il insiste tant sur la connaissance des croyances religieuses pour étudier et comprendre une société. Certaines habitudes qui pourraient sembler d'origine profane, comme l'utilisation d'intermédiaires pour s'adresser à un tiers, sont souvent issues ou liées à de pratiques religieuses.

Alors qu'Hampâté Bâ présente des personnages très impliqués par le sacré et cherchant sans cesse à entrer en relation avec la dimension invisible, il est conscient du fait que la conception religieuse du monde sur laquelle il s'appuie n'est pas forcément partagée par le lecteur auquel il s'adresse. Dans les narrations, ceux qui recourent aux pratiques religieuses croient à leur efficacité. Hampâté Bâ lui-même, dans sa façon de présenter certains événements, corrobore la croyance populaire au pouvoir des rituels, comme dans ce passage de *L'Empire peul du Macina*: « El Hadj Oumar pria. Une heure après, le ciel se couvrit de gros nuages et une pluie abondante tomba » (p. 245). Sans affirmer explicitement que *grâce* à El Hadj Oumar la pluie est tombée, l'écrivain établit une relation de cause (la prière) à effet (la pluie) en juxtaposant les deux phrases.

Étant donné que l'écrivain, qui se définit comme croyant, fait sans cesse allusion à l'esprit sceptique de son lecteur éduqué à l'occidentale, il y a une opposition *a priori* entre Hampâté Bâ et son lecteur modèle. Pour surmonter cette opposition, il juge qu'il n'y aurait aucun sens à débattre rationnellement au sujet de Dieu et du sacré :

l'idée de Dieu étant essentiellement liée à une attitude de foi, vouloir en discuter ou en raisonner à la manière « cartésienne », c'est vouloir remplir d'eau un tonneau troué. Tout ce qui est relatif à Dieu relève du Sacré, c'est-à-dire relève d'un monde qui échappe aux instruments d'analyse et aux limites du mental humain ordinaire, essentiellement profane et quantitatif plutôt que qualitatif. Là où le mental procède par analyse et déduction, séparant les éléments pour mieux les examiner et les comparer, la foi, elle, procède par union et intégration, et naît de la certitude du cœur, ou de la certitude de l'être, comme on voudra²².

22 « Réflexions sur la religion islamique », p. 56.

Comment établir alors un dialogue fécond au sujet du sacré avec un public incroyant ? La démarche rhétorique choisie par Hampâté Bâ consiste à anticiper l'analyse et la déduction logique qu'il prévoit chez ses lecteurs. Lorsque l'auteur présente une aventure qu'il considère comme une manifestation patente des puissances divines, il précise, en général, qu'il s'agit certainement pour le lecteur de l'effet du hasard. Dans les *Mémoires*, l'épisode « Secs malgré la pluie [...] » illustre particulièrement bien la manière de procéder de l'écrivain. En introduction à cet épisode, qui se déroule lors d'une visite au Chérif Mohammed El Mokhar, il souligne qu'il s'agit d'une aventure exceptionnelle et chargée de signification, tant en raison de son étrangeté que pour les réflexions qu'elle fera naître dans son esprit bien des années plus tard. Hampâté Bâ et son ami Demba Sadio avaient l'intention de partir de Kayes, où habitait le Chérif, pour se rendre à Koniakary. Comme ils n'avaient pas de monture, leur voyage prendrait deux jours. Le problème était que la pluie tombait sans répit. Demba propose alors à Hampâté Bâ de demander au Chérif de prier pour qu'ils n'aient pas de pluie sur leur chemin. « Il ne doutait pas des pouvoirs spirituels du Chérif; d'une façon générale, les Africains sont persuadés que les marabouts peuvent tout » (p. 539), explique le narrateur. Dès le lendemain, « comme par miracle », il ne pleuvait pas sur Kayes. Tout au long de leur voyage, l'averse semblait se déplacer au fur et à mesure que les deux jeunes hommes avançaient. La pluie tombait torrentielle près des endroits par où ils passaient, mais jamais une seule goutte ne les touchait. Ainsi, à la surprise générale, ils arrivent complètement secs à leur destination.

La narration de cet épisode est bâtie sur deux idées majeures. D'une part, la foi d'Hampâté Bâ et de Demba Sadio : les deux personnages croient dès le départ au pouvoir du Chérif en tant qu'intermédiaire, et sont convaincus que l'absence de pluie est le résultat de la prière. D'autre part, l'exceptionnel : signalé en introduction, cet aspect est confirmé par la réaction des gens qu'ils croisent sur leur chemin et par l'opposition entre le pays tout entier trempé et les deux jeunes hommes secs. Tous les ingrédients y sont donc présents pour la mise en valeur de la portée mystique de cette aventure. Il est intéressant de noter que l'écrivain feint de ne pas donner cette interprétation, pour en fait la renforcer.

Lorsqu'il dit que « comme par miracle » il ne pleuvait pas à Kayes, il fait un rapprochement entre l'étrangeté de la situation et la marque d'une intervention divine. Autrement dit, il compare l'interruption de la pluie à un miracle, mais il ne dit pas que c'en est un. L'écrivain termine l'épisode par une conclusion construite en trois parties, où il présente l'interprétation du lecteur, puis la sienne et de Demba Sadio immédiatement après avoir vécu l'aventure, et enfin les réflexions personnelles de l'écrivain âgé qui réfléchit à son passé :

Pour un esprit cartésien, notre aventure ne fut rien d'autre que l'effet d'une coïncidence extraordinaire, mais hasardeuse. Pour nous, il était hors de doute que c'était là une manifestation patente de la puissance divine déclenchée en notre faveur par les prières du Chérif Mohammad El Mokhtar [...]. Quant à moi, après une longue existence, je ne crois toujours point au « hasard », mais plutôt à une loi des coïncidences dont nous ne connaissons pas le mécanisme. Certaines coïncidences sont parfois si heureuses et si à propos – surtout si elles se renouvellent assez souvent et à bon escient – qu'elles semblent être l'effet de quelque intelligence qui nous dépasse. Or on peut tout dire du hasard, sauf qu'il est intelligent... (p. 540-541)

Avec l'enchaînement de l'interprétation du lecteur et celle des deux personnages, l'écrivain prend une position distanciée de médiateur. Il présente deux versions distinctes du même épisode sans prendre parti pour aucune des deux dans un premier moment. Or, le fait de signaler le scepticisme supposé du lecteur, loin d'une simple constatation, est bien sûr une stratégie rhétorique. Sans rejeter directement son discours, Hampâté Bâ le déconstruit : il reprend le même terme qu'il attribue au lecteur, « coïncidence », pour raisonner à partir d'associations d'idées, en liant certaines coïncidences à une intelligence supérieure (« elles semblent être l'effet de quelque intelligence qui nous dépasse »). Encore une fois, il atténue son affirmation en préférant le verbe *sembler* au verbe *être*. Ensuite, l'écrivain oppose le hasard et l'intelligence. Il arrête alors sa réflexion sans formuler la conclusion finale, qui est cependant exprimée implicitement : il ne peut y avoir de coïncidence hasardeuse, donc la version cartésienne des faits n'est pas crédible.

Hampâté Bâ aurait pu simplement donner pour vraie la version de l'épisode fondée sur la foi et la croyance en Dieu. Cependant, il fait un développement logique pour justifier ce point de vue. Il semble, par conséquent, en proie à une contradiction avec lui-même, étant donnée l'affirmation citée précédemment, selon laquelle discuter ou raisonner sur l'idée de Dieu, qui est liée essentiellement à une attitude de foi, c'est vouloir remplir d'eau un tonneau troué. Il n'est pas anodin que, juste après avoir évoqué l'« esprit cartésien », l'écrivain construise tout un raisonnement pour montrer que cette version manque de logique par rapport à la version des deux jeunes hommes. En fait, non sans un peu d'ironie, Hampâté Bâ emploie les armes de son ennemi pour le désarmer. Au moyen de ce jeu rhétorique, il ne cherche pas à convertir son lecteur, il ne cherche même pas à le convaincre de la vision religieuse du monde qu'il présente. Ce qu'il vise, c'est de faire accepter comme valable la possibilité d'une conception autre que celle à laquelle il est habitué.

Toutes les histoires surnaturelles ne sont pas néanmoins considérées comme crédibles par Hampâté Bâ. Il rejette certains récits fondés sur une représentation de faits et de personnages réels déformés ou amplifiés par l'imagination collective ou par la tradition. Sa critique porte spécifiquement sur le mélange entre l'imagination et les croyances, détaché d'un vrai fond sacré. En effet, il montre qu'à plusieurs reprises la population a tendance à donner des interprétations fantaisistes aux événements qu'elle ne parvient pas à expliquer. Certaines de ces interprétations sont à tel point prises pour des faits réels qu'elles continuent d'être transmises des siècles durant.

Dans *L'Empire peul du Macina*, en particulier, Hampâté Bâ fait souvent allusion à l'habitude de la population, toujours avide de merveilleux, d'attribuer aux événements une intervention directe de Dieu, donnant naissance ainsi à plusieurs légendes. On pourrait citer comme exemple la victoire d'Amadou Hammadi Boubou sur les Bambaras au début du XIX^e siècle, après laquelle il reçoit le titre de Cheikou Amadou. Suite au récit détaillé des batailles, le narrateur explique que la victoire d'Amadou Hammadi Boubou avait été si brillante et si rapide que diverses légendes concernant la lutte contre les Bambaras ont été inventées et conservées. Pour illustrer cet aspect, il en raconte trois, dans lesquelles il est possible

d'observer la progression du merveilleux. Dans la première, pour bien marquer ses distances, Hampâté Bâ emploie le conditionnel :

Les partisans d'Amadou lui auraient demandé : « Quels vont être les faits surnaturels qui nous assureront que Dieu est avec nous et qu'Il nous assistera dans le combat ? ». « Dieu, qu'il soit glorifié comme il le mérite, aurait répondu Amadou, donne aux hommes, qu'il choisit pour réaliser ses desseins, un secret merveilleux. Ce secret, émanant du "grand nom divin caché", permet d'opérer des miracles. [...] nous verrons au cours du combat un ouragan se lever avec la permission d'Allah. Une trombe déplacera une muraille de poussière entre ciel et terre. Une tornade sèche fera pleuvoir sur nos ennemis des armes inconnues jusqu'à présent dans nos contrées. » (p. 41)

162

Dieu devrait donc participer à la bataille en offrant aux combattants des armes et des moyens fantastiques. En revanche, sa participation n'est pas mise en scène, mais seulement annoncée par les paroles d'Amadou. Dans la deuxième légende, on voit les forces divines en action : Dieu fait tomber du ciel des têtes de bœufs pendant l'affrontement, dont les cornes se fichent dans le dos des ennemis. Ceux qui sont touchés se trouvent projetés au loin et disparaissent sans vie dans les entrailles de la Terre. Enfin, dans la troisième, ce n'est pas Dieu, mais un génie qui intervient en faveur des Peuls. Il mobilise par avance une armée de combattants invisibles. Certains de ces combattants sont découverts par hasard par un compagnon d'Amadou. La veille de l'attaque, celui-ci essaie de couper l'herbe, mais elle lui dit : « Respecte-moi, je suis un allié, mobilisé dans les rangs pour combattre dans les rangs d'Amadou Hammadi Boubou » (p. 42). La même situation se répète au bord de l'eau : il entend un petit poisson dire, à un plus grand qui le poursuit pour le manger, qu'il est un combattant d'Amadou Hammadi Boubou. Cette dernière légende ressemble beaucoup à un conte, notamment du fait que les plantes et les animaux parlent la même langue que les hommes. Manifestement, les limites entre la fiction littéraire et le récit historique d'un événement réel ont complètement disparu.

Après la narration de ces trois légendes, Hampâté Bâ conclut amèrement que c'est ainsi que sont délaissées les traditions véridiques

au profit de récits propagés par des informateurs de bonne foi. Une telle position paraît, sans doute, du moins étonnante de la part d'un écrivain qui ne cesse de puiser dans l'imaginaire populaire. S'il critique ces inventions, c'est, en fait, pour mieux souligner la distinction entre ce qu'il présente comme de *vraies* narrations d'origine sacrée et ce qu'il présente comme des créations imaginaires d'une population très croyante. Selon sa conception, le mythe est à l'origine du réel, et, s'il se réfère à ce fond de croyances sacrées, c'est dans le but de dévoiler une partie du mystère présent dans les événements. Le mythe se présente ainsi comme la meilleure façon d'atteindre la vérité et de réfléchir sur la place de l'homme dans le monde moderne. À l'opposé, ceux qui se perdent en superstitions et affabulations, inventant de nouveaux mythes pour mieux supporter leurs croyances, ne font que s'éloigner du vrai sens caché. Quand Hampâté Bâ reprend des références aux mythes dans ses récits profanes, il n'a donc pas l'intention de créer de nouveaux récits mythiques. Ce serait une confusion entre imagination et sacré, ce que rejette justement l'écrivain. Les éléments puisés dans la structure des *janti* et dans la mythologie ont plutôt la fonction de renforcer la dimension pédagogique des histoires racontées et d'établir un mode de lecture inspiré du parcours initiatique.

LE TEMPS ET LE MYTHE

Dans « Place de l'histoire dans la société africaine », Boubou Hama et Joseph Ki-Zerbo attirent l'attention sur l'impression qui frappe à la lecture de nombreuses études ethnologiques : « on a le sentiment que les Africains étaient immergés et comme noyés dans le temps mythique vaste océan sans rivage et sans repère, alors que les autres peuples parcouraient l'avenue de l'Histoire, immense axe jalonné par les étapes du progrès²³ ». Les deux auteurs ne nient pas que la représentation mythique du passé oriente bien souvent la pensée des Africains sur le déroulement de la vie des peuples. Ils soulignent cependant que pour comprendre la vision

23 Boubou Hama, Joseph Ki-Zerbo (dir.), « Place de l'histoire dans la société africaine », dans *Histoire générale de l'Afrique*, Paris, Jeune Afrique/Stock/UNESCO, 1980, t. I, *Méthodologie et préhistoire africaine*, p. 66.

et la signification profonde du temps dans une culture donnée, il est nécessaire d'examiner sa conception générale du monde, en prenant en compte les différentes dimensions qui la constituent.

164

Lorsque Hampâté Bâ narre les comportements, les habitudes quotidiennes et les récits que les personnages se racontent, il cherche à montrer que l'homme des sociétés traditionnelles se considère le résultat d'un certain nombre d'événements mythiques, tout comme l'homme moderne s'estime constitué par l'histoire. En ce sens, il rejoint la réflexion de Mircea Eliade qui explique, dans *Aspects du mythe*, que ni l'homme des sociétés modernes ni celui des sociétés primitives ne se perçoivent « donnés » ou « faits » une fois pour toutes, comme, par exemple, on fait un outil, d'une façon définitive. D'après lui, l'homme moderne considère qu'il est tel qu'il est aujourd'hui parce qu'il y a environ 8 000-9 000 ans l'agriculture a commencé à être développée, parce qu'Alexandre le Grand a conquis l'Asie et Auguste a fondé l'Empire romain, parce que Galilée et Newton ont révolutionné la conception de l'Univers, etc. Pareillement, l'homme des sociétés *primitives* pense qu'il est tel qu'il est en raison d'une série d'événements qui ont eu lieu avant lui. Mais il s'agit d'événements qui se sont passés dans les temps mythiques. Eliade ajoute encore que l'homme moderne se considère le résultat du cours de l'Histoire universelle, mais ne se sent pas tenu de la connaître dans sa totalité. En contrepartie, l'homme des sociétés archaïques doit se remémorer l'histoire mythique de sa tribu, il en réactualise aussi périodiquement une assez grande partie.

Cette idée de réactualisation du passé mythique est déterminante pour comprendre la notion de temps véhiculée par les récits d'Hampâté Bâ. En décrivant les rapports des personnages avec l'univers mythologique, il reproduit autant que possible cette dimension vécue du sacré. De plus, à partir de certains éléments constituant la structure temporelle de ses narrations, il s'efforce de faire comprendre à son lecteur de quelle manière le sacré donne sens au présent en tant que connecteur entre le passé et le futur. Pour Hampâté Bâ, l'écrivain africain contemporain ne doit pas oublier la fonction fondamentale de connexion temporelle du mythe, mais s'en approprier dans ses récits pour établir un dialogue entre différents temps historiques.

La complexité de la notion de *temps* dans les narrations d'Hampâté Bâ découle du rapport étroit entre la dimension sociale et la dimension mythique. Le temps habitude, ancré dans le milieu où vivent les personnages, est inséparable du temps cyclique des forces de la nature, qui est lui-même directement lié à l'univers sacré et symbolique. Les représentations temporelles déployées par l'écrivain reposent essentiellement sur l'idée de recommencement. Dans un enregistrement audio consacré aux traditions orales, il cite le métier de tisserand, figure hautement symbolique, pour expliquer cette idée. Hampâté Bâ décrit les mouvements répétitifs que celui-ci effectue avec ses mains, de droite à gauche et de gauche à droite, et de ses pieds, vers le haut et le bas de manière alternée. Il compare ensuite les mouvements du tisserand au dualisme de la vie et au retour continu de certaines situations du passé : « la vie est un perpétuel recommencement : on monte, on descend, un peuple monte, un peuple descend, un autre peuple remonte, un autre peuple redescend²⁴ ». Ces explications font écho à la conception du temps exprimée dans les *janti*. Pour éclairer un passage de *L'Éclat de la Grande Étoile*, l'écrivain cite en note une maxime ancienne – « si tu connais hier et aujourd'hui, tu connais demain » –, tout en précisant néanmoins les variations que peuvent subir les situations réitérées : « l'action peut “grossir”, des événements analogues peuvent s'amplifier ou s'atténuer à certaines époques » (p. 37, note 1).

Les unités de mesure du temps, qui apparaissent dans les récits de l'auteur, se rapportent généralement à des événements qui se réitèrent périodiquement. Le rythme cadencé et répétitif des activités et de rituels religieux quotidiens permet de créer un grand nombre de marquages temporels, comme l'heure de la fin de la traite des vaches ou les appels à la prière. Les activités quotidiennes sont elles-mêmes rythmées par les cycles naturels, puisque les changements périodiques de la nature constituent la principale référence pour constater le passage du temps : les variations de température permettent de délimiter les moments de la journée ; la succession des lunes ou de l'emplacement des étoiles et du

24 *Amadou Hampâté Bâ*, 2 CDs audio, Service de Coopération RFI, UNESCO, ACCT, 1991. ARCL 32 – « Un maître de la parole » (64' 49"). Je transcris.

soleil dans le ciel, la montée et la descente des eaux indiquent les saisons, les périodes de l'année.

Dans le discours du narrateur et des personnages, ces repères prennent souvent la forme d'expressions picturales, inventées ou déjà courantes. Le soleil et sa position dans le ciel sont exprimés au travers de couleurs, d'objets, de formes géométriques. Les perceptions visuelles se mêlent à d'autres et un grand nombre de marquages du temps, particulièrement ceux qui se réfèrent à l'aurore et au crépuscule, sont caractérisés par la synesthésie. Les éléments liés au temps peuvent aussi se concrétiser ou se métamorphoser. Tantôt le jour prend la forme d'un corps qui fond, tantôt le ciel est déchiré. Le soleil, anthropomorphe, possède des yeux ou se comporte comme les animaux, lorsqu'il rétracte « ses rayons, comme un fauve fatigué de combattre rétracte ses griffes²⁵ ».

166

Tout le déroulement de la vie de certains personnages obéit aux mouvements des éléments naturels. Chaque geste de Tierno Bokar est en harmonie avec les rythmes ancestraux de la nature, de la campagne, des saisons, des cultes paysans traditionnels. Quant au héros de *L'Étrange Destin de Wangrin*, les différents moments de son existence sont mis en parallèle avec le cycle solaire. La naissance de Wangrin a lieu un jour d'une chaleur et d'une lumière hors du commun :

C'était l'époque la plus chaude de l'année, il faisait plus chaud, ce dimanche-là, qu'en aucun des jours précédents. Aussi, quand le soleil atteignit le plein milieu du ciel, toutes les ombres se rétractèrent. Chacune se retrancha sous le pied de l'objet dont elle était issue.

Au maximum de son ardeur, le soleil brillait, luisait et aveuglait hommes et bêtes. Il fit bouillir comme une marmite la couche gazeuse qui enveloppait la terre.

Les hommes buvaient à longs traits et suaient à grosses gouttes.

Les poulets, ailes ouvertes à demi, respiraient avec force et précipitation.

(p. 13)

25 Amadou Hampâté Bâ, *Petit Bodié et autres contes de la savane*, Paris, Stock, 1994, p. 234.

Dans cet extrait, qui introduit la narration de l'accouchement du héros, l'isotopie de la chaleur est omniprésente, le soleil est cité deux fois, l'intensité de la lumière qu'il diffuse est évoquée de manière emphatique par la succession redondante de verbes à sémantique très proche (« brillait, luisait »). Les conditions sont extrêmes, ce qui est mis en évidence par l'utilisation du superlatif. Tous les êtres vivants, hommes et animaux confondus, supportent difficilement ces conditions comme s'ils partageaient la souffrance de la mère de Wangrin. Au fur et à mesure que le récit évolue, les hauts et les bas de la vie de ce personnage, né sous le signe solaire, sont régulièrement comparés aux cycles solaires. Si sa réussite est éblouissante comme l'éclat du soleil, la fin de sa vie est semblable au crépuscule : « Tout soleil connaîtra un coucher... », comme aimait à le dire Wangrin lui-même. Hélas ! L'heure de son coucher était proche » (p. 350). Les circonstances de sa mort sont d'ailleurs diamétralement opposées à celles de sa naissance. Celle-ci est caractérisée par la journée, la clarté, la chaleur, la sécheresse, tandis que sa mort a lieu lors d'une nuit fraîche, dans l'obscurité profonde, sous une pluie torrentielle et un vent de tornade, au fond d'un fossé, à la manière d'un engoulement par la terre.

Ce parallèle imagé exploité par Hampâté Bâ entre la vie de Wangrin et les éléments naturels rappelle l'organisation des *janti*. Dans *Kaïdara*, notamment, le début du voyage d'Hammadi, Hamtoudou et Dembourou est marqué par le moment où ils fixent le soleil, et dans *Njeddo Dewal* la naissance de Bâgoumawel est annoncée sous la forme d'un songe, au cours duquel sa grand-mère Wéloré mange du mil cuit dans le soleil et de la sauce cuite dans la lune. Les repères temporels ayant pour socle la nature, souvent dédoublés d'une signification ésotérique, constituant, par conséquent, des passerelles entre la vie des personnages et l'univers mythique.

Le mythe est un événement qui a eu lieu dans le temps fabuleux primordial des *commencements* et qui raconte comment une réalité est venue à l'existence grâce aux exploits des êtres surnaturels. C'est toujours le récit d'une création, de comment quelque chose a commencé à être et a modifié la condition humaine en tant que telle. Il peut s'agir de la réalité totale, le Cosmos, ou bien d'un fragment, comme une espèce

animale, une institution, un comportement humain. Selon Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe* :

les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du « sur-naturel ») dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui *fonde* réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore : c'est à la suite des interventions des Êtres surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel. (p. 15)

Le mythe est ainsi un système métaphysique cohérent, qui établit un réseau d'analogies entre l'ordre cosmique et l'ordre humain, au travers d'une vision à la fois dynamique et harmonieuse de l'univers.

168

Hampâté Bâ explore la relation entre les éléments de l'intrigue et ce temps mythique des commencements, particulièrement dans l'incipit de ses œuvres. Pour raconter *Njeddo Dewal*, il remonte avant la création du monde, avant le commencement de toute chose, quand il n'existait que l'Être-Un, dont la demeure était le Temps infini, intemporel. De même, *L'Étrange Destin de Wangrin* s'ouvre avec la narration faite par Fondan Seni, chantre du dieu Komo, sur l'origine mythique de Noubigou, ville où est né le personnage éponyme. En rapportant ces récits cosmogoniques, directement ou de façon interposée à travers les paroles d'un conteur, l'écrivain s'appuie donc sur des sources sacrées pour garantir la véracité de ce qui est raconté, et justifier l'ordre du monde à partir d'un point de vue hérité de la tradition ancestrale. Comme la description de la réalité est étroitement liée à la structure du temps mythique, les récits cosmogoniques surgissent aussi fréquemment pour expliquer les éléments et phénomènes de la nature, par exemple l'origine de l'éclipse. Ces références aux commencements sont d'ailleurs tellement présentes dans l'imaginaire collectif, qu'elles donnent parfois lieu à des inventions profanes : les contes étologiques, qui expliquent certaines curiosités anatomiques ou physiologiques des animaux, mais ne sont pas d'origine sacrée. L'histoire de Petit Bodié, par exemple, se termine par une explication justifiant pourquoi les lièvres ont des grandes oreilles dressées et se déplacent toujours en courant et en sautant.

Les cosmogonies relevant du sacré se rattachent à la dimension symbolique du temps, celle des rituels. La mémoire du mythe est à

l'origine d'un certain nombre d'habitudes et de rites qui fonctionnent comme des rappels, au sens de réactualisations, des événements fondateurs. Ces événements sont vécus rituellement soit à travers la narration cérémonielle, soit à travers la célébration du rituel auquel ils servent de justification. Il s'agit d'un double mouvement de mémoire : le rituel, en tant que mode de marquage temporel, constitue une référence au souvenir du sacré et prend son sens grâce à celui-ci.

Ce temps symbolique est clairement ancré dans la vie sociale. Dans les œuvres d'Hampâté Bâ, il est perceptible assez nettement à travers les représentations de la nuit et des rituels qui sont liés à celle-ci. D'après l'écrivain, en Afrique, comme en Orient, la nuit précède le jour. C'est l'occasion où le monde de l'invisible se manifeste plus volontiers. Bâgoumâwel, l'enfant prodige de *Njeddo Dewal*, devenu un vieillard dans *L'Éclat de la Grande Étoile*, passe toute la journée dans les grottes des collines et retourne au village quand le soleil a décliné, afin de ne pas être vu. Tout ce conte est d'ailleurs enveloppé par l'obscurité nocturne. Dès le départ, Tiôlel, le garçon qui recevra l'initiation, pressent que la nuit sera différente des autres. Il transgresse alors les habitudes pour aller observer le ciel et les étoiles.

Ce moment mystérieux justifie donc les rituels et les récitations ; ce qui est caché peut enfin se révéler. C'est pourquoi de nombreuses opérations occultes sont cadencées par le calendrier lunaire et les séances de contes se font la nuit, sous peine de graves réprimandes divines. Dans les *Mémoires* ou dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, il n'y pas de hasard à ce que toutes les séances racontées par le narrateur se passent la nuit, de même que les palabres sur des sujets secrets. Moments aussi de tous les dangers, les nuits font l'objet de craintes et de précautions. D'après le narrateur de *L'Éclat de la Grande Étoile*, elles sont différentes les unes des autres : « Chaque nuit, d'un genre propre est dotée ; / celles-ci sont longues, sombres, de mauvais augure ; / celles-là, blanches et luminescentes, scintillent, / libèrent à foison le bonheur qu'elles dispensent » (p. 27). Ainsi, toutes les nuits de *baataasari* – les trois jours de pleine lune du mois – sont bénéfiques, favorables aux souhaits, alors que les nuits noires donnent lieu à l'action des maléfices. Les hommes, aveuglés, deviennent vulnérables par leur manque de discernement, à l'exemple

de Dembourou et Hamtoudo qui meurent la nuit, dans *Kaïdara*. La vulnérabilité provient également du départ du double de l'homme : lorsque le soir venu, celui-ci s'étend pour dormir, son double part en pérégrination pour refaire les chemins, les gestes et les travaux que l'homme a effectués consciemment durant sa vie diurne. Au cours de ces déambulations, le double est confronté aux bons génies comme aux sorciers mangeurs de doubles – les *cerko*, en langue zarma et songhaï. C'est justement parce que les *cerko* circulent dans les villages, qu'on ne doit pas prononcer le nom d'un enfant la nuit, au risque de le rendre malade ou de le tuer.

170

Les habitudes et les rituels rendent donc floues les limites entre la nuit mythique et la nuit réelle. En vivant les mythes qui s'y rapportent, les personnages sortent du temps profane, chronologique, et débouchent dans un temps sacré, à la fois primordial et indéfiniment récupérable. Lorsqu'ils racontent ou remémorent rituellement les mythes, les personnages réintègrent ce temps fabuleux et, de cette manière, deviennent en quelque sorte contemporains des événements évoqués. Il ne s'agit pas d'une commémoration d'événements qui se sont passés dans le temps sacré originel, mais de la réitération de ceux-ci. Une structure mythique permanente, se rapportant simultanément au passé, au présent et au futur, se crée ainsi. C'est pourquoi Hampâté Bâ souligne que l'Africain traditionaliste n'est jamais surpris ou émerveillé parce qu'il vit dans le merveilleux.

Bien que la vie des personnages soit rythmée par les cycles répétitifs de la nature et par la réactualisation symbolique des temps mythiques, leur destin n'est pas complètement figé ou défini à l'avance. Les œuvres d'Hampâté Bâ cherchent justement à susciter une réflexion sur la manière dont l'homme africain conçoit le destin. Le questionnement central semble être jusqu'où celui-ci peut modifier librement le cours de son existence. L'écrivain multiplie ainsi les exemples de comportements et de choix qui incarnent les pôles positifs et négatifs des actions humaines.

À la lecture de ses récits, il est possible d'observer un grand nombre de ruptures temporelles. Tandis que les rétropections remplissent à l'égard du lecteur essentiellement une fonction de rappel, les

anticipations jouent un rôle d'annonce. En prévenant, par exemple, qu'il présentera plus loin un personnage, le narrateur sous-entend que celui-ci participera d'une manière ou d'une autre au déroulement de l'action, ce qui crée un effet d'attente, voire de suspens. Cet effet est inversé quand, au lieu d'annoncer simplement, l'anticipation résume déjà les faits qui viendront par la suite : « Plus tard, l'enfant sera appelée "Nassouni", et nous la retrouverons maintes fois sous ce nom au cours de ce récit, car, même mariée, elle ne quittera jamais ma mère Kadidja, puis ma propre épouse Baya. Nassouni mourra en 1983 à Bamako, au sein de sa famille²⁶ ». Cette manœuvre consistant à raconter d'avance ce qui surviendra ultérieurement s'accommode bien avec l'idée de destin chez Hampâté Bâ. Le narrateur prédit le sort des personnages, parce que quelques événements sont fixés de façon irrévocable. Dans *L'Empire peul du Macina*, la naissance même du personnage principal est déterminée préalablement :

c'est là, en l'an de l'hégire 1189 (1775-6) que sa femme Fatimata, fille d'Alfa Gouro de Toummoura, mit au monde un fils qui reçut le nom d'Amadou. C'était le destinataire de la lettre d'Askia, celui qui devait réaliser les prophéties, porter un coup mortel à la puissance bambara et mériter le titre prestigieux de Cheikou Amadou. (p. 20)

La prédiction ici est double. Les prophètes prédisent les hauts faits de Cheikou Amadou avant qu'il ne vienne au monde, et ceux-ci sont prédits dès les premières pages du récit bien avant que leur déroulement ne soit raconté. L'écrivain se représente donc comme un être illuminé, capable de lire l'avenir et de comprendre les prophéties. Le lecteur, en revanche, est contraint de parcourir le texte afin de comprendre la relation entre les différents événements. Il doit faire un effort constant pour les ordonner temporellement, et à travers le passage du sujet à la *fabula*, reconstituer l'unité de sens du récit. Quant aux personnages, ils ont une liberté limitée, car ils sont incapables de voir ce qui leur adviendra. Malgré l'attention qu'ils portent aux oracles, augures et prophéties, ils ne peuvent découvrir que des fragments de leur avenir. Même dans le cas des *Mémoires*, dont

²⁶ *Mémoires*, p. 50.

Hampâté Bâ est tout à la fois l'écrivain et le héros, la séparation est très nette. Ce n'est qu'en tant que narrateur de son propre passé qu'il peut anticiper ce que lui-même, en tant que personnage, ne sait pas encore. C'est pourquoi il utilise très souvent des expressions comme « ce que je ne pouvais prévoir » ou « Je ne pouvais imaginer ».

Au premier regard, la vie des personnages semble ainsi entièrement orientée par le *fatum*. Hampâté Bâ explique toutefois que la conception de destin présentée dans ses récits n'exclut pas entièrement la possibilité de libre arbitre. Il compare l'existence humaine à un voyage réalisé dans un moyen de transport collectif :

172

ce libre arbitre est comme contenu, « embarqué » dans une prédestination générale de l'humanité, tout comme un voyageur dans un bateau ou dans un train en marche. Ce voyageur ne saurait modifier la direction générale du véhicule, mais il lui est possible, à l'intérieur du wagon par exemple, de prendre telle ou telle position qui lui plaira ou de se comporter de différentes manières. Ceci est un effet de sa liberté limitée²⁷.

D'après l'auteur, l'homme est donc à la fois libre et non libre : enfermé dans un certain nombre de déterminismes, il est responsable de la manière dont il effectue son voyage.

Dans *L'Étrange Destin de Wangrin*, comme l'annonce le titre, le destin constitue le thème central de la narration. Le premier chapitre raconte l'enfance du héros et anticipe des renseignements sur la fin de sa vie au moyen de deux prédictions. La première est faite le jour même de la naissance de Wangrin. Le dieu Komo sort du bois sacré et annonce qu'il « se singulariserait et brillerait dans sa vie, mais qu'il n'avait point vu sa tombe au cimetière de ses ancêtres » (p. 17). La seconde, très détaillée, est proférée par Numu-Sama, lorsque le héros est initié au Komo après sa circoncision :

tu réussiras dans ta vie si tu te fais accepter par Gongoloma-Sooké, et cela tant que la pierre d'alliance de ce dieu sera entre tes mains. Je

27 « Réflexions sur la religion islamique », p. 61.

ne connais pas ta fin, mais ton étoile commencera à pâlir le jour où N'tubanin-kan-fin, la tourterelle au cou cerclé à demi d'une bande noire, se posera sur une branche morte d'un kapokier en fleur et roucoulera par sept cris saccadés, puis s'envolera de la branche pour se poser à terre, sur le côté gauche de ta route. À partir de ce moment tu deviendras vulnérable et facilement à la merci de tes ennemis ou d'une guigne implacable. (p. 22)

La prédiction de la réussite de Wangrin est formulée à partir d'une construction de condition (« si tu te fais accepter par Gongoloma-Sooké ») et de conséquence hypothétique (« tu réussiras dans ta vie »). Ce que Wangrin fera pour se faire accepter par la divinité est donc essentiel. Par ailleurs, Numu-Sama lui dit qu'après la rencontre avec la tourterelle il deviendra « vulnérable et facilement à la merci de [ses] ennemis ou d'une guigne implacable ». En d'autres termes, sa vie sera plus difficile et il faudra qu'il se défende avec davantage d'acharnement et d'attention. Il n'est pas dit s'il sera fatalement vaincu par ses ennemis. Suite aux paroles de Numu-Sama, le narrateur se prononce pour les confirmer, en affirmant que le récit verra l'exacte vérification de cette prédiction. Il est question, encore une fois, d'une double prophétie : l'avenir du personnage est annoncé à l'avance à l'intérieur de l'action et le narrateur annonce au lecteur que la fin du récit sera conforme à cette prévision. Cet aspect est essentiel, car tout le reste de la narration sera scandé par un mouvement à la fois de rappel et d'anticipation. En effet, les titres des chapitres 28, 30, 32 et 33 – respectivement « Premier avertissement : le géomancien haoussa », « Deuxième et troisième avertissements : l'oubli fatal, le python sacré », « La perte irréparable » et « Dernier avertissement : la tourterelle au cou cerclé de noir » – fonctionnent à la fois comme un rappel de la prédiction de Numu-Sama et comme une anticipation de la déchéance de plus en plus imminente du héros.

L'autre ouvrage d'Hampâté Bâ où la notion de destin prend une place centrale est *Vie et enseignement de Tierno Bokar*. À l'instar de *L'Étrange Destin de Wangrin*, la narration est marquée par ce mouvement constant en avant et en arrière. Clairement hanté par la mémoire de la destinée funeste de son maître – persécuté, puis mort dans l'isolement –, l'écrivain

entrecoupe tout le récit par des rappels anticipés des souffrances et difficultés rencontrées par le personnage à la fin de sa vie. Dès le début du texte, le lecteur est donc prévenu de la fin tragique qu'aura le personnage. De plus, tout au long de la narration, cette information est rappelée de manière à ce qu'un lien soit établi entre l'événement qui est en train d'être narré et ce qui surviendra après. Ainsi, quelques mots prononcés par Tierno Bokar au sujet de la patience et de l'endurance entraînent le commentaire suivant du narrateur : « Parole terrible lorsqu'on songe aux derniers jours de sa vie²⁸ ». En ce sens, malgré sa sagesse, Tierno Bokar est comme tous les autres personnages. Il ne peut pas voir clairement ce que la fatalité lui réserve. Il n'y a que l'instance narrative qui peut anticiper l'avenir. Et cette anticipation répétitive se manifeste comme une obsession de l'écrivain, qui est incapable de penser au déroulement de la vie de Tierno Bokar sans qu'émerge le souvenir douloureux de sa fin tragique.

Tout en exprimant sa souffrance, Hampâté Bâ prône sans cesse la sagesse avec laquelle le marabout a su affronter tous les revirements de son sort. Dans le cas de celui-ci, comme dans celui de Wangrin – qui devient « clochard et philosophe » –, il met en avant l'idée que ce qui peut vraiment changer la vie d'un homme est le mode selon lequel il se comporte face aux heurts et malheurs de la vie. Dans *Koumen*, il est dit que « le passé revient sous une autre forme » et « les actions se répètent avec changement d'acteurs²⁹ ». Le comportement de chaque acteur est ce qui définit l'existence individuelle. L'approche du temps et du destin dans les récits est donc directement liée au discours moralisateur de l'écrivain fabuliste, qui se réfère sans cesse à l'enseignement des mythes. Au travers les exemples littéraires, il cherche à conduire le lecteur à prendre des distances pour observer les ressemblances entre l'univers du récit et sa réalité de référence et, à partir de cette comparaison, juger comment il joue son propre rôle.

28 *Id.*, *Vie et enseignement de Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara*, Paris, Seuil, coll. « Points. Sagesse », 1980, p. 54.

29 *Id.*, *Koumen. Texte initiatique des pasteurs peuls*, Paris, Mouton, 1961.

Selon Hampâté Bâ, la littérature est toujours à cheval sur plusieurs temps. À partir de sa définition du conte – comme un message d’hier, destiné à demain, transmis à travers aujourd’hui – se dégage l’idée que le sens des récits s’élabore au présent dans une relation directe avec le passé et l’avenir. Il explique que les mythes, contes ou légendes constituaient pour les sages des temps anciens un moyen de transmettre à travers les siècles, par le langage des images, des connaissances qui, reçues dès l’enfance, resteraient gravées profondément dans la mémoire de l’individu, pour ressurgir, au moment approprié, éclairées d’un sens nouveau. Il fait ainsi une défense inconditionnelle de la littérature : mode d’expression esthétique, elle permet de conserver et de transmettre des informations précises appartenant à des domaines variés. Le recours aux images, loin de détourner la signification profonde des enseignements conservés, les rend davantage accessibles. C’est justement leur insertion à l’intérieur d’un univers fabuleux qui les rend plus aisément réinterprétables par le lecteur au regard de son contexte social.

L’auteur considère non seulement la transmission de connaissances sur la tradition et le passé comme une possibilité, mais comme un devoir de l’écrivain africain. En cela, il rejoint d’autres auteurs, qui ont également recours à l’écriture afin de renouer avec la culture ancestrale et se définir au présent. Cette vision ne fait pas cependant l’unanimité. Au tournant des années 1960, l’exaltation du passé et du retour aux sources est de plus en plus mise en cause. Au rejet d’une tradition considérée idéalisée, s’ajoute le désir des écrivains africains de se définir simplement comme *écrivains*.

Hampâté Bâ estime que dans la société moderne, le livre doit prendre le relais des personnes âgées en remplissant autant que possible leur fonction sociale. Il insiste sur ce point, car il considère le vieillard comme une figure clé dans les sociétés orales. Ce gardien de la mémoire collective apparaît beaucoup dans ses œuvres et personnifie un triple rapport temporel : capable de porter un regard critique sur le présent, en raison de sa connaissance approfondie du passé, il agit de manière prévoyante. Aussi bien dans les rapports sociaux que dans les manifestations symboliques, c’est celui qui précède et donc qui guide les autres. L’auteur commente cet aspect, dans l’entretien accordé au quotidien *Le Soleil*, en 1981 :

En me livrant à ce travail de récolte et de fixation par l'écriture, mon but a été également de servir d'exemple, afin que d'autres continuent dans la même voie. Je ne fais que jouer le rôle de devancier, dont le symbolisme se trouve dans les danses sacrées : le vieux se met en avant, il danse, et tout le monde suit au rythme de son pas.

176

Le proverbe africain « La bouche du vieillard sent mauvais, mais elle profère des choses bonnes et salutaires » voit sa confirmation dans les récits de l'auteur. On peut observer que l'initiation est prise en charge par un personnage qui a, ou paraît avoir, un grand âge. Kaïdara se manifeste à plusieurs reprises sous les traits d'un vieil homme, et Koumen porte une barbe de patriarche à moitié grisonnante. La barbe est une caractéristique symbolique du maître connaisseur, c'est pourquoi dans les contes animaliers le bouc joue le rôle du sage. D'après l'écrivain, celui-ci est assimilé à un « petit vieux », la barbe étant considérée comme l'emblème de la sagesse. En effet, dans le conte « Les trois pêcheurs bredouilles », le vieux Bouc, « en tant que “barbu”³⁰ », est celui qui parvient à s'échapper habilement de la Hyène qui veut le manger. La vieillesse n'est toutefois pas synonyme de sagesse. Parfois la crainte de ce qui est nouveau peut être surmontée plus facilement par les enfants, dont la curiosité et l'ouverture d'esprit permettent d'approcher d'autres réalités. Lors d'une interview, Hampâté Bâ raconte une histoire, illustrant bien cette question :

Vous ne savez pas que si le coq a trouvé un endroit... C'est l'expression d'un Peul, qui n'avait jamais vu d'autruche, et qui une fois a vu l'autruche venir, et a dit au captif maure qui l'emmenait :

– Eh ! Éloigne-toi ! Les enfants ont peur de cette bête.

... alors qu'il avait ses petits-enfants autour de lui. En réalité, ce n'étaient pas les petits-enfants qui avaient peur de l'autruche, c'était le vieux Peul lui-même. Alors l'autruche a commencé à avancer, à avancer... à portée du vieux Peul. Le vieux Peul a détalé. Il s'est sauvé. Et les enfants se sont levés pour entourer l'autruche. Or l'autruche, quand on chahute un

30 *Petit Bodiel*, p. 123.

peu, l'autruche croit qu'on l'applaudit et elle se met à danser. Comme elle danse très bien... Alors l'autruche s'est mise à danser et il y a eu une cohue autour de l'autruche. Le vieux Peul, honteux, est revenu tout doucement, tout doucement, est venu s'appuyer sur l'épaule de son camarade. Et puis il a regardé l'autruche : le pied, le cou... Alors, un autre vieux Peul aussi qui n'a jamais vu d'autruche s'approche aussi tout doucement et dit à son camarade :

– Eh! Qu'est-ce que c'est que cette bête-là?

Alors le Peul dit :

– C'est un coq qui a trouvé l'endroit qu'il faut et il a grandi³¹.

L'auteur montre ici la différence de perception entre les générations. Les enfants se précipitent vers ce qui est étrange et nouveau, alors que le vieux reste extrêmement prudent et essaie de comprendre ce qu'il voit en se référant à des connaissances qu'il possède déjà. La curiosité de la jeunesse est nécessaire au vieux, car seul, il ne se serait même pas approché de l'autruche pour l'observer. Par ailleurs, il ne suffit pas d'être le dépositaire de savoirs anciens, encore faut-il savoir s'en servir. Dans *L'Éclat de la Grande Étoile*, un grand nombre de vieux devins et rusés sont consultés par le roi Dimo-Dieri, mais leur connaissance est inopérante pour entrouvrir le secret de la Grande Étoile. Il n'y a que Bâgoumawel, le vieux *silatigui*, maître connaisseur, qui en est capable. Ce qui est essentiel, dans cet exemple comme dans celui du vieux et de l'autruche, c'est le rapport entretenu avec le passé et l'initiation, et non pas simplement l'âge. Dans l'univers des mythes, effectivement, le mot vieillard ne renvoie pas à toujours l'homme à la tête chenue, mais plutôt au connaisseur.

Même si l'âge ne suffit pas pour en faire un sage, l'homme vieux est socialement plus respecté que le jeune, en raison du cycle initiatique. Selon le proverbe : « Quand les mains d'un enfant sont bien lavées, il peut aller malaxer le couscous des vieux ». En d'autres termes, un enfant qui a beaucoup appris pour son âge peut assister aux conseils des vieux. Cependant, pour en faire partie vraiment, c'est-à-dire, pour pouvoir

31 *Amadou Hampâté Bâ*, 2 CDs audio. Je transcris.

parler, il faut passer par les différentes phases de la vie, composées de trois grandes sections de 21 ans, divisées elles-mêmes en périodes de 7 ans. On est vieux à partir du moment où l'on a le droit à la parole, explique Hampâté Bâ. D'après l'initiation et le mythe, on n'a ce droit qu'après avoir employé 21 ans à apprendre et 21 ans à mûrir ce qu'on a appris. C'est donc à partir de 42 ans que l'on rentre dans la société des vieux. Et on a encore là 21 ans à rendre, à dispenser la science apprise pendant 42 ans. À 63 ans, la vie active est terminée. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne vous utilisera plus. Mais le reste est un bénéfice. Par un effet du hasard ou d'une décision consciente, Hampâté Bâ commence à publier régulièrement au milieu des années 1940, justement quand il entre dans la période de sa vie où, selon la tradition, il est tenu d'enseigner aux autres ce qu'il a appris et mûri. Au fur et à mesure des années, il s'applique à construire progressivement autour de sa figure publique le personnage du *vieux*. Il fait de très fréquentes allusions à son âge avancé. Pour justifier les honneurs et les titres qui lui sont accordés, par exemple, il répète très souvent qu'ils tiennent tout d'abord à son âge, qui lui donne le droit absolu à la Grande Parole.

En tant qu'écrivain, Hampâté Bâ n'emploie pas la parole dite, mais la parole écrite, et ce passage de la littérature orale au livre implique un changement profond du rapport au temps. Lors de la transmission par la parole, la réception se fait au présent, simultanément à l'énonciation. Dans les séances de contes, les messages du passé peuvent ainsi être adaptés en fonction du public au moment de la transmission. Les relations sont d'une autre nature dans le cas du livre. Le discours imprimé contient intrinsèquement une dimension de passé, puisque la lecture se fait nécessairement après l'écriture. L'écrivain écrit donc pour des lecteurs futurs, alors que le conteur parle à un public présent. C'est pourquoi Hampâté Bâ attire souvent l'attention sur les décalages entre le temps du récit et le moment de l'énonciation. Quelques procédures sont présentes dans l'ensemble des textes : les commentaires au sujet de la survivance d'une croyance donnée ; la mise à jour d'une information ou d'un nom précis, notamment en ce qui concerne la géographie politique du continent africain.

Dans les *Mémoires*, la relation établie entre passé et présent est constante et très particulière. Comme l'écrivain regarde son propre passé, il y a un dialogue explicite entre le moment de l'écriture et les souvenirs racontés. L'auteur et le personnage se superposent par l'intermédiaire de la figure du narrateur et cette superposition relie le passé remémoré au présent de l'énonciation. Les différences qui se sont mises en place avec le passage du temps ne concernent pas seulement la vie de l'écrivain, mais aussi le monde qui l'entourait et qui l'entoure au moment où il raconte. Il remarque que certains éléments ont disparu : « cette sorte de chiens, que l'on appelait "chien de guerre" et qui n'étaient élevés que dans le pays de Say, a aujourd'hui complètement disparu » (p. 270). C'est en outre le langage qu'il doit adapter quelquefois pour se faire comprendre : « la tradition permettait au Valentin de badiner glamment avec sa Valentine – aujourd'hui, on dirait flirter » (p. 185). Les récits se montrent donc perméables au présent, car les bornes temporelles sont étirées jusqu'au moment de leur écriture. La mémoire s'exprime à travers une dimension corporelle : le corps de l'écrivain constitue une référence absolue, l'ici et le maintenant par rapport à quoi sont définis les autres temps et lieux.

La mise en relation du temps du récit et de l'énonciation recèle le regret mélancolique d'une réalité que l'écrivain sait révolue. Il vit dans une société en transformation accélérée, et l'Afrique traditionnelle, telle qu'il la décrit, est déjà du passé au moment de la rédaction des récits. La colonisation n'a pas vraiment détruit les traditions, néanmoins elle a importé des rythmes et des temporalités nouvelles en conflit avec la vieille Afrique pastorale, dont toute l'œuvre d'Hampâté Bâ garde la mémoire nostalgique. Il n'est bien sûr pas le seul à s'inquiéter des conséquences de ces transformations sur la culture locale. Birago Diop dédie *Les Contes d'Amadou Koumba* à ses filles « pour qu'elles apprennent et n'oublient pas que l'arbre ne s'élève qu'en enfonçant ses racines dans la Terre nourricière³² ». Bernard Dadié, quant à lui, évoque la perte de certaines habitudes lors du premier Congrès des écrivains et artistes noirs :

32 *Les Contes d'Amadou Koumba* [1947], Paris/Dakar, Présence africaine, 1961, p. 7.

Transportés par une existence trépidante, accrochés à la radio, au journal, emportés par le rythme des machines à produire, les hommes, de plus en plus, perdent l'habitude de se réunir le soir pour conter. Si des pays peuvent se permettre cela, nous ne le pourrions, nous Africains, que du jour où nous aurons consigné nos contes et légendes « ces pierres angulaires de notre littérature orale »³³.

180

Partagé entre le souci de conserver vivants les récits sur la « vieille Afrique » et celui de les rendre accessibles, Hampâté Bâ les transcrit, mais non sans y intégrer un grand nombre de précisions qu'il juge nécessaires. Le travail de l'écrivain ressemble à celui effectué par les personnages de *Cent ans de solitude* (1967), de Gabriel García Márquez. Victimes d'une maladie qui les empêche de dormir, les habitants de Macondo commencent à perdre progressivement la mémoire. Ils décident alors de coller des étiquettes sur chaque objet, chaque personne, chaque animal, afin que le nom qui les désigne ne se perde pas. Avec la progression de l'amnésie, les personnages se rendent compte cependant qu'il ne suffit plus de marquer le nom de chaque chose. Ils se mettent ainsi à fabriquer des étiquettes de plus en plus longues. Celles-ci prennent la forme d'entrées d'encyclopédie : pour chaque objet sont indiquées les origines, les caractéristiques, l'utilité, en bref, toutes les informations dont dispose encore la population.

À l'instar des personnages de García Márquez, Hampâté Bâ annote, commente, explique, en essayant d'anticiper tout ce qui sera oublié progressivement et qui pourrait rendre les connaissances qu'il véhicule incompréhensibles. Sa tâche est d'autant plus difficile que l'écriture a pour caractéristique la pérennité. Conscient du fait que ses œuvres peuvent continuer d'être lues dans un futur de plus en plus éloigné, Hampâté Bâ ne se restreint pas à rapporter les souvenirs personnels et les connaissances conservées par la mémoire collective. Comme je l'ai mis en avant tout au long de cette étude, il met en place une quantité très importante de repères à l'intention de lecteurs appartenant à un contexte temporel qui n'est ni celui de l'Afrique traditionnelle, ni forcément celui où il écrit.

33 « Le rôle de légende dans la culture populaire des Noirs d'Afrique », p.173.

L'avenir de la culture africaine, tel que l'idéalise Hampâté Bâ, a pour assises le référentiel issu de la tradition orale. Les récits et les enseignements hérités peuvent être réadaptés, puisqu'ils sont « à conter », mais ne peuvent en aucun cas tomber dans l'oubli. Il s'agit pour lui de l'expression la plus authentique de l'Afrique, ce qui la distingue et la met sur un pied d'égalité avec l'Occident. C'est pourquoi le mot d'ordre qu'il adresse à la jeunesse est la *réafricanisation* :

tant que les Africains, qu'ils soient Maliens, Dahoméens ou n'importe quoi, tant qu'ils ne se réafricanisent pas, ils sont Africains, mais ils ont cessé de l'être, il faut qu'ils redeviennent Africains, et qu'ils cherchent leur chemin dans leur civilisation qui est l'oralité. [...] Nos gouvernements ne peuvent pas faire l'Afrique de demain [...] tandis que la jeunesse peut faire une Afrique de demain. Alors, en cela, le destin de l'Afrique est entre vos mains. L'Afrique sera ce que vous en ferez, et pour cela, apprenez d'abord à vous aimer, à aimer votre langue, votre tradition, élaguez ce qui est dépassé; c'est un arbre, il y a des branches mortes, élaguez-les, sachez greffer, mais ne coupez pas le tronc³⁴ !

Cette déclaration met en lumière l'énorme espoir d'Hampâté Bâ fondé sur les jeunes, qui n'ont pas connu le régime colonial. Il espère que ceux-ci seront les légataires de son rêve d'une nouvelle Afrique, rebâtie, certes, au regard des apports de l'Occident, mais enracinée dans les richesses de la tradition ancestrale. Dans ce processus de réafricanisation des jeunes générations, il considère que l'écrivain contemporain a un rôle essentiel. Pour Hampâté Bâ, celui-ci est plus que personne d'autre en mesure de transmettre les mythes et l'histoire, car il peut, au moyen de la littérature, leur redonner vie. Il suggère ainsi que les jeunes, sans se détourner de leur imagination créative, que nourrissent inévitablement les réalités nouvelles, se consacrent à faire revivre les scènes hautes en couleurs de la vie traditionnelle, d'anciens empires Mandé, Songhaï, Sosso, etc. Le message d'Hampâté Bâ est sans équivoque : l'écrivain *doit* être avant tout un porte-parole de sa propre culture. Il incite donc

34 Entretien avec Hampâté Bâ cité par Seydou Cissé, *L'Enseignement islamique en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 195-196.

ceux qui se consacrent à la littérature à écrire des œuvres ancrées dans l'Afrique, comme il le fait lui-même.

La manière dont il interprète et présente le passé africain n'est pas toujours applaudie par de plus jeunes écrivains. Hampâté Bâ est parfois associé à une vision immobiliste du passé, chargée de savoirs ancestraux canonisés. Au début des années 1980, l'écrivaine camerounaise Liking Werewere dénonce, dans l'analyse qu'elle fait de *Kaïdara*, la portée gérontocratique et sexiste des notes et commentaires personnels de l'auteur. Lors d'un entretien, réalisé le 24 novembre 1982, celui-ci se défend de ces critiques :

182

Votre génération est d'une paresse intellectuelle
Qui n'a d'égale que la prétention et la malhonnêteté intellectuelle de
vos maîtres.
Le texte a prévu hier : conte
Aujourd'hui : conté
Demain : à conter... c'est-à-dire à réadapter continuellement.
Demain ne tue pas. Puisqu'il ne peut exister sans nous.
C'est à demain de tenir compte d'hier et d'aujourd'hui³⁵.

L'ardeur et l'agressivité de cette réponse – rares chez Hampâté Bâ – montrent le désarroi de l'écrivain qui s'aperçoit que son œuvre n'a absolument pas été comprise comme il le prévoyait. Dès l'analyse de Liking Werewere, une des toutes premières publications portant sur Hampâté Bâ, celui-ci se confronte donc à l'évidence qu'il ne peut contrôler entièrement le sort interprétatif de ses écrits, et ce, malgré toutes les stratégies mises en place. Le public qui reçoit son œuvre dépasse largement les contours de son lecteur modèle.

Une autre critique significative se trouve dans la préface de Kossi Efoui, romancier et dramaturge togolais, à sa pièce *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*, publiée en 2000, après le décès d'Hampâté Bâ. Dans celle-ci, il évoque l'amalgame entre la question de l'authenticité d'une œuvre, qu'il juge légitime, et celle de l'authenticité culturelle. Il s'élève

35 Cité par Liking Werewere, *Une vision de Kaydara d'Hamadou-Hampâté-Bâ*, Dakar, NEA, 1984, p. 107.

alors contre l'intégrisme culturel de ceux qui exigent du dramaturge africain qu'il endosse des normes esthétiques collectives d'une identité totalisante. D'après lui, les critères pour analyser et critiquer une œuvre ne doivent pas être d'ordre anthropologique et culturel, mais seulement esthétique. Bien que l'œuvre porte toujours la marque de l'enracinement et du parcours culturels de son auteur, ces données ne sont pas nécessairement porteuses de questions littéraires. Sa critique n'est pas adressée spécifiquement à Hampâté Bâ, mais au discours dont il est le représentant, en tant que figure emblématique du *sage africain*. C'est ainsi en tournant en dérision les paroles les plus célèbres de celui-ci que Kossi Efoui clôt sa préface :

Ce n'est plus le temps des formules-hamac du style : en Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle. Formule séduisante, s'il en est, mais qui sert de reposoir à ceux qui canonisent les têtes blanchies, dépositaires de sagesse éternelle, parce qu'ils se refusent à voir que certaines bibliothèques peuvent aussi ne contenir que des livres en carton-pâte. Dans lequel cas, il s'agit de craquer une allumette, histoire de jouer avec le feu comme de mauvais garnements³⁶.

Dans un cas comme dans l'autre, malgré les presque vingt ans d'écart, la discussion tourne autour du rapport au temps et plus particulièrement de l'approche du passé africain par la littérature contemporaine. Liking Werewere et Kossi Efoui mettent en question l'impératif de retour aux sources et aux valeurs traditionnelles, ainsi qu'une vision du passé qu'ils considèrent comme idéalisée et contraignante en ce qui concerne la marche vers de nouvelles formes créatives. La divergence entre eux et Hampâté Bâ repose donc sur la vision de l'entreprise littéraire et sur le rôle social joué par l'écrivain.

Ces questions sont largement débattues par l'ensemble l'intelligentsia africaine. Avec les changements du paysage politicoculturel du continent, surtout après les indépendances, quelques idées et mouvements intellectuels sont désormais jugés obsolètes, malgré leur contribution à l'émergence des arts africains. À l'exemple de *Les*

³⁶ Kossi Efoui, *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*, Paris, Éditions Akora, 2000, p. 10.

Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma (1958), de *L'Initié* d'Olympe Bhéli-Quenum (1979) ou, plus récemment, des livres de Fatou Diome ou Calixthe Beyala, nombreuses sont les œuvres qui rejettent la célébration inconditionnelle du mode de vie ancestral et cherchent plutôt à démythifier et réévaluer certains aspects sclérosés de la tradition. Une des critiques les plus récurrentes se rapporte justement à l'idée de l'écrivain comme transmetteur de la culture de l'Afrique, et par conséquent la survalorisation de la fonction militante des œuvres par rapport à la fonction poétique. À l'encontre de l'imposition d'un rôle que serait censé jouer l'homme de culture, les écrivains revendiquent plus de liberté, allant même jusqu'à refuser l'épithète *africain*.

184

Ces discussions se sont cristallisées, dans un premier moment, en particulier autour de la négritude. Comme le rappelle Jacques Chevrier, « même ses plus ardents partisans, tel Jean-Paul Sartre, avaient bien perçu le caractère transitoire d'une "entreprise datée"³⁷ ». Le développement de la notion de négritude correspond à la prise de conscience progressive du sentiment d'aliénation en Afrique et dans la diaspora. En réponse au racisme colonial, les poètes chantaient leur race et la couleur de leur peau. Cette réaction à l'idéologie raciste est critiquée en raison de deux aspects principalement : d'une part, la mélanisation ou la racialisation de la culture, d'autre part, l'enfermement dans un éloge irréfléchi de la personnalité africaine.

Au sein de ce vaste débat, Yambo Ouologuem pose certaines questions d'un intérêt particulier. Écrivain malien, il est l'auteur du polémique roman historique, *Le Devoir de violence* (1968), banni de France pendant plus de 30 ans. Certains critiques considèrent que ce livre, qui se propose d'aller radicalement à l'encontre du besoin maladif d'édification d'un passé africain falsifié, a asséné un coup de grâce à la négritude senghorienne. La dénonciation de l'image d'une Afrique déformée à outrance par ses chantres et ses écrivains apparaît également dans sa « Lettre aux philistins d'une négrophilie sans obligation ni sanction » :

37 Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006, p. 107.

l'homélie faussement déclamatoire est dénonciatrice du snobisme de tous ceux-là qui, récemment encore, s'échinaient à chanter l'Afrique des musées introuvables et des délices des jardins tropicaux. Infantilisme désopilant de fade fraîcheur chez plus d'un négrophile, véhémence faussement échauffée – ailleurs – chez le réactionnaire, ou chez le Noir, attitude d'esclave – qui consiste à toujours se définir, non par rapport à soi et à une réalité véritablement africaine, mais eu égard au Blanc aux canons de civilisation reconnus par ce dernier³⁸.

Yambo Ouologuem s'élève contre l'« attitude d'esclave » des écrivains qui se définissent toujours par rapport aux valeurs des peuples blancs. Ce problème, analysé déjà en 1952 par Frantz Fanon dans *Peau noire. Masque blanc*, est repris et reformulé par de nombreux auteurs africains. On retrouve cette mise en cause de l'extraversion culturelle notamment chez Cheikh Anta Diop, qui reproche souvent aux écrivains de concentrer leurs efforts à rendre leurs textes intelligibles, non aux Africains, mais aux Européens, comme si leur but premier était d'avoir la reconnaissance de ces derniers. Amílcar Cabral, pour sa part, analyse la nécessité urgente de redécouvrir une identité et de l'affirmer à l'Occident comme étant un complexe de frustration des élites assimilées. Il souligne que ce n'est pas un hasard si le panafricanisme et la négritude, deux expressions liées au retour aux sources et basées sur le postulat de l'identité culturelle de tous les peuples africains, ont été conçus dans des espaces culturels distincts de l'Afrique.

Ces critiques s'appliquent aux œuvres d'Hampâté Bâ dans une certaine mesure. Elles sont toutes structurées autour d'un dialogue direct avec l'Occident, et le choix d'une telle orientation du discours renvoie doublement au contexte où il écrit : l'auteur produit la plus grande partie de son œuvre au sein du milieu de recherches africanistes, par ailleurs, il partage avec d'autres écrivains de sa génération la volonté de donner à la culture africaine ses lettres de noblesse. Les points de rencontre entre

38 Yambo Ouologuem, « Lettre aux philistins d'une négrophilie sans obligation ni sanction », dans *Lettre à la France nègre* [1969], Paris, Le Serpent à Plumes, 2003, p. 215.

le projet littéraire d'Hampâté Bâ et celui des poètes de la négritude sont sans doute nombreux. Cependant, son œuvre se démarque en raison du rapport intrinsèque à l'espace de référence. L'auteur *reterritorialise* le débat. Malgré les nombreux séjours en Europe, il a toujours vécu dans de pays africains et sa réflexion sur la littérature africaine est construite à partir de l'espace dont elle est issue. Hampâté Bâ échappe au danger d'homogénéisation du continent et d'un discours totalisant sur l'Afrique, en indiquant avec précision ses repères, même lorsqu'il pose des problèmes qui lui semblent concerner l'ensemble du continent. En outre, en reprenant les mythes pour réfléchir à l'histoire et à la conception du monde des peuples africains, il ne se restreint pas à les narrer. Il les met en scène afin de montrer les manifestations du sacré dans la vie quotidienne.

Hampâté Bâ estime les histoires que la population raconte incontournables pour comprendre le passé et l'assimiler au présent. Il observe ainsi la manière dont les récits sacrés et certaines croyances religieuses enregistrent au compte d'un temps mythique des changements qui se sont réalisés dans un temps historique – bien que celui-ci ne soit pas forcément perçu comme tel par chaque individu et soit parfois relayé par la mémoire anhistorique du groupe. Il accorde également de l'importance à la manière dont les représentations temporelles sont ancrées dans l'imaginaire collectif. Il montre qu'elles renvoient à un champ de significations qui exerce une forte influence sur le mode de vie en société.

Malgré leur fonds documentaire, les œuvres d'Hampâté Bâ sont sans doute très marquées par la subjectivité. Celui qui se présente comme porte-parole de la tradition cherche en réalité à guider le lecteur qu'il prévoit, à le faire participer à la vision du monde qu'il présente. L'écrivain veut être la conscience de la conscience, l'œil qui regarde la réalité et l'histoire. Ce regard est très clairement marqué par son sentiment nostalgique envers les traditions du passé et par sa vision profondément religieuse du monde. Néanmoins, il ne s'enferme pas dans une idéalisation ou une folklorisation pure et simple. En exploitant littérairement les récits, les symboles, les croyances transmises de génération en génération dans les sociétés de la savane au sud du Sahara,

à partir d'une perspective sociohistorique, l'écrivain les réactualise et leur redonne vie. Il contribue ainsi à créer de nouvelles possibilités pour une réflexion approfondie sur les rapports de ces peuples de l'oralité avec leur culture et sur la manière dont ils se racontent à travers le temps. En assumant le rôle de passeur de cultures, Hampâté Bâ, s'il un homme de science, est aussi un fabuliste sachant manier le pouvoir envoûtant des mots.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- Avec Jacques DAGET, *L'Empire peul du Macina* [1955], Abidjan/Paris, NEA/EHESS, 1984.
- Avec Marcel CARDAIRE, *Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*, Paris, Présence africaine, 1957.
- Avec Germaine DIETERLEN, *Koumen. Texte initiatique des pasteurs peuls*, Paris, Mouton, 1961 [Épuisé].
- Édition avec Lilyan Kesteloot de *Kaïdara. Récit initiatique peul*, Paris, Classiques africains, 1969 [version poétique bilingue].
- Koukamonzon. Légende et histoire du roi Koukamonzon*, Niamey, Centre régional de documentation pour la tradition orale (CRDTO), 1971.
- Présentation et édition de *Jaawambe. Traditions historiques des Peul Jaawambe*, Niamey, Centre régional de documentation pour la tradition orale, 1971.
- Aspects de la civilisation africaine. Personne, culture, religion* [1972], Paris, Présence africaine, 1993.
- L'Étrange Destin de Wangrin ou les Roueries d'un interprète africain* [1973], Paris, UGE, 1992 [Grand Prix littéraire de l'Afrique noire (ADELF) en 1974 et Prix littéraire francophone en 1983].
- Édition avec Lilyan Kesteloot, Christiane Seydou et Alfâ Ibrâhîm Sow de *L'Éclat de la Grande Étoile* suivi du *Bain rituel: récits initiatiques peuls*, Paris, Armand Colin, 1974.
- Jésus vu par un Musulman* [1976], éd. Heckmann Hélène, Paris, Stock, 1994.
- Kaïdara* [version en prose, 1978] et *Njeddo Dewal, mère de la calamité* [1985] repris dans *Contes initiatiques peuls*, Paris, Stock, 1994.
- Vie et enseignement de Tierno Bokar. Le sage de Bandiagara*, Paris, Seuil, 1980.
- La Poignée de poussière. Contes et récits du Mali*, Abidjan, NEA, 1987.

Éditions posthumes

Amkouvel l'enfant peul. Mémoires, Arles, Actes Sud, 1991 [Prix Tropiques, 1991].

Illustrations et graphisme de Christian Kingé Epanya, *Le Petit Frère d'Amkouvel*, Paris, Syros, 1994.

Oui mon Commandant! dans *Mémoires*, Arles, Actes Sud, 1994, t. II. *Petit Bodiel et autres contes de la savane*, Paris, Stock, 1994.

Coordination et choix des textes par Bernard Magnier, photographies de Philippe Dupuich, *Sur les traces d'Amkouvel*, Arles, Actes Sud, 1998.

Il n'y a pas de petite querelle. Nouveaux contes de la savane, éd. Hélène Heckmann, Paris, Stock, 1999.

Avant-propos de Henri Gougoud, *Contes des sages d'Afrique*, Paris, Seuil, 2004 [compilation de textes extraits de *Contes initiatiques peuls, Petit Bodiel et autres contes de la savane* et *Il n'y a pas de petite querelle*].

Illustrations et graphisme de Jean-Gilles Badaire, *La Parole, mémoire vivante de l'Afrique* suivi de *Carnet de Bandiagara*, Paris, Fata Morgana, 2008.

Édition présentée, annotée et commentée par Cécile Pellissier, *La Querelle des deux lézards et autres contes africains*, Paris, Larousse, 2012.

Coordination et choix des textes par Bernard Magnier, photographies de Philippe Dupuich, *Mémoires*, Arles, Actes Sud, 2012 [réédition de *Amkouvel l'enfant peul, Oui mon Commandant!* et *Sur les traces d'Amkouvel l'enfant peul*].

ARTICLES ET CONTRIBUTIONS À DES OUVRAGES COLLECTIFS

« Notes sur Maghama et le canton de Littama », *Bulletin de l'IFAN*, octobre 1939.

« Le couteau de maternité », *Notes africaines. Bulletin d'information et de correspondance de l'Institut français d'Afrique noire*, n° 17, 1943, p. 3-4.

« Les trois Pêcheurs bredouilles, conte bambara *Notes africaines. Bulletin d'information et de correspondance de l'Institut français d'Afrique noire*, 1944.

« Le Peul et le Bozo ou le coccyx calamiteux », *Présence africaine*, n° 6, 1949, p. 117-124.

« La Littérature : poésie peule du Macina », *Présence africaine*, n° 8 et 9 : *Le Monde noir*, 1950, p. 169-184 [inclus : « Hymne à la vache » (p. 175-177), « Chant du berger peul du Macina » (p. 177-179), « Le chant de l'eau et du palmier Doum » (p. 179-184)].

- « Notes sur la migration des villages Sambourou », *Bulletin de l'IFAN*, vol. 13, n° 2, avril-juillet 1951.
- « L'origine de la race peulhe », *L'éducation africaine*, vol. 40, n° 14, 1952, p.73-75.
- « Notes sur les chasses rituelles Bozo », *Journal de la Société des africanistes*, n° 35, 1955.
- « The Valiant Knights Kala N'dji Thieni and Kala N'dji Korobba », *Black Orpheus magazine*, n° 6, novembre 1959.
- Préface à *Textes Sacrés d'Afrique noire*, textes choisis et présentés par Germaine Dieterlen, Paris, Gallimard, 1965.
- « Monzon et le roi de Koré », *Présence africaine*, n° 58, 1966, p. 99-127.
- « Des Foulbés du Mali et de leur culture », *Abbia*, n° 14-15, juillet-décembre 1966.
- « Les fresques d'époque bovidienne du Tassili N'Ajjer et les traditions des Peul : hypothèses d'interprétation », *Journal de la Société des africanistes*, n° 36, fasc. 1, 1966, p. 141-157.
- « Le dit du cinéma africain », dans *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire*, Paris, UNESCO, 1967 [article paru également dans Catherine Ruelle (dir.) en collaboration avec Clément Tapsoba et Alessandra Speciale, *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel*, Paris, l'Harmattan, 2005].
- Avec Lilyan Kesteloot, « Une épopée peule : Silamaka », *L'Homme*, vol. 8, n° 1, 1968, p. 5-36.
- « Jésus et Hasdu », *Notes africaines. Bulletin d'information et de correspondance de l'Institut français d'Afrique noire*, n° 3, 1969.
- « Le Grand Fétiche de Yérémadio », *Ecclesia*, n° 249-250, décembre 1969.
- « Da Monzon de Ségou » (épisode), dans *L'Épopée Bambara de Ségou (ou La Geste de Ségou)*, textes recueillis et traduits par Lilyan Kesteloot avec la collaboration de Amadou Traore et Jean-Baptiste Traore, Paris, Nathan, 1972.
- « Dieu aime-t-il l'Infidèle? », *Fraternité-Matin*, mars 1972.
- « Africanismo », dans *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1975.
- « En Afrique, cet art où la main écoute », *Le Courrier de l'UNESCO*, 29^e année, février 1976, p. 12 sq.
- « La parole, mémoire vivante de l'Afrique », *Le Courrier de l'UNESCO*, 32^e année, août-septembre 1979, p. 17-23.

- « La tradition vivante », dans *Histoire générale de l'Afrique*, sous la direction de Joseph Ki-Zerbo, Paris, Jeune Afrique/Stock/UNESCO, 1980, t. I, Méthodologie et préhistoire africaine.
- Préface à l'*Atlas du Mali*, sous la direction de Mamadou Traoré, Paris, Les Éditions Jeune Afrique, 1980.
- « Réafricanisez-vous », *Afric-Écho*, avril-mai 1981.
- « Comment la jeune République du Mali eut accès au port d'Abdijan. Entretien dramatique d'Amadou Hampâté Bâ et Houphouët-Boigny à l'aube du 8 août 1960 », *Afrique, Histoire. Le magazine trimestriel de l'histoire africaine*, n° 1, 1981.
- « Les heures sombres de la rupture dramatique entre le Sénégal et le Soudan » et « Mise au point sur l'éclatement de la Fédération du Mali », *Afrique, Histoire. Le magazine trimestriel de l'histoire africaine*, n° 2, avril-mai-juin 1981.
- « De l'authenticité », *Le Monde*, 11 novembre 1981.
- « La Genèse de l'homme selon la tradition peule », dans *Itinérances... en pays peul et ailleurs. Mélanges réunis par les chercheurs de l'ERA 246 de CNRS à la mémoire de Pierre Lacroix*, Paris, Société des africanistes, 1983, t. II, *Littératures et cultures*.
- « De l'enfance à l'âge adulte », *Notre Librairie*, n° 75-76 : *Littérature malienne*, juillet-octobre 1984, p. 105-108.
- Préface à *Notre librairie*, n° 75-76 : *Littérature malienne*, Paris, CLEF, juillet-octobre 1984, p. 7-11.
- Préface à *Dieu est courtoisie. François d'Assise, son ordre et l'Islam* de frère Jean Gwendé Jussset, Rennes, J. G. Jussset, 1985.
- « Hampâté Bâ raconte Houphouët-Boigny », *Ivoire-Dimanche*, 27 octobre 1985.
- « Lettre ouverte à la jeunesse », dans *Messages aux Jeunes. Recueil de messages de personnalités du monde entier*, Agence de coopération culturelle et technique à l'occasion de l'année internationale de la jeunesse, 1985.
- « Mémoires Modernes », *Revue noire*, n° 2, 1991.
- « Parole africaine », *Le Courrier de l'UNESCO*, septembre 1993 [extraits choisis par Hélène Heckmann d'Amadou Hampâté Bâ, « La tradition vivante », dans *Histoire générale de l'Afrique*, sous la direction de Joseph Ki-Zerbo, Paris, Jeune Afrique/Stock/UNESCO, 1980, t. I, Méthodologie et préhistoire africaine].
- « Géographie symbolique et écologie sacrée », *Terre des signes. Revue interculturelle*, no 1, 1995, p. 31-43 [extraits choisis et commentés par Hélène Heckmann, provenant de sa préface à l'*Atlas du Mali* et de son étude « Africanismo »].

Membre fondateur et président du comité de rédaction d'*Afrique en Marche*, Amadou Hampâté Bâ alimentait la chronique « Archives africaines ». Les 18 numéros de cette revue ont parus de 1957 à 1958. Tous les numéros sont consultables à la Bibliothèque nationale de France, à Paris.

- « Des élites africaines », n° 1 et 2, 1957.
- « Le dernier carré toucouleur – Épopée Soudanaise (lutte contre la pénétration française) », n° 3 et 4, avril-juin 1957.
- « Un événement culturel : création à Bamako du cercle soudanais d'études traditionnelles », avril, 1957.
- « Le dernier carré bambara – Épopée Soudanaise (lutte des animistes contre le prosélytisme musulman des Peuls) », n° 5 et 6, juin-juillet 1957.
- « Origine de l'Homme, selon la tradition des Peuls animistes », n° 7 et 8, août-octobre 1957.
- « Convergence des religions : ou la première du Coran et le pater chrétien mis en parallèle », n° 7 et 8, août-octobre 1957.
- « Origine légendaire de l'éclipse », n° 7 et 8, août-octobre 1957.
- « Le Sultan de Ségou, Amadou, fils d'El Hadj Omar, était-il orgueilleux ? (étude psychologique des chefs noirs) », n° 9, octobre-novembre. 1957.
- « L'affaire de Tacoubao – Épopée Soudanaise (résistance contre la pénétration française) », n° 10 et 11, novembre 1957-janvier 1958.
- « Tombouctou, mythe, mystique et chroniques du Soudan occidental », n° 12, 13 et 14, janvier-avril 1958.
- « Conte didactique soudanais : "Leçon d'humilité" », n° 16, mai-juin 1958.
- « Chroniques soudanaises : "Fleurs de la chevalerie bambara – Les preux de Da Mozen et Kartha Thiéma" », n° 18, août-septembre 1958.

PARTICIPATION À DE COLLOQUES ET À DE CONGRÈS

- « *Le Mythe du Mbêlu* », *Separata das Actas da conferência internacional dos Africanistas ocidentais em Bissau, 1947*, Lisboa, Ministérios das Colónias, Junta de investigações coloniais, 1952, t. V, p. 349-355.
- « Culture Peule », *Présence africaine*, n° 8-10 : *Premier congrès des écrivains et artistes noirs, Paris, Sorbonne 19-22 septembre 1956*, 1956, p. 85-97.

- « Sur l'Animisme (à travers les mythes d'Afrique noire) », *Présence africaine*, n° 24-25 : *Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs*. Rome. 26 mars 1^{er} avril 1959, février-mai 1959, p. 142-152.
- « *L'Islam et l'Afrique noire* », dans *Colloque sur les religions*. Abidjan. 5-12 avril 1961 [organisé par la Société africaine de culture], Paris, *Présence africaine*, 1962, p. 101-118.
- « Les Peuls », *Afrique*, n° 34, mai 1964.
- « Animisme en savane africaine », dans le t. II, *Les Religions africaines traditionnelles* et « Les traditions africaines gages de progrès », dans le t. I, *Tradition et modernisme en Afrique noire de Rencontres Internationales de Bouaké (octobre 1962)*, Paris, Seuil, 1965, 2 vol.
- « Transformations et difficultés des familles en Afrique noire », *Transformations et difficultés actuelles des relations et de l'éducation familiales dans les différents pays* [conférence internationale organisée par la Fédération internationale de parents et d'éducateurs et par le ministère de l'Éducation et de la Culture belge], Bruxelles, mai 1965 [brochure du ministère de l'Éducation et de la Culture de Belgique], p. 27-40.
- « Religions africaines traditionnelles », dans *Les Religions traditionnelles africaines comme source et valeurs de civilisation (Cotonou, août 1970)* [organisé par la Société africaine de culture, avec le concours du gouvernement du Dahomey et de l'UNESCO], Paris, *Présence africaine*, 1972, p. 65-87.
- « Cultures traditionnelles et transformations sociales », dans *La Jeunesse et les valeurs culturelles africaines. Documents de la Réunion régionale d'Abomey, Dahomey, 2-7 décembre 1974*, Paris, UNESCO, 1975.
- Histoire et tradition orale. Projet Boucle du Niger... : l'empire du Mali, l'empire du Ghana, l'empire du Songhay. Troisième colloque international de l'association SCOA, Niamey, 30 novembre - 6 décembre 1977*, Paris, SCOA, 1980.
- La Notion de personne en Afrique noire. Colloque international sur la notion de personne en Afrique noire*. Paris, 11-17 octobre 1971 [organisé dans le cadre des colloques internationaux du CNRS d'après les travaux du groupe de recherche 11 et de l'École pratique des hautes études], Paris, L'Harmattan, 1993.

ENTRETIENS

Dossiers pédagogiques, Paris, Association universitaire pour le développement de l'enseignement et de la culture en Afrique et à Madagascar, mai-août, 1974.

« Jeune Afrique fait parler A. Hampâté Bâ », *Jeune Afrique*, n° 753, 13 juin 1975, p. 114-118 [propos recueillis par Siradiou Diallo].

« Jesus et les musulmans », *Ivoire-Dimanche*, n° 279, 13 juin 1976.

Fraternité-Matin, 7 avril 1977 [entretien avec Ben Samahoro].

« Les leçons de sagesse africaine de l'“oncle” Hampâté Bâ », réalisé par Philippe Decraene, *Le Monde*, le 25 octobre 1981 [entretien reproduit dans *Entretiens avec Le Monde*, IV. *Civilisations*, Paris, La Découverte/Le Monde, 1984].

« A. Hampâté Bâ, homme de l'Éternité? », *Jeune Afrique*, n° 1095, 30 décembre 1981 [propos recueillis par Siradiou Diallo].

Le Soleil, 31 août-4 septembre 1981 [entretien réparti sur 5 numéros].

Cissé, Seydou, *L'Enseignement islamique en Afrique noire* suivi d'un entretien avec A. Hampâté Bâ, Paris, L'Harmattan, 1992.

DISCOGRAPHIE

Amadou Hampâté Bâ, réalisés par Yves Le Gall et Georges Goderbert, Paris, Radiodiffusion française – collection de la radiodiffusion d'Outre-mer, deux disques 33 tours, 30 cm :

AL 6607, face A : « Tierno Bokar le sage de Badiagara » ;

AL 6608, face B : « L'Histoire du vieux Peul Tierno » ;

AL 6609, face A : « L'Activité du fils de Bokar Salfi » ;

AL 6610, face B : « L'Enseignement du Maître d'A. Hampâté Bâ ».

Amadou Hampâté Bâ, réalisés par Jean-Willfrid Garret, avec un livret : « Approches de l'œuvre d'A. Hampâté Bâ », écrit par Jacques Chevrier, 20 p., Paris, Radio France internationale/Club des lecteurs d'expression française, coll. « Archives sonores de la littérature noire », 1975, deux disques 33 tours, 30 cm.

Amadou Hampâté Bâ, Service de coopération RFI, UNESCO, ACCT, 1991. Conception Annick Le Gall et Jacqueline Sorel, réalisation Frédérique Leroux, mixage Claude Rossi. Propos recueillis par Ibrahima Baba Kaké, Jean Devisse,

Bebet Thiam, Yves Le Gall, Claude Mettra, Paul Amawé, Harouna Yayé.
Extraits des archives de : Radio Niger, Radio Abidjan, Radio Mali, Radio
France internationale, UNESCO. Avec un livret : « Amadou Hampâté Bâ, sa
vie, son œuvre », écrit par Hélène Heckmann, 2 CDs audio :

ARCL 31 – « Itinéraire d'un fils du siècle » (68' 43")

ARCL 32 – « Un maître de la parole » (64' 49")

De la parole à l'écriture, album-disque ARCL-5 :

Face A : « L'Écrivain de Wangrin », interview d'A. Hampâté Bâ par Maryse
Condé ;

Face B : « L'Étrange Destin de Wangrin », montage de textes choisis et présentés
par Maryse Condé, interprétés par Toto Bissainthe et Robert Liensol, musique
de Banjumana Sissik.

196

La Tradition orale, album-disque ARCL-4 :

Face A : « Hampâté Bâ raconte », propos recueillis par Claude Mettra

Face B : « Paraboles et proverbes », propos recueillis par Ahmed Tidjane,
C. Pariente, C. Mettra, J. Sorel à Abidjan, Dakar, Paris, Bamako.

Les Voix de l'écriture. Amadou Hampâté Bâ : itinéraire d'un fils du siècle,
présentant des extraits d'anciennes émissions d'Amadou Hampâté Bâ sur
RFI. Réalisation de J. Sorel et A. Le Gall. Livret de présentation écrit par
Hélène Heckmann. Coopération RFI/UNESCO/ACCT, Paris, 1992, 2 CDs
[non commercialisé].

PARTICIPATION À DES ÉMISSIONS RADIOPHONIQUES ET DES PRODUCTIONS TÉLÉVISUELLES

« Connaissances du Soudan » et « Histoire du Soudan », RADIO-SOUDAN,
Société de radiodiffusion de la France d'Outre-Mer (SORAFOM), 1957,
30 minutes [Hampâté Bâ animait ces deux émissions hebdomadaires avec
la participation de conteurs et de connaisseurs de différents villages. Les
enregistrements n'ont pas été conservés].

« Histoire de Tierno Bokar », racontée par Amadou Hampâté Bâ à Yves Le Gall,
SORAFOM, 1957.

« Femmes Africaines », RFI, « Archives Sonores de l'Afrique Noire », 1965.

- « La place du vieillard dans la société africaine », Office national de radiodiffusion télévision française/UNESCO, 1966.
- « Un certain regard : Amadou Hampâté Bâ », interview réalisée par Enrico Fulchignoni, réalisateur Ange Casta, Service de la recherche de l'INA, Office national de radiodiffusion télévision française, 1969, 57 minutes.
- « Rencontres : entretiens avec S. E. Hampâté Bâ », propos recueillis par Jean Devisse, RFI, décembre 1970.
- « Il ne faudrait pas que demain nous tue », interview avec Hampâté Bâ et Boubou Hama, Office national de radiodiffusion Télévision française, Service de la recherche, 22 août 1973.
- Koumen*, film réalisé par Ludovic Segarra en collaboration avec Amadou Hampâté Bâ, France, INA/La Sept ARTE, 1977, 54 minutes.
- « La parole : Hampâté Bâ », propos recueillis par Ibrahima Baba Kaké, RFI, série « Grands témoins », 1978.
- « De l'enfance à 1936 » et « Histoire de 1936 à nos jours », propos d'Amadou Hampâté Bâ recueillis en deux émissions par Ibrahima Baba Kaké, RFI/Radio Côte d'Ivoire, 1978, série « Mémoires d'un continent », 20 minutes.
- Les Peuls*, film documentaire réalisé en deux parties par René Zubert, production André Voisin, participants Amadou Hampâté Bâ et Boubou Hama, France, Antenne 2, 1979, 58 minutes et 59 minutes, couleurs [archives INA].
- « La Roue de la vie », film documentaire réalisé par André Voisin, TF1, juin 1980, 60 minutes.
- « Autoportrait : Amadou Hampâté interviewé par Bebet Thiam », RFI/Radio Côte d'Ivoire, série « Mémoires d'un continent », 29 février 1981, 20 minutes.
- « L'Empire peul du Macina », production de Pierre Dumayet, avec un interview d'Amadou Hampâté Bâ, TF1, mars 1984, série « D'homme à homme : magazine ethnologique ».
- « Le portrait d'Amadou Hampâté Bâ », émission réalisée par Ahmed Touré Mamadou et B. Thiam, France Inter/Compagnie UTA/Délégation du Tourisme ivoirien/Radiodiffusion ivoirienne, novembre 1986.
- « Le Fils aîné du siècle : A. Hampâté Bâ », interview avec Alain Johannes, France-Inter-Midi, 16 novembre 1986.
- « Amadou Hampâté : un maître de la parole », émission réalisée par Robert Arnauld avec des extraits d'anciennes émissions, lecture de textes et témoignages divers, France Culture (coproduction RFI/Radio France), 17 août 1991, 5 heures.

INÉDITS

Une partie considérable des écrits d'Hampâté Bâ demeure inédite. Dans les Archives Amadou Hampâté Bâ, dont Alpha Ibrahim Sow a fait un premier inventaire en 1970, se trouve un vaste matériel se rapportant à des sujets variés : fiction, histoire, linguistique, religion, symbolique, astrologie, géomancie, magie et ethnologie, ainsi que la production poétique personnelle en langue peule de l'écrivain, composée de plusieurs milliers de vers. Actuellement, les Archives se trouvent en France, à Caen, à Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), disposées en 180 boîtes d'archives. Jusqu'à la conclusion de ce travail, seule une partie très limitée de ce matériel était consultable.

198

D'après Émilie Balinga (*Amadou Hampâté Bâ. L'homme et la tradition. Oralité et création littéraire*, thèse de doctorat sous la direction de Jeanne-Lydie Goré, Université Paris-Sorbonne, 1988) et surtout les annotations d'Hélène Heckmann (Archives Amadou Hampâté Bâ, IMEC) :

Mémoires

Suite de *Oui mon Commandant!*

Histoire et traditions orales

L'Empire peul du Macina, tome II.

Histoire des rois bambara de Ségou.

La grande geste d'El Hadj Omar (de sa naissance à sa mort).

Le Mali mythique ou Soundiata et les origines mythiques de la chefferie mandingue: origine mythique de la chefferie mandingue depuis la création du monde jusqu'à Soundiata, d'après la tradition orale des griots de Kéla, dépositaires de la tradition mandingue.

Tombouctou, la mystérieuse: fondation, histoire, personnages religieux, Ahmed Bama.

Autres éditions possibles ou textes à consulter en archives: Histoire des fils et successeurs d'El Hadj Omar; histoire de Tidjani Amadou Seydou Tall, neveu d'El Hadj Omar et fondateur du royaume toucouleur de Bandiagara; chroniques du Royaume de Bandiagara; version peule de *Njeddo Dewal*.

Islam/spiritualité

« L'Islam à la lumière des lettres et des nombres ».

Entretiens spirituels avec Amadou Hampâté Bâ. Textes provenant d'enregistrements privés, réalisés soit chez A. Hampâté Bâ lui-même, soit chez Jean Sviadoc, ancien fonctionnaire de l'UNESCO et ami personnel d'Amadou Hampâté Bâ (le texte de ces différents entretiens est entièrement dactylographié).

Contes et anecdotes soufis d'Afrique.

« Symbolisme des âges de la vie dans la tradition africaine ».

Œuvre poétique personnelle

Poèmes et quatrains mystiques. Recueils de quatrains manuscrits écrits en peul (en alphabet ajami). En 1985, Hampâté Bâ a traduit lui-même une fraction de ces quatrains, ainsi que certains poèmes isolés. Le reste (4 cahiers et des textes isolés) demeure sans traduction.

Correspondance et renseignements personnels

Correspondance privée de Théodore Monod. Lettres écrites par Amadou Hampâté Bâ à Théodore Monod.

Renseignements à l'appui de la candidature de M. Amadou Hampâté Bâ pour l'obtention du Prix et de la Médaille Margaret Wrong 1959.

TRADUCTIONS DES ŒUVRES D'AMADOU HAMPÂTÉ BÂ

Allemand

Die Kröte, der Marabut und der Storch und andere Geschichten aus der Savanne, trad. Gudrun et Otto Honke, Wuppertal, Hammer, 2013.

Jäger des Wortes. Ein Kindheit in Westafrika, trad. Heindrun Hemje-Oltmanns, Wuppertal, Hammer, 1993.

Oui, mon commandant, dans *Kolonialen Diensten,* trad. Karin Bonden et Monique Lütgens, Wuppertal, Hammer, 1997.

Wangrins seltsames Schicksal oder die listigen Ränken eines afrikanischen Dolmetschers, trad. Adelheid Witt, Frankfurt, Lembeck, 1986.

Anglais

A Spirit of Tolerance: The Inspiring Life of Tierno Bokar, trad. Fatima Jane Casewit, Bloomington, World Wisdom, 2008.

Kaidara, trad. Daniel Whitman, Washington, Three Continents Press, 1988.

Radiance of the Great star, trad. Daniel Whitman, Passeggiata Press, 1999.

The Fortunes of Wangrin. The life and times of an African confidence man, trad. Aina Pavollini Taylor, Ibadan, New Horn Press, 1987.

Espagnol

Amkullel. El niño fulbé, trad. Manuel Serrat Crespo, Barcelona, El Cobre, 2009.

Cuentos de los sabios de África, trad. Alicia Capel Tatjer, Barcelona, Paidós, 2010.

200

Las palabras de Amkullel. Antología de textos en edición bilingüe, éd. Emilio Alzueta et Jesús Arrimadas, trad. Jesús Arrimadas, Granada, Aljamía, 2009.

Kaidara. Cuento iniciático peule, trad. Fermín Guisado, Barcelona, Kairós, 2001.

Njeddo Dewal. Madre de la Calamidad, trad. Mireia Porta i Arnau, Madrid, Ediciones Zanzibar, 2004.

Italien

Amkullel, il bambino fulbe, trad. Anna Spadolini et Giusi Valent, Como, Ibis, 2001.

Aspetti della Civiltà africana, Bologne, Emi, coll. « Biblioteca Nigrizia », 1975.

Gesù Visto da un musulmano, trad. Giovanni Niccoli, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

Il Saggio di Bandiagara, trad. Igor Legati, Giarre, L'Ottava, 1986.

L'interprete Briccone ovvero lo strano destino di Wangrin, trad. Leonella Prato Caruso, Roma, Lavoro, 1988.

Kaidara. Romanzo iniziatico tramandato per iscritto da Amadu-Hampate Ba, trad. Donatella Tippet Andalo, Milan, Rusconi, 1971.

Kaydara, trad. Nike Morganti, Como, Ibis, 2007.

Koodal. Lo Splendore della grande stella, trad. Cristina Brambilla, Roma, Coletti, 1989.

Petit Bodiel, trad Maurizio Ferrara, Roma, Sinnos, 1998.

Racconti dei saggi d'Africa, trad. Fabrizio Ascari, Milano, L'Ippocampo, 2010.

Polonais

« Fulbej i Bozo », dans *Na południe od Sahary. Opowiadania afrykańskie*, trad. S. Kierszys, C. Lewandowska, Z. Lanowski, C. Witwicka, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.

Portugais

Amkoulel. O menino fula, trad. Xina Smith de Vasconcellos, São Paulo, Casa das Áfricas/Editora Palas Athena, 2003.

« O Pehl e o Bozo ou o Cóccix Calamitoso », trad. Maria Adelaide Baptista Nunes, dans Fernando Correia da Silva (sélection et préface), *Maravilhas do Conto Africano*, São Paulo, Editora Cultrix, 1962.

Tchèque

Wangriniv podivuhodný osud, trad. Luboš Kropáček, Praha, Odeon, 1979.

Néerlandais

Amkoulel, trad. Eveline van Hemert, Breda, De Geus, 2000, t. I, *Het voetspoor van de vertellers*.

Jawel, Commandant, trad. Eveline van Hemert, Breda, De Geus, 2001, t. II, *Het voetspoor van de vertellers*.

AUTOUR D'AMADOU HAMPÂTÉ BÂ

Ouvrages

AGGARWAL, Kusum, *Hampâté Bâ et le savoir. De la recherche africaniste à l'exercice de la fonction auctoriale*, Paris, l'Harmattan, 1999 [thèse de doctorat soutenue à l'université Lille III, en 1997].

DEVÉY, Muriel, *Hampâté Bâ. L'homme de la tradition*, Abidjan/Dakar/Lomé, Livre Sud/NEA, 1993.

DIBLÉ, Danielle, *Amadou Hampâté Bâ. L'espace initiatique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Interculturel Francophonies, sous la direction de Jean-François Durand, n° 3 : *Amadou Hampâté Bâ*, juin-juillet 2003.

Lectures de l'œuvre d'Hampâté Bâ, sous la direction de Robert Jouanny, Paris, L'Harmattan, 1992.

- KÖHLER, Sigrid G., « Einer Kalebassenscherbe gleich », dans *Autobiographisches Schreiben zwischen kolonialer Gewalt und kultureller Situierung*, Bremen, Palabres, 1999.
- LEMOIGNE, Nicolas, *Art du conte dans Il n'y a pas de petite querelle de Amadou Hampâté Bâ*, université Bordeaux Michel de Montaigne, 2000.
- MAKITA, Philippe, *Pour comprendre L'Étrange Destin de Wangrin d'A.H.B.*, Brazzaville, INRAP, 1982.
- MAKONDA, Antoine, *L'Étrange Destin de Wangrin d'Amadou Hampâté Bâ. Étude critique*, Paris, Nathan, 1988.
- MOLINARI, Chiara, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa Voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005 [étude comparative sur l'œuvre d'A. Hampâté Bâ, P. Chamoiseau et M. Tremblay].
- NGORWANUBUSA, Juvénal, *Boubou Hama et Amadou Hampâté Bâ, la négritude des sources*, Paris, Publisud, 1993.
- ROBINSON, David, TRIAUD, Jean-Louis, *Le Temps des marabouts. Itinéraires et stratégies islamiques en Afrique occidentale française. 1880-1960*, Paris, Karthala, 2012.
- TOURÉ Amadou, MARIKO, Nji Idriss, *Amadou Hampâté Bâ homme de science et de sagesse*, Bamako/Paris, NEM/Karthala, 2005.
- WEREWERE, Liking, *Une vision de Kaydara d'Hamadou-Hampâté-Bâ*, Dakar, NEA, 1984.

Thèses et Mémoires

- ASSI, Diané, *Amadou Hampâté Bâ. Écrivain du XX^e siècle ou l'Étrange Destin de la tradition africaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Brengues, Université Rennes II, 1988.
- AUGRIS, Marie, *Amadou Hampâté Bâ. Écrivain du dialogue religieux... de soi à l'autre*, maîtrise dirigée par Jacques Chevrier, Université Paris-Sorbonne, 2002.
- BALINGA, Émilie, *Amadou Hampâté Bâ. L'homme et la tradition. Oralité et création littéraire*, thèse de doctorat, sous la direction de Jeanne-Lydie Goré, Université Paris-Sorbonne, 1988.
- BLAISE, Aboua Kumassi Koffi, *Macunaímal/Kaïdara, dois espelhos face a face. Ler Macunaíma sem rir*, thèse de doctorat, sous la direction de Flávio Wolf Aguiar, Universidade de São Paulo, 2012.
- BLONCOURT, Xavéria, *La Dualité dans l'œuvre narrative d'Hampâté Bâ*, maîtrise dirigée par Jacques Chevrier, Université Paris-Sorbonne, 2002.

- CASU, Jean Christi, *Le Concept de religion progressive dans la foi mondiale Baha'ie et dans les œuvres d'Amadou Hampâté Bâ*, thèse de doctorat, sous la direction de Robert Jouanny, Université Paris-Est Créteil Val de Marne, 1986.
- CAYET, Anne-Sophie, *Une écriture de l'ésotérisme dans les contes initiatiques d'Amadou Hampâté Bâ*, maîtrise dirigée par Jacques Chevrier, Université Paris-Sorbonne, 2002.
- DIOP, Mamadou, *Étude comparée de Souffrances du Jeune Werther de Johan Wolfgang Goethe et d'Amkoullel l'enfant peul d'Amadou Hampâté Bâ*, Université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD), 1997.
- EMEJULU, James, *Pour une lecture du roman ouest-africain. Analyse sémiotique du roman d'Amadou Hampâté Bâ*, thèse de doctorat, sous la direction de Claude Abastado, Université Paris X-Nanterre, 1980.
- ESCUYER, Marie, *Initiations au conte et contes d'initiation*, maîtrise dirigée par Jacques Chevrier, Université Paris-Sorbonne, 2002.
- LEMOIGNE, Nicolas, *L'Art du conte dans Il n'y a pas de petite querelle de Amadou Hampâté Bâ*, maîtrise dirigée par J.-M. Devesa, Université Michel de Montaigne, 2000.
- LUTIC, Alain, *Intertextualité, oralité et pluralité des publics dans l'œuvre d'Amadou Hampâté Bâ*, maîtrise dirigée par Jacques Chevrier, Paris-Sorbonne, 1998.
- MENDY, Charles, *L'Approche littéraire du débat islam/chrétienté à travers les œuvres d'Amadou Hampâté Bâ et de Cheikh Hamidou Kane*, DEA dirigé par Michel Beniamino et Jean-Dominique Penel, Université de Limoges, 2003.
- PERUSAT, Lise, *L'Interculturalité dans L'Étrange Destin de Wangrin ou les Roueries d'un interprète africain d'Amadou Hampâté Bâ*, master 1 dirigé par Christiane Albert, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2010.
- SAUCOURT, Emmanuelle, *Amadou Hampâté Bâ. Ethnologue ou silatigui ? Travail sur un corpus de contes initiatiques peuls*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Baptiste Martin, Université Lumière Lyon II, 2004.

ARTICLES

- ANDOUARD, Y., « Vocation et provocations », *Le Canard enchaîné*, n° 3309, 28 mars 1984.
- AUSTEN, Ralph, « From a Colonial to a Postcolonial African Voice: Amkoullel, l'enfant peul », *Research in African Literature, Roundtable on Amadou Hampate Ba*, 31 mai 2000, p. 1-17.

- , « Who Was Wangrin and Why Does it Matter? », Mansa Conference, Lisbonne, juin 2008, <http://www.webpulaaku.net/defte/ahb/who-was-wangrin.html>.
- AVONI, AXEL K., « WANGRIN-KACOU ANAZÉ PRIT DANS SES ESPÈGLERIES », *Fraternité-Matin*, 12 mai 1991.
- BEBEY, K. « Les “sagesses” d’Amadou Hampâté Bâ », *Le Français dans le monde*, n° 382, 2012.
- BERTRAND, P., « Temoignage : Amadou Hampâté Bâ », *Jeune Afrique*, n° 159, 1999.
- BORGOMANO, Madeile, « Le voyage “à l’africaine” et ses transformations selon *Amkoullel, l’enfant peul* », dans *Les Discours de voyages*, sous la direction de Romuald Fonkhoua, Paris, Karthala, 1998, p. 207-216.
- BURKHARD, Angelika, « Amadou Hampâté Bâ: Jäger des Wortes. Eine Kindheit dans Westafrika », *Zeitschrifte für Kulturaustausch*, vol. 4, n° 44, 1994, p. 546-547.
- COULON, Virginia, « *Il n’y a pas de petite querelle et Sur les traces d’Amkoullel* », *Études littéraires africaines*, n° 8, 1999, p. 43-45.
- DANIELS, D. W., « Amadou Hampate Ba. *The Fortunes of Wangrin* », *English in Africa*, vol. 27, 2000, p. 103-105.
- DECRAENE, P., « A.H.B. ou une certaine qualité africaine de vie », *Le Monde*, 23 septembre 1973.
- DIALLO, Dielika, « Hampate Ba: the Great Conciliator », *Courrier de l’UNESCO*, janvier 1992.
- DIALLO, Mamadou Bani, « Lecture critique d’un conte : *Njeddo Dewal* de A. Hampâté Bâ », *Journée d’études. Littératures africaines et oralité*, Val de Marne, Centre d’études francophones, « APELA », Université Paris XII, 18 septembre 1992.
- DIALLO, Siradiou, « Hampâté Bâ : grand prêtre du temple de la culture », *Jeune Afrique*, n° 1459-1460, 21-28 décembre 1988, p. 77- 82.
- DIENG, S., « *L’Étrange destin de Wangrin ou les Roueries d’un interprète africain*. Essai d’interprétation », *Annales de la faculté des Lettres et Sciences humaines de l’université de Dakar*, n° 15, 1985, p. 145-150.
- Dire. Revue du conte et de l’oralité*, n° 17, hiver 1993 [deux articles portant sur Hampâté Bâ, poème peul inédit de l’auteur « Réponse à ma mère » traduit par lui-même, reproduction d’un entretien réalisé par Yoro Sylla pour *Fraternité-Matin* en 1972, bibliographie de l’auteur].
- EBONY, N., « Pour la première fois à l’université, M. Hampâté Bâ parle de la civilisation africaine », *Fraternité-Matin*, 4 novembre 1972.

- GOISBEAULT, Nicole, « Koumen : un mythe initiatique des Pasteurs Peuls », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 879-882.
- GOURDEAU, Jean-Pierre, « Une lecture de *L'Étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ », *Annales de l'université d'Abidjan*, vol. 8, 1975.
- , « *L'Étrange Destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ : le mythe, l'individu, l'histoire », *Présence francophone*, n° 14, 1977.
- HECKMANN, Hélène, « Amadou Hampâté Bâ mémoire vivante de l'Afrique », *Calao*, juillet-août 1984.
- , « Amadou Hampâté Bâ et l'alphabétisation des Peuls », *Notre Librairie*, n° 75-76 : *Littérature malienne*, juillet-octobre 1984.
- , « Amadou Hampâté Bâ, écrivain et chercheur », *Nouvelles du Sud*, numéro spécial : *Islam et Littératures africaines*, novembre 1986-avril 1987, p. 209-238.
- , « Amadou Hampâté Bâ et la récolte des traditions orales », *Journal des Africanistes*, n° 63, fasc. 2, 1993, p. 52-56.
- HUMBLLOT, C., « L'Arbre d'A.H.B. », *Le Monde*, 23 mars 1984.
- IRELE, Abiola, « Wangrin: A Study in Ambiguity », *Nouvelles du Sud*, numéro spécial : *Islam et Littératures Africaines*, novembre 1986-avril 1987, p. 239-252 [publié également en introduction à la traduction anglaise de Aina Pavolini de *L'Étrange Destin de Wangrin*].
- KANE, Mohamadou, « De Kaydara à l'héritage, récit et conte initiatique », *Annales de la faculté des Lettres de l'université de Dakar*, n° 13, 1983, p. 9-36.
- KOUASSI, G., « Samb, Senghor, A.H.B », *Fraternité-Matin*, 20 décembre 1973.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine, « Le romanesque africain sous le signe de la ruse : *L'Étrange Destin de Wangrin* d'H. Bâ et *Monnè, outrages et défis* d'A. Kourouma », *Études de Lettres*, n° 279, 2008, p. 103-118.
- LORIN, Marie, « *Kaïdara* d'Amadou Hampâté Bâ : source et transfert initiatiques africains », dans *Figures tutélaires, textes fondateurs. Francophonie et héritage critique*, sous la direction de Beïda Chikhi, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, p. 79-90.
- MAN JUSU, K.K., « Le dialogue des religions » et « La question de la tradition orale », *Fraternité-Matin*, 12 mai 1991.
- MANLEY, Andrew, « Amadou Hampâté Bâ's Amkullel: A Malian Memoir and its Contexts », dans *African Francophone Writing. A Critical Introduction*, sous la direction de Laïla Ibnlfassi et Nicki Hitchcott, Oxford, Washington, 1996, p. 131-146.

- MARC, A., « Visite à A.H.B., sage et conteur », *Le Monde*, 2 décembre 1984.
- MARTIN GRANEL, Nicolas, « A.H.B. au carrefour de l'oral et de l'écrit », *Notre Librairie*, n° 75-76 : *Littérature malienne*, juillet-octobre 1984.
- MOLINARI, Chiara, « Les dynamiques sociolinguistiques dans l'espace francophone : le cas du Mali à travers le regard d'Amadou Hampâté Bâ », *Constellations francophones*, n° 2, 2007.
- MONOD, Théodore, « Au pays de Kaydara : autour d'un conte symbolique soudanais », *Comptes rendus de la première conférence internationale des africanistes de l'Ouest*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien Maisonneuve, 1950, p. 19-31.
- MURAD MACHADO, Fernanda, « De l'oralité à l'espace du livre : Amadou Hampâté Bâ et les notes de bas de page », *Revue d'Études françaises*, n° 18 : *Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : poétiques contemporaines et oralité*, Budapest, Centre interuniversitaire d'études françaises, 2013.
- , « Le retour du passé dans l'œuvre d'Hampâté Bâ : entre mémoire et imagination », dans *Isthmes francophones du texte aux chants du monde. Mélanges offerts à Beïda Chikhi*, sous la direction de Anne Douaire-Banny, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012.
- OUPH, Gnaoulé, « *L'Étrange Destin de Wangrin* », *Revue de littérature et esthétique négro-africaine*, 1987.
- PARAVY, Florence, « Mémoire d'un enfant du siècle », *Jeune Afrique*, 18 décembre 1991-8 janvier 1992.
- PHILLIPS, C., « *The fortunes of Wangrin* by Amadou Hampate Ba », *The New York times book review*, vol. 105, 2000.
- REMOND, A., « Mon œil », *Télérama*, n° 1785, 28 mars 1984.
- RICARD, Alain, « La réappropriation de la signature : brèves réflexions sur l'œuvre de Amadou Hampâté Bâ », *Nouvelles du Sud*, numéro spécial : Islam et Littératures africaines, novembre 1986-avril 1987, p. 203-206.
- ROLLAND, D., « Amadou Hampâté Bâ, le choix d'un maître », *Le Français dans le monde*, n° 317, 2001.
- SAIVRE, D. de, « Amadou Hampâté Bâ et la tradition orale », *Peuple et Cultures*, juillet-septembre 1984.
- SEYDOU, Christiane, « L'œuvre littéraire de Amadou Hampâté Bâ », *Journal des africanistes*, Paris, n° 63, 1993, p. 57-60.
- SIRADIOU, D., « Jeune Afrique fait parler A.H.B. », *Jeune Afrique*, n° 753, 13 juin 1975.

- , « A.H.B. le sage », *Jeune Afrique*, n° 1095, 30 décembre 1981.
- SOW, Alpha Ibrahim, « Le monde peul à travers le mythe du berger céleste », *Éthiopiennes*, n° 19, 1979, p. 49-69.
- TIDJANI-SERPOS, Nouréini, « Évolution de la narration romanesque africaine : l'exemple de *L'Étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ », dans *Aspects de la critique africaine*, Togo, Éditions Silex/Éditions Ceda, 1987.

Articles parus à l'occasion du décès d'Hampâté Bâ

- BA, Mamadou, « Hommage à Amadou Hampâté Bâ », *Binndi Pulaar*, numéro hors série, mai 1991.
- AVONI, A. K., « Amadou Hampâté Bâ inhumé hier à Williamsville », *Fraterinté-Matin*, Abidjan, 17 mai 1991.
- WAINTRUP, Édouard, « Hampâté Bâ, le trépas du passeur », *Libération*, 17 mai 1991.
- « La vie est douloureuse, pas la mort », *Ivoire-Soir*, 17-18-19-20 mai 1991.
- KOFFI, Tiburce, « La quête du savoir », *Fraterinté-Matin*, 21 mai 1991.
- « Histoire du RDA – Houphouët-Boigny à Hampâté Bâ : “Je te garde pour moi” », *Fraternité Hebdo*, 30 mai 1991.
- BLE, Henriette, « C'était un ascète », *Ivoire Dimanche*, 26 mai-1 juin 1991.
- KONE, Hélène, « Un baobab s'est effondré », *Ivoire Dimanche*, 26 mai-1 juin 1991.
- SANGHO, D., « Hampâté Bâ, un politique? », *Ivoire Dimanche*, 26 mai-1 juin 1991.
- « Jamais Plus – Amadou Hampâté Bâ », *Africa international*, n° 239, juin 1991.
- ABLET, Jean-Claude, « La griothèque disparue, quel destin pour la parole? », *Supplément N.H.*, 6 juin 1991.
- « Mort de l'écrivain malien Amadou Hampâté Bâ. Le conservateur de “l'œuvre” orale africaine », *Le Monde*, 18 juin 1991.
- DIALLO, Siradiou, « Le siècle orphelin de son fils aîné », *Jeune Afrique*, n° 1591, 26 juin-2 juillet 1991, p. 74-79.
- KI-ZERBO, Joseph, « Un homme sans frontières », *Jeune Afrique*, n° 1591, 26 juin-2 juillet 1991.
- « Hommage du directeur général à monsieur Amadou Hampâté Bâ devant le Conseil exécutif de l'UNESCO [extrait] », *Priorité Afrique. Bulletin d'information*, n° 3, juillet 1991.

« Un jour avec Amadou Hampâté Bâ », propos recueillis par Brice Ahounou, *Africa international*, n° 240, juillet-août 1991 [témoignages de Jean Rouch, Germaine Dieterlen, Youssef Tata Cissé, Hélène Heckmann, Daouldé Laya et Sembène Ousmane].

MICHAUX, Nicolas, « Hampâté Bâ: une grande bibliothèque s'en va », *Sources UNESCO*, n° 28, juillet-août, 1991.

« Hampâté Bâ », *Calao*, n° 100, Paris, juillet-août 1991.

DIARRA, Aboubacar, « Amadou Hampâté Bâ. Un an après », *Les Echos*, n° 174, 1992.

DALLO, Diélika, « Hampâté Bâ: un homme de dialogue », *Le Courrier de l'UNESCO*, janvier 1992.

KRAIDY MASOSO, A., « Hampâté Bâ, on s'en souvient », *Ivoire-Soir*, 14-15 février 1992.

–, « La bibliothèque n'a pas brûlé », *Ivoire-Soir*, 19 février 1992.

KANGAH, Jacques, « Hommage à Hampâté Bâ – Le maître de la parole », *Village*, n° 3, 21 février 1992.

ROY, Leslie, « Hommage à Amadou Hampâté Bâ – Un siècle de sagesse », *La Voie*, n° 141, 27 février 1992.

« Teedungal mawngal fa'de e Aamadou Hampaate Bah », *Sofaa*, février-mars 1992.

KONE, Hélène, « L'homme-carrefour », *Fraterinté-Matin*, 9 mars 1992.

MOUSSA-BIOS, Diallo, « Amadou Hampâté Bâ, un an déjà », *Mauritanie nouvelles*, n° 17, 19-26 mai 1992.

THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE : QUESTIONS GÉNÉRALES

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], traduction de Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

DUCHET, Claude, *Roman et Société*, Paris, Armand Colin, 1973.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique* [1957], traduction de Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969.

GEERTZ, Clifford, *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University Press, 1988.

GENETTE, Gérard, parus à Paris aux Éditions du Seuil,

–, *Figures III*, 1972.

–, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1982.

GUSDORF, Georges, « Conditions et limites de l'autobiographie », dans *Formen der Selbstdarstellung. Analekte zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, sous la direction de Günter Reichenkron et Erich Haase, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, p. 105-123.

JOLLES, André, *Formes simples* [1930], traduction de Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972.

JOUBERT, Jean-Louis, LECARME, Jacques, VERCIER, Bruno, TABONE, Eliane, *Les Littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.

KRISTEVA, Julia, *Sēmeiōtiké. Recherches pour une Sémanalyse* [1969], Paris, Seuil, 1972.

RAMUZ, Charles Ferdinand, « Lettre à Henry-Louis Mermod » [1940-1941], dans *Deux Lettres*, précédé de *Fidélité profonde*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1985.

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle » [1978], dans *Littérature et réalité*, sous la direction de Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1982.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964.

VALÉRY, Paul, « Au sujet d'Adonis » [1921], dans *Œuvres*, édition de Jean Hytier, introduction biographique par Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957.

ANTHOLOGIES ET HISTOIRE DES LITTÉRATURES AFRICAINES

ARNAUD, Jaqueline, MOURALIS, Bernard, *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Paris, 1991.

CHAVES, Rita, *Angola e Moçambique. Experiência colonial e territórios literários*, Cotia (São Paulo), Ateliê Editorial, 2005.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre* [1974], Paris, Armand Colin, 1990.

–, *Anthologie africaine d'expression française. Le Roman et la Nouvelle*, Paris, Hatier, 1981.

–, *Littérature africaine. Histoire et Grands thèmes*, Paris, Hatier, 1990.

–, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006.

- FERREIRA, Manuel, *O Discurso no percurso africano. Contribuição para uma estética africana*, dans *Obras*, Lisboa, Plátano, 1989, t. I. GERARD, Albert, *Essais d'histoire littéraire africaine*, Sherbrooke (Canada)/Paris, Editions Naaman/Agence de coopération culturelle et technique, 1984.
- JACCOMARD, Hélène, VOLET, Jean-Marie, « Pacte autobiographique et écrivains francophones d'Afrique noire », *Présence francophone*, n° 41, 1992, p. 9-26.
- KESTELOOT, LILYAN, *Anthologie negro-Africaine* [1967], Verviers, Marabout, 1981.
- KONE, Amadou, « Tradition orale et écriture du roman autobiographique. L'exemple de Camara Laye », dans *Genres autobiographiques en Afrique. Actes du 6^e symposium international Janheinz Jahn*, sous la direction de János Riesz et Ulla Schild, Berlin, D. Reimer, 1996.
- NORDMANN-SEILER, Almut, *Littérature néo-africaine*, Paris, PUF, 1976.
- RIESZ, János, « Genres autobiographiques en Afrique et en Europe. Déterminismes de l'histoire d'une vie et rêve d'une autre vie », dans *Genres autobiographiques en Afrique. Actes du 6^e symposium international Janheinz Jahn*, sous la direction de János Riesz et Ulla Schild, Berlin, D. Reimer, 1996.

LITTÉRATURE, POLITIQUE ET IDENTITÉ CULTURELLE

- ANDRADE, Oswald de, « Manifesto Antropofágico », *Revista de antropofagia*, n° 1, mai 1928.
- BA, Mamadou S., « Césaire : la fondation et l'horizon », dans *Figures tutélaires, textes fondateurs. Francophonie et héritage critique*, sous la direction de Beïda Chikhi, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, p. 37-44.
- CABRAL, Amílcar, « O papel da cultura na luta pela independência » [1972], dans *Documentário. Textos políticos e culturais*, Lisboa, Edições Cotovia, 2008, p. 203-236.
- CÉSAIRE, Aimé, « Panorama » [février 1944], *Tropiques*, vol. 2, n° 10, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 7-10.
- , « Culture et colonisation », *Présence africaine*, n° 8-10 : *Premier congrès des écrivains et artistes noirs. Paris. Sorbonne 19-22 septembre 1956*, 1956, p. 193-207.
- , « L'homme de culture et ses responsabilités », *Présence africaine*, n° 24-25 : *Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs. Rome. 26 mars-1^{er} avril 1959*, 1959, p. 116-122.

- COPANS, Jean, *La Longue marche de la modernité africaine. Savoirs, intellectuels, démocratie* [1990], Paris, Karthala, 1998.
- DAMAS, Léon-Gontran, Introduction à *Poètes d'expression française*, Paris, Seuil, 1947.
- DEGRAS, Priska, « Figures tutélaires de la Caraïbe. Aimé Césaire : la révolution haïtienne et la responsabilité de l'homme de culture », dans *Figures tutélaires, textes fondateurs. Francophonie et héritage critique*, sous la direction de Beïda Chikhi, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, p. 17-24.
- LARA, Oruno D., « La Conférence Panafricaine de Londres. Un centenaire à commémorer, 1900-2000 », *Présence africaine*, n° 163-164, 2001, p. 103-120.
- DIOP, Alioune, « Niam n'goura ou les raisons d'être de Présence africaine », *Présence africaine*, n° 1, novembre-décembre 1947, p. 7-14.
- , « Discours d'ouverture », *Présence africaine*, n° 8-10 : *Premier congrès des écrivains et artistes noirs. Paris. Sorbonne 19-22 septembre 1956*, 1956, p. 9-18.
- DIOP, Cheikh Anta, « Apports et perspectives culturelles de l'Afrique », *Présence africaine*, n° 8-10 : *Premier congrès des écrivains et artistes noirs. Paris. Sorbonne 19-22 septembre 1956*, 1956, p. 347-354.
- FANON, Frantz, « Racisme et culture », *Présence africaine*, n° 8-10 : *Premier congrès des écrivains et artistes noirs. Paris. Sorbonne 19-22 septembre 1956*, 1956, p. 122-131.
- , « Fondement réciproque de la lutte nationale et des luttes de libération », *Présence africaine*, n° 24-25 : *Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs. Rome. 26 mars-1^{er} avril 1959*, p. 82-89.
- HAZOUmé, Paul, « La révolte des prêtres », *Présence africaine*, n° 8-10 : *Premier congrès des écrivains et artistes noirs. Paris. Sorbonne 19-22 septembre 1956*, 1956, p. 29-42.
- HOSSARD, « Littérarité ambiguë et fondation. Cheikh Hamidou Kane, un passeur entre logos et mythos », dans *Figures tutélaires, textes fondateurs. Francophonie et héritage critique*, sous la direction de Beïda Chikhi, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, p. 91-112.
- MAZRUI, A. A. ; ANDRADE, M. ; ABDALLAOUI, M. A. ; KUNENE, D.P., VANSINA, J., « Le développement de la littérature moderne », dans *Histoire générale de l'Afrique*, sous la direction de A. A. Mazrui, Paris, Présence africaine/EDICEF/UNESCO, 1998, t. VIII, *L'Afrique depuis 1935*, p. 366-394.
- MBOCK, Charly Gabriel, « 50 ans après le Congrès de 1956 : quelle africanité pour la littérature en Afrique? », dans *Figures tutélaires, textes fondateurs.*

Francophonie et héritage critique, sous la direction de Beïda Chikhi, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, p. 47-56.

MÉTLUS, Jean, MAXIMIN, Daniel, « De la responsabilité des hommes de culture », dans *Figures tutélaires, textes fondateurs. Francophonie et héritage critique*, sous la direction de Beïda Chikhi, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, p. 403-404.

MONÉNEMBO, Tierno, « La fin du passé et le germe problématique de l'avenir », dans *Figures tutélaires, textes fondateurs. Francophonie et héritage critique*, sous la direction de Beïda Chikhi, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, p. 445-458.

MOURALIS, Bernard, « Afrique : idéologie, identité, culture », *Présence africaine*, n° 165-166, Paris, 2002, p. 7-12.

212

OULOQUEM, Yambo, « Lettre aux Philistins d'une négrophilie sans obligation ni sanction », dans *Lettre à la France nègre* [1969], Paris, Le Serpent à Plumes, 2003, p. 211-218.

SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir » [1948], dans *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, textes choisis et présentés par Léopold Sédar Senghor, Paris, PUF, 2001.

SENGHOR, Léopold Sédar, « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine », *Présence africaine*, n° 8-10 : *Premier congrès des écrivains et artistes noirs. Paris. Sorbonne 19-22 septembre 1956*, 1956, p. 51-64.

–, *Liberté*, t. I, *Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

–, *Liberté*, t. III, *Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977.

SOYINKA, Wole, « Interview de Wole Soyinka à Paris en février 1995 », transcription et traduction de Christiane Fioupou, *Présence africaine*, n° 154, 2^e semestre 1996.

TOURÉ, Sékou, « Le leader politique considéré comme le représentant d'une culture », *Présence africaine*, n° 24-25 : *Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs. Rome. 26 mars-1^{er} avril 1959*, 1959, p. 104-115.

LA FABLE

BARON, Raphaël, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », Conférence au CRAL : *La Narratologie aujourd'hui* (6 janvier 2004, disponible sur : www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html).

CALAME-GRIAULE, Geneviève, « Éсотérisme et fabulation au Soudan », *Bulletin de l'IFAN*, vol. 16, n° 3-4, juillet-octobre 1954, p. 307-321.

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič, *Sur la théorie de la prose*, traduction de Guy Verret, Lausanne, L'Age d'homme, 1973.

JAUCOURT, Chevalier de, « Fable », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers*, sous la direction de Denis Diderot, Paris, 1761, t. VI, p. 342-345.

LA FONTAINE, Jean de, préface aux *Œuvres complètes*, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. I, p. 5-10.

MARMONTEL, Jean-François, « Fable », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers*, sous la direction de Denis Diderot, Paris, 1761, t. VI, 345-349.

SEGRE, Cesare, *Le Struttore e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974.

SORIANO, Marc, « Fable », dans *Encyclopaedia universalis*, sous la direction de Peter F. Baumberger, Paris, Encyclopaedia universalis, 1992, t. IX.

STAROBINSKI, Jean, « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles. Dans la littérature et la réflexion théorique », dans *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, sous la direction de Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1999, t. I, p. 750-768.

TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1987.

TOMACHEVSKY, Boris, « Thématique », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, présentation et traduction de Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965, p. 263-307.

L'AUTEUR-L'ÉCRIVAIN

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

–, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

L'Auteur, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie de Alain Brunin, Paris, Flammarion, 2001.

L'Écrivain masqué, sous la direction de Beïda Chikhi, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008.

DELEGUE, Yves, *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Paris, Obsidiane, 1991.

FEBVRE, LUCIEN, MARTIN, Henri-Jean, *L'Apparition du livre*, avec le concours de Anne Basanoff, Henri Bernard-Maitre, Moché Catane et al., Paris, Albin Michel, 1958.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits. 1954-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, 4 vol., t. I. ZINK, Michel, *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poésie médiévale*, avec une préface de Michel Zink, et un texte inédit de l'auteur, Paris, Seuil, 2000.

LE LECTEUR ET LA RÉCEPTION LITTÉRAIRE

BAUDELAIRE, Charles, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal* [1857], dans *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

BISANSWA, Justin K., « L'aventure du discours critique », *Présence francophone*, n° 61, 2003, p. 11-34.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], traduction de Myriem Bouzaher, Paris, LGF, 1989.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], traduction de Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1975], traduction de Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.

Le Lecteur, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie de Nathalie Piégay-Gros, Paris, Flammarion, 2002.

DIALOGISME ET POLYPHONIE

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski* [1929], traduction de Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970.

–, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.

–, *Esthétique de la théorie verbale*, traduction de Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984.

- BARROS, Diana L. P. de, FIORIN José Luiz (dir.), *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidad*, São Paulo, Edusp, 1994.
- FIORIN, José Luiz, *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, São Paulo, Ática, 2006.
- PEYTARD, Jean, *Mikhaïl Bakhtine, dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand Lacoste, 1995.
- L'Intertextualité*, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie de Sophie Rabau, Paris, Flammarion, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Suivi de Écrits, traduction de Georges Philippenko, avec la collaboration de Monique Canto, Paris, Seuil, 1981.

LITTÉRATURE ET TRADITIONS ORALES

- BAGAYOKO, Yritié, « Proverbes et devinettes bambara », *Notre Librairie*, n° 75-76 : *Littérature malienne*, juillet-octobre 1984.
- BELMONT, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Des cauris au marché. Essais sur des contes africains*, Paris, Musée de l'homme/Société des africanistes, 1987.
- , « Les Chemins de l'autre monde. Contes initiatiques africains », *Cahiers de littérature orale*, n° 39-40, 1996, p. 48-49.
- DADIÉ, Bernard, « Le rôle de la légende dans la culture populaire des Noirs d'Afrique », *Présence africaine*, n° 8-10 : *Premier congrès des écrivains et artistes noirs. Paris. Sorbonne 19-22 septembre 1956*, p. 165-174.
- , « Folklore et Littérature », *Premier congrès international des africanistes*, Accra, Université de Ghana, 1962.
- DUDES, Alan, « The Devolutionary premise dans folklore theory », *Journal of the Folklore Institute*, vol. VI, n° 1, 1966, p. 5-19.
- FAIVRE, Antoine, « Contes de Grimm, mythe et initiation », *Cahiers de recherche sur l'imaginaire*, n° 10-11, 1979.
- FERRY, Marie-Paule, « Pourquoi conter ? », *Cahiers de la littérature orale*, n° 1, 1976.
- PAULME, Denise, *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

SEBILLOT, Paul, *Le Folk-lore. Littérature orale et ethnographie traditionnelle*, Paris, Octave Doin et fils, 1913.

VANSINA, Jan, « La tradition orale et sa méthodologie », dans *Histoire générale de l'Afrique*, sous la direction de Joseph Ki-Zerbo, UNESCO, 1980, t. I, *Méthodologie et préhistoire de l'Afrique noire*.

NOTES ET TEXTES PÉRIPHÉRIQUES

COMPAGNON, Antoine, « La périgraphie », dans *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 328-329.

DERRIDA, Jacques, « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale », dans *L'Espace de la note*, sous la direction de Jacques Dürrenmatt et Andréas Pfersmann, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 7-20.

216

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

JACCARD, Anny-Claire, « Maladresses didactiques, intentions idéologiques, savoir-faire esthétique. Les romancières negro-africaines et la note », dans *La Note et le Texte. Journée d'étude du 13 mai 1995 et du 6 juin 1996*, sous la direction de Ghislaine Haas, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 65-83.

HAAS, Ghislaine, « La note : avenir du texte ? », dans *La Note et le Texte. Journée d'étude du 13 mai 1995 et du 6 juin 1996*, sous la direction de Ghislaine Haas, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 7-23.

LANE, Philippe, *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992.

LEFEBVRE, Julie, « “Note” et “Note” : Proposition de défrichage linguistique », dans *L'Espace de la note*, sous la direction de Jacques Dürrenmatt et Andréas Pfersmann, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 27-50.

PINGAUD, Bernard, « Peut-on annoter un roman ? », dans *L'Espace de la note*, sous la direction de Jacques Dürrenmatt et Andréas Pfersmann, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 21-25.

LA MÉMOIRE

ARISTOTE, « De la mémoire et de la réminiscence », dans *Petits traités d'histoire naturelle*, Pierre-Marie Morel, traduction inédite, introduction, notes et bibliographie de Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, 2000.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire* [1896], Paris, PUF, 1985.

- HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [1928], traduction de Henri Dussort, préface de Gérard Granel, Paris, PUF, 1964.
- LE GOFF, Jacques, *História e Memória*, traduction de I. Ferreira, B. Leitão, S. Ferreira Borges, Campinas, Editora da Unicamp, 2003 [recueil d'essais originalement publiés dans *Enciclopédia Einaudi*].
- PLATON, *Le Sophiste*, traduction et présentation de Nestor-Luis Cordero, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.
- , *Théétète*, traduction et présentation de Michel Narcy, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994.
- , *Phèdre*, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012.
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000.

HISTOIRE ET SCIENCES SOCIALES

- ALMEIDA-TOPOR, Hélène d', *L'Afrique*, Paris, Le cavalier bleu, 2006.
- ANTA-DIOP, Cheikh, « Un continent à la recherche de son histoire », *Horizons, la revue de la paix*, n° 74-75, juillet-août 1957, p. 85-91.
- , *Nations nègres et culture. De l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Paris, Présence africaine, 1979.
- BALANDIER, Georges, « L'Africanisme face aux problèmes de l'anthropologie et de la sociologie politique », *Présence africaine*, n° 46, 1963, p. 197-201.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le Colonialisme* [1955], Paris/Dakar, Présence africaine, 1989.
- CHATIER, Roger, ROCHE, Daniel, « Le livre : un changement de perspective », dans *Faire de l'Histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, 3 vol., 1974, t. III, *Nouveaux objets*, p. 115-132.
- CURTIN, Philip D., « Tendances récentes des recherches historiques africaines et contribution à l'histoire en général », dans *Histoire générale de l'Afrique*, sous la direction de Joseph Ki-Zerbo, UNESCO, 1980, t. I, *Méthodologie et préhistoire de l'Afrique noire*, p. 77-95.
- DECRAENE, Philippe, *Vieille Afrique, jeunes nations. Le continent noir au seuil de la troisième décennie des indépendances*, Paris, PUF, 1982.
- DELOBSOM, A. A. Dim, *L'empire du Mogho-Naba. Coutumes des Mossi de la Haute-Volta*, préface de Robert Randau, Paris, Domat-Montchrestien, 1959.

- DIENG, Amady Aly, « Nationalisme et panafricanisme », dans *Intellectuels, nationalisme et idéal panafricain. Perspective historique*, sous la direction de Thierno Bah, Dakar, Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique, 2005, p. 57-68.
- FAGE, John D., « L'évolution de l'historiographie de l'Afrique », dans *Histoire générale de l'Afrique*, sous la direction de Joseph Ki-Zerbo, UNESCO, 1980, t. I, *Méthodologie et préhistoire de l'Afrique noire*, p. 45-63.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, préface de Francis Jeanson, Paris, Seuil, 1952.
- GOUREVITCH, Aron Y., « Le temps comme problème d'histoire culturelle », dans *Les Cultures et les temps*, sous la direction de Paul Ricœur, Paris, Payot/UNESCO, 1975.
- GRIAULE, Marcel, *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli* [1948], Paris, Fayard, 1997.
- HAMA, Boubou, BOULNOIS, JEAN, *L'Empire de Gao. Histoire, coutumes et magie des Sonraï*, préface de Théodore Monod, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1954.
- , KI-ZERBO, Joseph, « Place de l'histoire dans la société africaine », dans *Histoire générale de l'Afrique*, sous la direction de Joseph Ki-Zerbo, UNESCO, 1980, t. I, *Méthodologie et préhistoire de l'Afrique noire*, p. 65-76.
- HARRIS, Joseph E., ZEGHIDOUR, Slimane, « L'Afrique et la diaspora noire », dans *Histoire générale de l'Afrique*, sous la direction de Ali A. Mazrui en collaboration avec Christophe Wondji, UNESCO, 1998, t. VIII, *L'Afrique depuis 1935*, p. 451-467.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'histoire* [1837], traduction, introduction et notes de Kostas Papaioannou, Paris, UGE, 1965.
- KI-ZERBO, Joseph, *Histoire de l'Afrique noire. D'hier à demain*, Paris, Hatier, 1978.
- LAYA, Diouldé (dir.), *La Tradition orale. Problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, préface de Joseph Ki-Zerbo, Niamey, CRDTO, 1972.
- LEFORT, Claude, *Les Formes de l'histoire. Essais d'anthropologie politique*, Paris, Gallimard, 1978.
- LE GOFF, Jacques, « Les mentalités : une histoire ambiguë », dans *Faire de l'Histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, 3 vol., 1974, t. III, *Nouveaux objets*, p. 76-94.

- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme* [1934], Paris, Gallimard, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « Histoire et dialectique », dans *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LY-TALL, Madina, « Le Macina et l'Empire torodbe (tukuloor) jusqu'en 1878 », dans *Histoire générale de l'Afrique*, sous la direction de J.F.A. Ajayi, UNESCO, 1996, t. VI, *L'Afrique au XIX^e siècle jusque vers les années 1880*, p. 647-682.
- MONIOT, Henri, « Histoire des peuples et peuples sans histoire », dans *Faire de l'Histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, 3 vol., 1974, t. I, *Nouveaux problèmes*.
- STAROBINSKI, Jean, « La littérature : le texte et l'interprète », dans *Faire de l'Histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, 3 vol., 1974, t. II, *Nouvelles approches*.
- VANSINA, Jan, « De la tradition orale. Essai de méthode historique », *Annales de sciences humaines*, n° 36, Musée royal de l'Afrique centrale tervuren, 1961.

MYTHE ET RELIGION

- CARDAIRE, Marcel, *Contribution à l'étude de l'islam*, Cameroun, IFAN, 1950.
- , *L'Islam et le terroir africain*, Soudan, IFAN, 1954.
- ELIADE, MIRCEA, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- , *Traité d'histoire des religions*, préface de Georges Dumézil, Paris, Payot, 1964.
- , *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- GOISBEAULT, NICOLE, « MYTHES AFRICAINS », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 43-51.
- KESTELOOT, Lilyan, « Le mythe, ses définitions et leurs implications méthodologiques », lors de la semaine de la faculté des Lettres et Sciences humaines de mai 1987, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1987.
- , « Les Peuls », dans *Encyclopédie des religions*, sous la direction de Frédéric Lenoir, Ysé Tardan-Masquelier avec la collaboration de Michel Meslin, Paris, Bayard, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 227-255.

- , *Myth and Meaning*, Toronto, University of Toronto Press, 1978.
- , « Comment meurent les mythes », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1996, p. 300-315.
- MONOD, Théodore, « Un homme de dieu : Tierno Bokar », *Présence africaine*, numéro spécial 8-9 : *Le Monde noir*, 1950, p. 149-157.
- MONTEIL, Vincent, « Contribution à l'étude de l'Islam en Afrique Noire », dans *Colloque sur les Religions. Abidjan. 5-12 avril 1961*, [organisé par la Société africaine de culture], Paris, Présence africaine, 1962.
- NDAW, Alassane, « L'Afrique Noire. Caractères Généraux », dans *Encyclopédie des religions*, sous la direction de Frédéric Lenoir, Ysé Tardan-Masquelier avec la collaboration de Michel Meslin, Paris, Bayard, 2000.
- THOMAS, Louis-Vincent, « Mythe d'Afrique Noire », dans *Dictionnaire des religions*, sous la direction de Paul Poupard, Paris, PUF, 1985.
- VIDAL, Jacques, « Mythe », dans *Dictionnaire des religions*, sous la direction de Paul Poupard, Paris, PUF, 1985.
- WAUTHIER, Claude, « L'étrange influence des francs-maçons en Afrique francophone », *Le Monde diplomatique*, septembre 1997.
- ZAHAN, DOMINIQUE, « LA RELIGION DE L'AFRIQUE NOIRE », dans *Encyclopédie de la Pléiade*, sous la direction d'Henri-Charles Puech, Paris, Gallimard, 1976, t. III, *Histoire des Religions*.

220

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

- ANDRADE, Mário de, *Macounaïma. Le héros sans aucun caractère* [1928], traduction de Jacques Thiériot, édition dirigée par Pierre Rivas, Paris, Stock/UNESCO/ALLCA XX, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal* [1857], dans *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I. BEBEY, Francis, *Le Fils d'Agatha Moudio* [1967], Yaoundé, Éditions CLE, 1973.
- BHÉLY-QUENUM, Olympe, *L'Initié*, Paris, Présence africaine, 1979.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* [1605], traduction d'Aline Schulman, préface de Jean-Claude Chevalier, Paris, Seuil, 1997.
- DADIÉ, Bernard, *Légendes et poèmes. Afrique debout! Légendes africaines. Climbié. La Ronde des jours* Paris, Seghers, 1966.

- DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître* [1796], dans Œuvres, édition de Laurent Versini, Paris, R. Laffont, 1994, t. II, *Contes*.
- DIOP, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba* [1947], Paris, Présence africaine, 1961.
- EFOUI, Kossi, *L'Entre-deux Rêves de Pitagaba*, Paris, Acora, 2000.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien Años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, UGE, 1971.
- KOSZTOLÁNYI, Dezső, « Le traducteur cleptomane » [1933], dans *Le Traducteur cleptomane et autres histoires*, traduction et texte français de Maurice Regnaud en collaboration avec Ádám Péter, postface d'Ádám Péter, Paris, Viviane Hamy, 1994, p. 15-16.
- KOUROUMA, Ahmadou, parus à Paris aux Éditions du Seuil, *Les Soleils des Indépendances*, 1970.
- , *En attendant le vote des bêtes sauvages* [1994], 1998.
- , *Monnè, outrages et Défis* [1990], 1998.
- OULOQUEM, Yambo, *Le Devoir de violence* [1968], préface de Christopher Wise, Paris, Le Serpent à Plumes, 2003.
- OUSMANE, Sembène, *Xala*, Paris, Présence africaine, 1973.
- POUCHKINE, Alexander, *Eugène Oniéguine* [1831], traduction de Michel Bayat, R. Laffont, 1956.
- PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé* [1927], Paris, Flammarion, 1999.
- VALÉRY, Paul, « Fragment des mémoires d'un poème », dans *Œuvres*, édition de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, 2 vol., t. I, p. 1467.

FILMS

- OUSMANE, Sembène, *Emitai*, 95 minutes, long-métrage, 35 mm, couleurs, Sénégal, 1971.
- , *Camp de Thiaroye*, 148 minutes, long-métrage, 35 mm, couleurs, Sénégal, 1988.

TABLE DES MATIÈRES

Préface.....	7
Introduction.....	9
CHAPITRE I	
Un kaléidoscope de voix.....	17
Personnages, narrateurs et écrivain en dialogue.....	17
Métissages linguistiques.....	34
Le lecteur-interlocuteur.....	49
Notes et discours aux marges du texte.....	69
CHAPITRE II	
Retour du passé.....	85
Mémoire, oubli et imagination.....	86
Pour une Histoire de la mémoire collective.....	104
CHAPITRE III	
L'écrivain mystique et son lecteur cartésien.....	133
Vraies histoires fabuleuses.....	133
Le temps et le mythe.....	163
Bibliographie.....	189
Table des matières.....	223

L'œuvre de l'écrivain malien Amadou Hampâté Bâ révèle sa volonté de contribuer à la construction d'un discours qui permette d'insérer l'Afrique dans un cadre universel. Dans cet objectif, il choisit de réactualiser la littérature orale. Chercheur infatigable, il recueille tout au long de sa vie un ensemble de traditions et de connaissances ancestrales à travers ses contes, ses récits initiatiques ou historiques, ses portraits de personnages, qu'il écrit en français pour un public de culture occidentale. Le décalage entre les répertoires des personnages, du narrateur et du lecteur pose des problèmes d'ordre esthétique. L'écrivain cherche des stratégies pour représenter la réalité sociale à laquelle il se réfère, mais aussi pour la recréer de manière à interagir avec la réalité de son lecteur. Son rôle est ambigu : fidèle transmetteur, Hampâté Bâ élabore un univers fabuleux séducteur. Il met en place différents niveaux de dialogue, à partir de la relecture de souvenirs, de traces du passé, de regards portés sur le monde, et déjoue leurs sens à la faveur des significations contextuelles recherchées. Le texte devient alors un lieu privilégié pour une réflexion sur la mémoire, l'histoire et le mythe ; plus largement, pour une réflexion sur le réel et la manière de le raconter.

Couverture : Doubaley – Le miroir/chorégraphie Salia Sanou © Compagnie Mouvements perpétuels.

ISBN 978-2-84050-958-5

9 782840 509585

SODIS
F387527



22 €

<http://pups.paris-sorbonne.fr>