

Université de Montréal

Du conte au roman dans l'œuvre d'Amadou Hampâté Bâ

**par
Ayelevi Novivor**

**Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences**

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph. D.)
en études françaises**

Novembre 2004

© Ayelevi Novivor, 2004



PQ

35

U54

2005

V. 007

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse est intitulée :
Du conte au roman dans l'œuvre d'Amadou Hampâté Bâ

présentée par
Ayelevi Novivor

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Ndiaye
président-rapporteur

Josias Semujanga
directeur de recherche

Francis Gingras
membre du jury

Alexis Tcheuyap
examineur externe

Sommaire

La place des œuvres de Amadou Hampâté Bâ dans les anthologies de la littérature africaine est plus que discrète. En dépit d'une production littéraire riche et protéiforme, cet écrivain reste relativement peu connu. Et pourtant, il a été couronné de plusieurs prix littéraires et a joui d'une reconnaissance internationale pour sa contribution à la restauration de nombreux récits oraux africains qu'il a tirés de l'oubli. La richesse de son œuvre est à la mesure de la complexité de sa personnalité. L'auteur a traversé le XXe et a laissé derrière lui une œuvre abondante. Et c'est justement à travers la difficulté de définir sa personne par une seule dimension — à la fois attaché à la tradition et ouvert à la modernité —, qu'il échappe complètement aux débats littéraires, lesquels sont plutôt préoccupés par la recherche des canons esthétiques occidentaux ou africains. Hampâté Bâ est à la fois ethnologue, historien, théologien, écrivain, essayiste et diplomate. De toutes ces carrières, il résulte une œuvre transgénérique qui déroute la critique. Hampâté Bâ ne revendique pas une appartenance à un courant comme l'ont pu faire d'autres écrivains africains qui ont vu leurs œuvres étudiées en vue d'éclairer le contexte politico-social du moment. Les divers courants de la critique africaine ont fortement été façonnés, puis conditionnés à suivre les évolutions politiques en Afrique comme moyen de classer les œuvres africaines. Avec Hampâté Bâ, un problème supplémentaire s'ajoute : il écrit sur une période extrêmement longue et produit des textes différents au niveau générique que ce soit à travers la récolte des récits oraux, la transcription de contes, la création de certains, son récit romancé de *L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain* ou encore ses mémoires. La singularité de cet auteur réside a priori dans cette traversée du siècle littéraire.

Il possède une culture extrêmement précise et riche sur cette région d'Afrique tout en ayant une très bonne connaissance de la culture française. Peu d'auteurs africains de cette génération peuvent se targuer de posséder une culture aussi large. Du point de vue de la critique, *L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, plusieurs fois couronné, a le plus retenu l'attention du public. Mais la critique considère cette œuvre une simple autobiographie de l'auteur. D'un autre côté, les débats de la critique ont jusqu'à récemment éclipsé les approches intertextuelle ou transtextuelle qui auraient permis de faire ressortir la littéarité des œuvres de Hampâté Bâ, œuvres fortement imprégnées par diverses influences génériques.

C'est pour cela que nous avons souhaité analyser le mélange des genres dans l'œuvre de cet écrivain comme paramètre indissociable d'une production originale. Deux pistes de recherche sont importantes à explorer : la reprise des procédés du conte initiatique dans la structure des récits et leurs fonctions dans les récits de fiction de l'auteur. Ces deux aspects ont été négligés alors qu'ils constituent la spécificité de l'œuvre de Hampâté Bâ.

Cette recherche vise à montrer comment Hampâté Bâ produit de nouveaux textes à partir du matériau culturel existant : les formes de la littérature orale africaine et les formes du roman de type occidental. C'est ce que notre étude a montré à partir d'une analyse détaillée de récits de Hampâté Bâ.

Mots clés : Récits romanesques, contes africains, tradition orale, initiation, mélange des genres, esthétique, biographie et autobiographie.

Summary

Hampâté Bâ's place within the African literatures' anthology is particularly discreet. Even though, he was a recipient of many prizes, and was recognized internationally for his contribution to the conservation of oral tales, which would have disappeared otherwise, Hampâté Bâ's various work in not very well known. The richness of his work is also a reflection of his complex personality. This writer lived through the twentieth century and has left with us an abundant production. His absence in literary debates that preoccupied the western or African aesthetic is due to numerous occupations that define the author's life — he is both attached to tradition and modernism — thus, Hampâté Bâ does not really fit any category. He is said to be an anthropologist, historian, theologian, writer, essay writer, and diplomat. His writing also follows the same fate. This can be explained by the fact that Hampâté Bâ does not belong to any ideological group within the critics, contrary to his fellow writers, whose novels were read in order to portray the political context of that particular time. Indeed, the different branches of the African critical discourse have been influenced by the political development of Africa as a means to classify the African productions. Hampâté Bâ brings a new issue because he has written his works during a long period of time and as a result his writing shows different types of texts : tales, novels, and autobiography. The particularity of this author resides in his long literary crossing of the century, in which he gained a precise and rich cultural knowledge. Few authors of that generation can claim to be so knowledgeable. As far as critics are concerned, *L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, which won several prizes, has raised the greatest interest. But not

always for literary concerns, for the critics accused Hampâté Bâ of hiding behind his main character to write an autobiography. On the other hand, the critics until recently avoided such approaches intergenericity, intertextuality or transtextuality which could bring another insight to Hampâté Bâ's works deeply influenced by the mixing of genres.

Therefore, we have studied his works which are composed of the mixing of genres as a determining element to produce an original works. Two approaches were explored : the use of the structures of tales and their functions in the work of the writer. The two elements have been neglected although they constitute the base of the specificity of Hampâté Bâ's works. The aim of our research is to show how Hampâté Bâ creates a new style of writing with the existing tools : African oral literature and western novel. Our study demonstrated these hypotheses based on a detailed analysis of Hampâté Bâ's novels.

Keywords: Novels, African tales, oral literature, bildungsroman, mix of genres, aesthetics, biography and autobiography.

Table des matières

Sommaire	iii
Summary	v
Table des matières	vii
Liste des tableaux	x
Dédicace	xi
Remerciements	xii
INTRODUCTION : HAMPÂTÉ BÂ ET LA CRITIQUE	1
Chapitre 1 CONTEXTE LITTÉRAIRE AFRICAIN ET CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	16
1.1 Parcours de la critique du roman africain	17
1.2 Cadre théorique et méthodologique : les genres du roman et du conte	27
Chapitre 2 LES FORMES DU CONTE DANS LES RÉCITS INITIATIQUES	44
2.1 Introduction	45
2.2 <i>Njeddo Dewal, mère de la calamité</i>	47
2.3 <i>Kaïdara</i>	51
2.4 <i>L'Éclat de la grande étoile</i>	56
2.5 <i>Petit Bodiel</i>	60
2.6 Comparaison de la morphologie des quatre contes	65
2.7 Les initiations ratées	69
2.7.1 L'initiation	69
2.7.2 Éléments préfigurant l'échec	73
2.8 Contes initiatiques ou autres types de récits?	76
2.8.1 La mise en scène actantielle des initiés	76
2.8.2 Quêtes matérielle et spirituelle	84
2.9 Conclusion	99
Chapitre 3 L'INSCRIPTION DES FORMES DU CONTE DANS <i>L'ÉTRANGE DESTIN DE WANGRIN</i> <i>OU LES ROUERIES D'UN INTERPÈTE AFRICAIN</i>	101

3.1 Le parcours narratif du récit dans <i>L'Étrange destin de Wangrin</i>	102
3.1.1 Structure narrative du récit	102
3.1.2 Structure discursive du récit	106
3.2 Structure et évolution du personnage	107
3.2.1 Portrait du personnage	107
3.2.2 Wangrin, héros mythique : Éléments d'un destin scellé	110
3.2.3 Formation du personnage : ironie sur les aptitudes d'insertion d'un apprenti à l'école du caméléon	112
3.2.4 Entre morale et éthique	114
3.3 L'inscription des formes du conte dans le roman	118
3.3.1 <i>Njeddo Dewal, mère de la calamité</i>	119
3.3.2 Wangrin : la facette du lièvre	124
3.3.3 Les ennemis de Wangrin	128
3.3.3.1 Racoutié	128
3.3.3.2. Romo Sibedi	131
3.4 Les mythes, prédictions et autres signes : lumière sur l'essence de Wangrin	133
3.4.1 Les prédictions	133
3.4.2 Introspections et rétrospections	141
3.4.3 Destin inéluctable ou destin réversible	145
3.5 Le traitement de la passion amoureuse et les personnages féminins dans Wangrin	152
3.5.1 Les victimes des passions amoureuses	152
3.5.2 Wangrin : un personnage passionné	159
3.6 Conclusion	163

Chapitre 4

AMKoulLEL, L'ENFANT PEUL

L'ENFANCE : CONFIGURATION NARRATIVE ET POÉTIQUE D'UNE ÉPOQUE

165

4.1 Les temps forts du récit	166
4.1.1 L'écriture, principal mode de narration	167
4.1.2 L'organisation du récit	169
4.2 Les voyages	179
4.2.1 La dimension épique du voyage	179
4.2.1.1 Le voyage et les héros épiques	179
4.2.1.2 Les premiers voyages d'Amkoullel	184
4.3 L'apprentissage par le voyage	190
4.3.1 Le voyage formateur	190
4.3.2 La place du voyage dans le récit	196
4.3.3 Le voyage comme laboratoire d'observation	199
4.4 La figure de la force dans le récit d'enfance	204
4.4.1 La nature	205
4.4.2 La guerre	211
4.4.3 Le colonisateur blanc	216

4.5 Conclusion	220
Chapitre 5	
<i>OUI MON COMMANDANT! : UNE PRISE D'ECRITURE ASSUMÉE</i>	222
5.1 Introduction	223
5.2 L'écrivain en marge de l'oralité	224
5.2.1 L'écriture aux croisements de diverses influences	224
5.2.2 L'originalité de Hampâté Bâ	229
5.2.3 Une narration diégétique et extra-diégétique :	
rencontre avec des maîtres de l'art oral	233
5.3 Nouveaux adjuvants dans la vie d'adulte	235
5.3.1 Wangrin, un autre idéal de liberté	237
5.3.2 Les valeurs religieuses et traditionnelles ou un idéal d'écriture	239
5.3.3 Vers une identité assumée	249
5.3.3.1 Conflit et personnage tourmenté	249
5.3.3.2 Vers une esthétique de la spiritualité	256
5.4 L'usage de l'ironie en rapport avec le pouvoir colonial	261
5.4.1 Les formes graphiques de l'ironie	265
5.4.2 L'usage de l'ironie dans le roman	272
5.5 Conclusion	275
CONCLUSION	277
BIBLIOGRAPHIE	286

Liste des tableaux

Tableau I	31
Tableau II	49
Tableau III	54
Tableau IV	58
Tableau V	62
Tableau VI	65
Tableau VII	66
Tableau VIII	181
Tableau IX	185
Tableau X	189
Tableau XI	192
Tableau XII	194

A la mémoire de Da Christie

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement mon directeur de thèse, Josias Semujanga pour ses conseils, son soutien et sa disponibilité à mon égard.

Mes remerciements vont à ma famille, en particulier à Mme Dedo, à M. De Souza et à Mme Dossou.

Mes remerciements s'adressent également à mes amis et collègues Angéla Dewokor, Juliette Homeyer, Monique Gasengayire, Aaron Clark, Théopiste Kabanda, Wafae Karzazi, Marie-Hélène La rochelle, Joubert Satyre, Riccardo Filippone, Stéphane Martelly, Mylène Dorcé, Bruno Tribout, Sylvie Maladin, Edouard Agnissey, Yasmin Garda, Emoh Bokpe, Rudy Francis et Aurore Umuziga.

Je remercie Michel Pierssens pour ses judicieux conseils.

Je tiens finalement à remercier profondément Christiane Ndiaye. Je tiens à lui témoigner mon admiration pour son travail, son énergie et sa passion pour la littérature africaine et caribéenne qu'elle transmet avec aisance.

INTRODUCTION : HAMPÂTÉ BÂ ET LA CRITIQUE

Amadou Hampâté Bâ (1900-1991) est un érudit qui aborde la littérature avec engouement. Connaissance et sagesse sont deux notions intrinsèquement liées à l'origine de son inspiration et de son dévouement pour la littérature. Toute son œuvre sera appréhendée, en gardant en vue ces deux objectifs : transmission du savoir et acquisition de la sagesse. Des années 1920 jusqu'aux années 1980, Hampâté Bâ consacre cette longue partie de sa vie à la préservation de la richesse culturelle de l'Afrique. Son œuvre abonde en textes, récits, contes, essais, ouvrages historiques, ethnographiques ou religieux. Hampâté Bâ avait pressenti depuis longtemps la menace pesant sur les moyens de transmettre l'identité et la mémoire des populations africaines. De leur côté, les acteurs de la colonisation s'étaient rapidement rendus compte que pour rendre l'entreprise coloniale efficace, il fallait que les Africains eux-mêmes soient impliqués. Hampâté Bâ vit au gré des turbulences et des bouleversements coloniaux qui ont radicalement changé l'Afrique. Cependant, il a toutefois eu la chance d'avoir grandi dans un milieu où son entourage et son environnement lui ont procuré une éducation sensible aux valeurs africaines et humaines. Suite à la destruction des réseaux et systèmes éducatifs traditionnels, les valeurs transmises ne sont plus africaines ; dorénavant, les nouveaux modes de pensée ne prennent plus en considération ces réalités culturelles. C'est dans ce contexte que Hampâté Bâ ressent l'urgence de collecter pour conserver ce qu'il conçoit être d'une valeur inestimable pour les générations à venir. Ceci fait de lui dans la littérature africaine un des rares auteurs maîtrisant le corpus littéraire de l'Afrique de l'Ouest et ayant poursuivi un travail colossal pour le maintien de ce patrimoine de textes divers.

Malgré ce travail de mémorialiste de l'Afrique traditionnelle, l'œuvre de Hampâté Bâ est très peu étudiée et les analyses existantes portent essentiellement sur *L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, laissant une part de son œuvre extrêmement riche quasiment inexplorée. Par ailleurs, il faut noter que parmi ces quelques études, l'approche privilégiée par les critiques a surtout été anthropologique avec toutes les limites que cette approche comporte pour l'analyse de récits littéraires. D'autres études ponctuelles ont pu relever des éléments intéressants mais force est de constater qu'il en existe très peu.

Kouamé Kouamé¹ aborde *Wangrin* d'emblée par une approche ethnologique. Il considère cette œuvre comme le témoignage d'un homme sur son époque, époque marquée par l'ère coloniale. L'auteur se focalise sur les thèmes développés ou sur l'exactitude des données plutôt que sur l'écriture de Hampâté Bâ, imitant de ce fait, plusieurs générations de critiques pour lesquelles la colonisation ou l'actualité politique devaient être les seuls vecteurs de l'inspiration chez les écrivains africains. Cette classification de littérature de témoignage est à l'origine d'une réflexion menée sur le rapport qu'entretient l'œuvre avec le public auquel elle est destinée : les lecteurs occidentaux. Paradoxalement, Kouamé constate que l'œuvre est composée de multiples facettes, il cherche en conséquence sous quels genres il serait plus approprié de la classer ; s'agit-il d'autobiographie, de roman policier ou de conte ? Cette étude parvient à s'extirper quelque peu des canons établis dans sa conception de la problématique de la modernité / tradition. Car, plutôt que d'évoquer la modernité en faisant référence à l'occident, l'auteur préfère conceptualiser des nuances dans

¹ Kouamé Kouamé, « L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain : aspects d'un chef d'œuvre », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, n° 2, 1979, p. 67-80.

les sociétés africaines qui sont de l'ordre de l'Afrique de la raison scientifique et de celle des mystères reposant sur la compréhension et la maîtrise de l'environnement.

James Emejulu² part d'un postulat qui diffère de celui de Kouamé car il adopte une attitude d'ethnocentrisme dans son analyse de *Wangrin*. Il relève une telle présence du bambara, du peul et de l'arabe dans le récit que selon lui, il faudrait une critique compétente du point de vue linguistique pour comprendre les subtilités du texte. En d'autres termes, une critique peu compétente pourrait ne pas déceler la richesse d'une œuvre parce qu'elle en ferait une mauvaise interprétation. Dans ce cas, force est de constater que Emejulu propose un modèle herméneutique qui rend la lecture très restrictive en raison des critères pointilleux des compétences que doit posséder la critique. Or, le récit peut susciter diverses interprétations selon les sensibilités du critique.

Julie Emeto-Agbasière³ emprunte une démarche semblable dans son étude comparative entre *L'Étrange destin de Wangrin* et *Le soleil des indépendances* de Kourouma. Elle analyse dans les deux récits les éléments appartenant spécifiquement à la littérature orale africaine. Ce faisant, elle se concentre sur le proverbe, élément gnomique et représentatif des figures de style en littérature orale. Elle souligne que son usage relève de la volonté d'afficher une large connaissance des trésors que recèlent les langues respectives de chacun des écrivains. Le proverbe est donc pourvu d'une nature esthétique et d'une fonction didactique. Cependant, on constate qu'une telle démarche peut nuire ou éclipser d'autres éléments littéraires et esthétiques importants dans la création des œuvres.

² James Emejulu, « Pour une sémiologie du roman africain », *Présence Africaine*, n° 123, 1982, p. 144-152.

³ Julie Emeto-Agbasière, « Le proverbe dans le roman africain », *Présence francophone*, n° 29, 1986, p. 27-41.

Se différenciant des approches ethnologique et ethnocentrique, Ambroise Teko-Agbo⁴ se sert de l'argument écologique pour aborder le récit *Amkoullé, l'enfant peul*. Il appréhende l'écosystème du récit comme faisant appel dans l'absolu à un projet d'harmonie écologique et de vie en partant de l'éthique culturelle chère à Hampâté Bâ selon laquelle tout dans la nature possède une âme. L'écologie renvoie à l'environnement et au mode de vie de l'écrivain. Par conséquent, son écriture est, selon cette hypothèse, affectée par son expérience. L'un des aspects qui n'est pas tout à fait problématisé mais dont on flairer la pertinence dans cet article, concerne le déplacement des catégories réservées au surnaturel ou au rationnel de la littérature occidentale. L'auteur souligne que la nature est un organisme vivant et équilibré et propose les catégories de réalisme merveilleux ou fantastique pour éclairer une autre dimension du récit.

Sur le plan de l'écriture, la structure narrative devient une priorité pour Noureini Tidjani-Serpos qui analyse la polyphonie dans l'introduction de *L'Étrange destin de Wangrin*⁵. A travers son étude, Tidjani-Serpos démontre que la narration romanesque emprunte des instruments à certaines traditions orales notamment celle du conte dans laquelle le narrateur laisse toujours subsister des zones d'ombre et de mystère quant à l'histoire narrée. Le critique évoque l'évolution du genre romanesque en abordant la réalité contemporaine africaine. Selon lui, le réel romanesque doit se prévaloir des éléments culturels et « surnaturels » existant dans les sociétés africaines. L'écrivain pour plus de réalisme doit en quelque sorte évoquer les symboles, les mythes, les dieux et leurs

⁴ Ambroise Teko-Agbo, « Nature et littérature : sensibilité écologique et vision du monde dans *Amkoullé, l'enfant peul* de Amadou Hampâté Bâ », *Etudes Francophones*, vol. 11, n° 1, 1996, p. 21-37.

⁵ Noureini Tidjani-Serpos, « Évolution de la narration romanesque africaine: l'exemple de *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ », *Présence Francophone*, n° 24, 1982, p. 107-121.

interventions dans le quotidien. Cela revient une nouvelle fois à s'interroger sur les critères de classification d'une œuvre. En tenant compte des critères de réceptions nationaux, une même œuvre peut donc être considérée et classée différemment. De son côté, Gnaoulé Oupoh⁶ aborde le texte par une approche ethnologique étant donné qu'il commence par féliciter Hampâté Bâ d'avoir produit une œuvre dont les détails concernant les personnalités des administrateurs coloniaux n'avaient jamais été soulignés avec autant de précision. Il salue dans un premier temps le témoignage de l'auteur. Il a ensuite tendance à déplorer l'attitude du narrateur car les rapports entretenus avec le protagoniste sont jugés trop cléments à son goût. Il est d'avis que le narrateur cautionne beaucoup trop le comportement de Wangrin qu'il juge répréhensible car il implique entre autres corruption, vol ou proxénétisme. Hampâté Bâ plutôt que de condamner ces incartades, excuserait à demi-mot Wangrin. Ainsi, Oupoh ne perçoit dans ce personnage ni une prédestination mystérieuse, ni surnaturelle, mais tout simplement un parcours social déterminé par une bonne naissance. Par ailleurs, Wangrin perpétue la pratique des dirigeants corrompus étant donné qu'il réussit à devenir un administrateur hors pair, puis un grand commerçant. En exerçant cette profession, il ne fait que perpétuer le système d'exploitation de l'époque. Loin de partager l'idée que Wangrin était un héros charitable, il pense que Wangrin ne prend pas du tout part à la lutte des classes mais qu'au contraire, il ne fait que profiter du système, en ce sens, il ne mérite peut-être pas l'épanchement d'admiration du narrateur. En dépit d'une analyse originale sur le fond, Oupoh éclipse les éléments relevant de l'esthétique du texte et par conséquent manque à faire ressortir l'originalité de ce roman. A l'opposé de ce

⁶ Gnaoulé Oupoh, « Autopsie politique d'une œuvre l'Étrange destin de Wangrin de Amadou Hampâté Bâ », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n° 7, 1987, p. 69-80.

qui précède, Harrow fait une lecture féministe et herméneutique de *Kaïdara*⁷. Ce qui est dévoilé dans *Kaïdara* fait l'objet de plusieurs types d'interprétations. En effet, les symboles élucidés par Kaïdara lui-même ne convainquent pas le critique. Selon lui, les symboles ne sont jamais figés, alors que le conte fait justement ressortir une vision patriarcale avec un ordre du monde bien particulier qui est masculin et si Hampâté Bâ désire enfermer les significations, leurs analyses restent ouvertes à diverses interprétations.

Dans un élan similaire, Christiane Seydou a mis en exergue le double objectif esthétique et éthique prévalant dans les contes de Hampâté Bâ, correspondant aussi bien à l'appréciation d'une œuvre qu'à la transmission du savoir. Le concept de l'initiation sur lequel elle s'est focalisée, est appréhendé dans sa dimension sacrée plutôt que dans sa dimension d'épreuve ponctuelle. L'initiation comme le mentionne Seydou⁸, désigne la quête de la connaissance par opposition à la quête du pouvoir. Ainsi, les initiés au sens large sont ceux qui auront réussi un certain nombre d'épreuves réelles ou symboliques pour parvenir à comprendre les mécanismes de la connaissance. En somme, elle suggère implicitement que l'œuvre de Hampâté Bâ est dédiée à respecter ces deux prérogatives.

Le caractère simpliste de l'écriture de cet écrivain est remis en question par Mar Garcia⁹. Hampâté Bâ prétend ne pas avoir construit une œuvre originale, pourtant ce critique démontre dans son étude qu'il y a un réel travail effectué sur

⁷ Kenneth Harrow, « Amadou Hampâté Bâ, Under the Cover of the Way : Feminist Reading of Hampâté Bâ's *Kaïdara* », *Research in African Literatures* vol. 31, n° 3, 2000, p. 18-26.

⁸ Christiane Seydou, « L'œuvre littéraire de Amadou Hampâté Bâ », *Journal des africanistes*, vol. 63, n° 2, 1993, p. 57-60.

⁹ Mar Garcia, « Ethnographie et fiction dans le roman africain: le cas de l'Étrange destin de Wangrin d'Amadou Hampâté Bâ, un exemple d'écriture transgénérique », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 34, n° 1-2, 2003, p. 337-361.

l'écriture, le critique fait prévaloir que le récit comporte une double instance narratrice composée du narrateur-ethnographe et du narrateur-conteur. La biographie de Wangrin est romancée notamment dans la problématisation du réel. Selon ce chercheur, la technique de transposition est bien élaborée étant donné que l'information que contient le récit s'adapte non seulement à un support de diffusion différent (l'écriture) mais aussi à un lectorat différent (changement des paradigmes espace-temps).

Isabelle Constant, dans la même optique que Garcia, déduit dans son étude¹⁰ que Hampâté Bâ recherche un effet de réel dans *Wangrin* de fait, le rêve constitue un compromis intéressant car il introduit dans la narration un élément indispensable permettant de brouiller les pistes. Il occupe donc une fonction particulière. En effet, il est dans la narration un élément essentiel à l'effet de réel recherché par Hampâté Bâ. Par exemple, des événements surnaturels, tels que les rêves prémonitoires y sont crédibilisés. Austen¹¹ s'intéressant également de près à la construction narrative dans le récit, illustre par quel procédé *Amkoullel, l'enfant peul* est fictionalisé. Les influences de l'éducation africaine, coranique et française du protagoniste font de ce roman un « bildungsroman », c'est-à-dire un roman de formation. Dans la narration, Hampâté Bâ se distancie en apparence du griot auquel est réservé un rôle très ponctuel.

¹⁰ Isabelle Constant, « Un roman dans un rêve : L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain d'Amadou Hampâté Bâ », *Arachné : Revue interdisciplinaire des Humanités*, vol. 5, n° 1, 1998, p. 79-88.

¹¹ Ralph A. Austen, « Amadou Hampâté Bâ From a Colonial to a Postcolonial African Voice: Amkoullel, l'enfant peul », in *Research in African Literatures*, vol. 31, n° 3, 2000, p. 1-17.

L'aspect mythique des contes a retenu l'attention de Juvénal Ngorwanubusa¹². La mythocritique et la sémiotique sont les deux approches que ce critique privilégie dans son étude. Dans un premier temps, il tente de classer les contes et récits par thèmes mythiques en utilisant la mythocritique. Puis, il étudie le rapport des mythes à l'histoire. Enfin, il analyse les procédés qui relèvent de la sémiotique de Greimas dans une autre tentative de classification générique cette fois-ci, des œuvres des deux écrivains. Désireux d'aborder l'étude sous cet angle mythocritique, l'auteur classe thématiquement les œuvres en faisant ressortir les traits mythiques reconnus dans le panthéon des dieux peuls. Ensuite, son analyse se porte sur le thème des quêtes dans ces œuvres en s'inspirant du modèle greimasien. Selon lui, les suites de séquences dans le texte initiatique ne sont pas fortuites. Ngorwanubusa a tenté d'illustrer ce phénomène à travers plusieurs tableaux de type greimasien dans son ouvrage.

Les deux auteurs, Boubou Hama et Hampâté Bâ ont des intentions didactiques qu'ils revendiquent ; dans ce cadre, Ngorwanubusa compare d'autres types de mythologies qui lui permettent d'affirmer le caractère complet et total du nouvel être qui émerge à l'issue de son analyse des œuvres de ces deux auteurs. En outre, une partie semble être négligée : les interactions entre le courant de la négritude et les écrivains étudiés comme semble l'annoncer le sous-titre « La négritude des sources ».

Ceci donne un aperçu sur les travaux réalisés à partir du corpus des œuvres littéraires de Hampâté Bâ, études qui comme nous l'avons mentionné, abordaient souvent les œuvres par une approche ethnologique. Les quelques études sur

¹² Juvenal Ngorwanubusa, *Boubou Hama et Amadou Hampâté Bâ, La négritude des sources*. Paris, Publisud, 1993.

l'œuvre de l'écrivain n'ont souvent pas étayé la réflexion, se limitant à des analyses très courtes et parfois sommaires.

Si notre démarche a privilégié le cadre du mélange des genres du conte et du roman, c'est avant tout parce que toutes les études auxquelles nous avons fait référence n'ont pas ou ont peu analysé les œuvres de Hampâté Bâ sous cet angle.

En effet, le mélange des genres est une composante intégrante des mécanismes d'écriture de Hampâté Bâ. La structure du roman étant capable d'absorber d'autres genres, les récits africains disposent désormais d'autres mécanismes pour raconter les histoires imaginaires. Étant dorénavant confronté à un nouveau mode d'expressivité, le romancier Hampâté Bâ invente un langage qui combine avec succès ces deux genres. Parfois, il accorde dans le récit romanesque une grande visibilité des fragments d'autres textes qui dans ce cas, révèlent des mécanismes propres à l'intertextualité ou à l'interdiscursivité. Toutefois, la plupart du temps, Hampâté Bâ laisse des traces de ces transformations d'un genre à l'autre dans le récit romanesque, ce qui justifie notre approche basée sur l'intergénéricité pour analyser ses œuvres. En effet, nous avons tenu à délimiter les approches en privilégiant celle-ci en particulier car d'une part, les canons existant qui s'évertuent à rendre compte des paradigmes du conte ou du roman ne peuvent plus être appliqués de façon rigoureuse dans le champ qui nous intéresse. D'autre part, il faut bien le dire, Hampâté Bâ brouille les pistes en revendiquant son rôle de simple transcritteur et en agissant exactement à l'opposé dans ses récits. Si le conteur n'est plus en mesure de déclamer son art à la même enseigne qu'en présence d'un auditoire, le romancier en s'effaçant parfois devant des narrateurs est très habile à faire transparaître des techniques de conteur. Christiane

Ndiaye rappelle au sujet des productions de cet auteur qu'en règle générale, Hampâté Bâ ne prend pas part aux polémiques sur les genres. D'ailleurs, ni lui, ni la critique, ne se sont mis d'accord sur le roman biographique *Wangrin* ou encore sur ses mémoires que beaucoup ont tenté de classer dans le genre autobiographique :

Amadou Hampâté Bâ, on le sait, est le maître des récits ambigus.[...] Ainsi, parmi les volumes portant sa signature, figurent des récits historiques qui se lisent comme des contes, des hagiographies et récits épiques qui se lisent comme des romans, une biographie que bien des lecteurs ont pris pour un roman autobiographique, etc. Tous ces écrits se situent délicatement entre l'oral et l'écrit, entre réalité vécue (ou histoire) et fiction, entre l'individuel et le collectif, et entre les langues.¹³

L'écriture de Hampâté Bâ relève de l'ambiguïté et c'est une propriété qui lui sied. Ses mémoires ne peuvent se lire impassiblement comme la vie d'un homme et de son époque. Son œuvre est multipolaire et elle contient beaucoup plus qu'il ne le dit, car il mélange des récits de sa propre vie avec ceux de sa famille et de sa région, en incluant des espaces historiques et politiques importants, sans omettre d'ajouter sa touche de conteur qui s'égrène au gré des récits. Hampâté Bâ n'a pas produit une œuvre littéraire qui serait à l'image de ses travaux de recherche. Même s'il lui tient à cœur de parler d'une certaine Afrique, le caractère romanesque de ce qui aurait dû être une biographie, pour *Wangrin*, et une autobiographie, pour ces mémoires, prend le dessus. En effet, l'objectif de narrer simplement la vie d'un homme ou sa propre vie n'est pas atteint. Au contraire, il surpasse les espérances de départ en ne se contentant pas de témoigner. Ambroise Teko-Agbo constate que souvent par le passé et encore

¹³ Christiane Ndiaye, « Les mémoires d'Amadou Hampâté Bâ: récit d'un parcours identitaire exemplaire », *Récit de vie de l'Afrique et des Antilles*, coll. Grelca, n° 16, 1998, p. 13.

aujourd'hui, la critique attendait des écrivains africains qu'ils produisent une œuvre qui puisse témoigner de l'Afrique. Le critère de réalisme était très important car nombre d'œuvres qui exprimaient mal cette réalité étaient écartées :

[O]n commet toujours une erreur sur les Africains en général, et sur Amadou Hampâté Bâ en particulier, lorsque l'on ne veut faire d'eux que des producteurs de textes dont le souci est de reproduire une certaine « réalité » africaine qui existerait en soi. Or, dans ce qu'il nous restitue ici, à travers le vécu du personnage d'Amkoullel, Hampâté Bâ semble témoigner que le référent africain n'existe réellement qu'à travers l'expérience que peut en faire l'écrivain.¹⁴

Si la notion de réalisme est présente dans le travail littéraire de Hampâté Bâ, elle se situe à travers le regard de l'écrivain sur l'objet de l'écriture plutôt que sur la volonté de reproduire et dépeindre un paysage africain. En effet, s'il n'y a plus d'enjeux de témoignage, de véracité, d'attentes ethnologique, alors les récits de Hampâté Bâ qui ont toujours été difficiles à classer, peuvent trouver un nouveau souffle à travers une étude en profondeur sur les mécanismes d'écriture. Partant de ce constat, le mélange des genres représente en quelque sorte la bonne santé de la littérature, prête à se dégager de dogmes qui ne correspondent plus à l'expressivité des écrivains. Barthes déclare sur la diversité des genres :

La diversité des « genres » et le mouvement des styles à l'intérieur du dogme classique sont des données esthétiques, non de structure; ni l'une ni l'autre ne doivent faire illusion : c'est bien d'une écriture unique, à la fois instrumentale et ornementale, que la société française a disposé pendant tout le temps ou l'idéologie bourgeoise a conquis et triomphé.¹⁵

¹⁴ Ambroise Teko-Agbo, « Nature et littérature : sensibilité écologique et vision du monde dans Amkoullel, l'enfant peul de Amadou Hampâté Bâ », *Etudes Francophones*, vol. 11, n° 1, 1996, p. 22.

¹⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, p. 42.

Sans utiliser la théorie du mélange des genres, Barthes conçoit que la diversité des genres permette d'enrichir la littérature plutôt que de l'appauvrir car dans des régimes totalitaires, cette diversité reste la marque d'un assujettissement qui n'est pas absolu. A l'heure où les idéologies mondialistes prennent le pas sur des idéaux universaux, Hampâté Bâ recrée un monde, où les catégories définissant l'Africain ne sont pas aussi réductrices qu'il n'y paraît. Il s'inscrit profondément dans son temps en ouvrant ses œuvres à des genres accessibles à un grand nombre de lecteurs :

L'auteur de *Amkoullel*, en effet, ne cherche pas à récupérer les schèmes occidentaux pour y moduler des structures africaines, pas plus qu'il n'esthétise la réalité pour reconcevoir (sic) une volonté de vérité. Il ne verse pas non plus des larmes nostalgiques sur un passé qui serait mythique, muséifié. Il témoigne simplement. Et son témoignage, en effet, à la différence de nombre d'écrivains africains qui se posent par rapport à l'Occident, ou qui opposent facilement, parfois trop facilement, les concepts de tradition et de modernisme, sans interroger la pertinence de cette opposition, nous introduit dans ce que l'on pourrait appeler la spécificité de son expérience irréductible : « Quand on parle de « tradition africaine », il ne faut jamais généraliser. Il n'y a pas une Afrique, il n'y a pas un homme africain, il n'y a pas une tradition africaine valable pour toutes les régions et toutes les ethnies ».

C'est dans ce contexte qu'Hampâté Bâ nous livre des pratiques et connaissances de la société dont il est témoin. Il semble suggérer que les formes symboliques traduisent des systèmes dotés d'une cohérence interne qui confère à chaque culture son caractère particulier.¹⁶

Certes, il est vrai que Hampâté Bâ revendique son statut de traditionaliste, mais cela ne signifie nullement qu'il est hermétique au changement. A contrario, sa conception de la tradition ne passe pas sans la modernité pour que les deux puissent subsister et cohabiter harmonieusement. Cet extrait souligne que l'écrivain est en quête de son propre idéal d'écriture, ne cherchant ni à imiter, ni à plaquer un style sur le sien. Par contre, nous affirmons que la simplicité dont il est

¹⁶ Teko-Abgo, *op. cit.*, p. 28-29.

ici question pour qualifier son œuvre n'est qu'une chimère. De toute évidence, son œuvre est loin d'être un simple témoignage comme l'indique Teko-Abgo. A priori, on pourrait effectivement la qualifier ainsi, mais il suffit de lire les premières pages pour comprendre que ce qui paraît n'est pas¹⁷.

Notre recherche est partie du postulat suivant : les structures du conte initiatique opèrent au contact du support écrit une transformation dans les récits d'Amadou Hampâté Bâ. En outre, cette étude a porté sur la manière dont les structures et les thèmes du conte initiatique s'insèrent dans l'espace romanesque. Deux pistes de recherche ont été importantes à explorer : la reprise des procédés de l'initiation dans la structure et leurs fonctions dans les récits romancés de l'auteur. Ces deux aspects avaient été négligés par la critique alors qu'ils constituent la spécificité de l'œuvre de Hampâté Bâ.

Cette recherche innove dans la mesure où elle vise à montrer comment cet auteur produit de nouveaux textes à partir du matériau culturel existant : les formes de la littérature orale et les formes du roman.

Nous avons souhaité faire le bilan de la critique africaine pour établir les rapports entre le conte et le roman tout en proposant un cadre théorique pour l'analyse du corpus. Ce cheminement a été nécessaire car la critique en littérature africaine a peu traité du rapport étroit entre ces deux genres littéraires, ce qui nous a amené par la suite à démontrer que le roman, genre protéiforme, a la capacité plus que tout autre à absorber des éléments littéraires indigènes, par un processus de synthèse des éléments hétérogènes. Subséquemment, le conte dont nous avons

¹⁷ Il y a une forte présence du mythique, de contes, et d'autres types de textes.

analysé les structures étant un genre beaucoup plus rigide, peut concéder une autre forme d'existence dans le roman.

Pour pouvoir examiner la manière dont cette synthèse prend effet dans l'œuvre de Hampâté Bâ, il a été nécessaire d'analyser en profondeur la structure et la fonction des contes. Nous avons donc étudié quatre contes publiés par cet écrivain : *Njeddo Dewal, mère de la calamité, Kaïdara, L'Éclat de la grande étoile* et *Petit Bodiel* en utilisant la sémiotique narrative comme approche, ce qui nous a permis d'en faire ressortir les schémas structurels. Puis, nous nous sommes penchée sur les études thématiques en reliant les analyses à l'axe initiatique. Ce faisant, nous avons clairement dégagé tous les aspects structurants le conte, cette démarche étant indispensable à l'analyse des récits dans les chapitres suivants en vue de vérifier sous différents aspects de notre postulat de départ selon lequel l'œuvre littéraire de Hampâté Bâ est le fruit d'un ingénieux et harmonieux mélange des genres.

Grâce à ces nouveaux outils d'analyse, nous nous sommes penchée sur l'unique roman de Hampâté Bâ, intitulé *L'Étrange destin de Wangrin*. La structure narrative ainsi que l'étude de la structure du récit, des narrateurs, personnages et thèmes dans cette œuvre ont fait l'objet d'une attention particulière. Le flou entourant la dénomination du genre de cette œuvre est particulièrement stimulant dans cette étude étant donné que l'auteur la considère comme une biographie, faisant foi de la véracité des propos et biaisant son implication littéraire. Nous avons étudié les relations pertinentes entre les deux genres qui émanent de ce récit ainsi que l'habileté de Hampâté Bâ à modifier les caractéristiques d'un genre pour le faire fusionner avec un autre.

Dans la même optique, le premier volet des mémoires *Amkoullel, l'enfant peul* a été soigneusement examiné. La narration de ce récit d'enfance s'intègre dans une perspective où les schémas du conte initiatique sont décelables. En effet, nous avons constaté que les schémas actantiels sont organisés selon une dichotomie représentée par les dangers et les transformations ; les personnages sont déployés dans le texte en catégories précises selon la fonction qu'ils occupent vis-à-vis du protagoniste dont l'entourage est constitué principalement par « les adjuvants et les opposants ». En outre, une étude portant sur les configurations isotopiques a fait ressortir des caractéristiques sur les mécanismes de défenses des personnages les plus faibles dans le récit s'apparentant à ceux des contes initiatiques.

Enfin, nous nous sommes concentrée sur le deuxième volet des mémoires, *Oui, mon commandant!*, où nous avons démontré que l'auteur assume pleinement le support de l'écrit dans l'évolution du jeune Amadou Bâ devenu commis expéditionnaire. Le projet d'écriture de l'écrivain se précise tant dans la dimension esthétique que dans les objectifs didactiques qui participent à une réflexion sur le sens de l'écriture. Le cheminement religieux et spirituel déteint sur son style parvenu plus mûr. Désormais, la visée initiatique menant à la sagesse s'assimile clairement à son projet d'écriture. À travers cette prise de conscience, l'ironie devient une stratégie de détour permettant de préserver l'identité du protagoniste lorsque celle-ci se trouve menacée. En effet, plus le narrateur s'affirme en tant qu'individu libre et plus ses aspirations vont confronter celles du pouvoir en place.

Chapitre I

CONTEXTE LITTÉRAIRE AFRICAIN, CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

« De même que la beauté d'un tapis tient à la variété de ses couleurs, la diversité des hommes, des cultures et des civilisations fait la beauté et la richesse du monde. Combien ennuyeux et monotone serait un monde uniforme où tous les hommes, calqués sur un même modèle, penseraient et vivraient de la même façon ! N'ayant plus rien à découvrir chez les autres, comment s'enrichirait-on soi-même ? »

*Amadou Hampâté Bâ, journée
internationale de la Jeunesse en 1985*

1.1 Parcours de la critique du roman africain

Les critiques s'accordent en général pour situer à peu près trois temps forts dans la production romanesque africaine en langue française. En premier lieu, la littérature coloniale s'oriente vers la propagation et la justification de la mission civilisatrice européenne. Les débuts des écrivains africains s'annoncent comme une revalorisation des hommes et des traditions à travers une littérature nostalgique du temps précolonial. Peu de temps après ces débuts, cette littérature est accusée d'imiter les modèles esthétiques occidentaux. Autour des indépendances, les antagonismes et contradictions se renforcent, la littérature de cette époque a tendance à se recentrer vers des éléments relevant de l'esthétique littéraire africaine comme l'oralité. Après les indépendances, il n'est plus réellement question de races ou de collectivité, mais de crises individuelles. Dès lors, les productions littéraires se distinguent en adoptant les caractéristiques du nouveau roman.

Il est important d'éclaircir la relation concurrente et parfois conflictuelle que la critique établit entre les deux termes « littérature orale et littérature écrite ». Ces notions sont problématiques en raison des idéologies qu'elles couvent provenant des contextes sociopolitiques dans lesquels elles ont émergé et évolué. En effet, des questions aussi triviales que « qu'est-ce que la littérature orale ou la littérature écrite ? », incitent à s'interroger sur l'opposition entre tradition et modernité, presque systématiquement employée par la critique sans que l'usage n'en soit toujours justifié. A l'heure actuelle, nombreux sont ceux qui partagent le sentiment que l'usage de ces terminologies nées dans un contexte idéologique

fortement imprégné de visées hégémoniques, est dangereux, sans qu'ils ne parviennent toutefois à s'affranchir de ces réflexes.

Christiane Ndiaye¹⁸ indique dans l'article « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain » qu'il y a au fil du temps, un déplacement de l'écrivain contestataire appartenant au courant de la négritude vers l'écrivain griot. Mais avec ce déplacement de nouveaux problèmes surgissent. A partir de cette réflexion, nous pouvons élargir cette problématique en nous interrogeant sur le rapport coexistant entre les littératures orales et écrites; lorsque l'on parle de tradition, de quoi parle-t-on exactement et lorsque l'on parle d'oralité de quelle oralité s'agit-il ? D'une certaine façon, l'utilisation des termes tradition et oralité semble continuer les appétits impérialistes néocolonialistes. Si on se réfère à la tradition pour aborder la culture et les coutumes, alors il semble que ce terme ne soit pas le plus approprié. Que sous-tendent les distinctions entre littérature écrite qui s'apparente à la modernité occidentale et littérature orale qui s'apparente à la tradition africaine ? N'y a-t-il pas dans les deux pôles géographiques des termes qui pourraient conjointement exister dans la même plage spatio-temporelle ? Ou faut-il toujours donner un caractère archaïque à toutes les productions africaines ?

Ce sont les accusations portant sur les romanciers africains et leur « mauvais roman » au regard de la critique occidentale qui poussent les critiques africains à partir des années 1970 à prétendre qu'on ne saurait appliquer les mêmes canons esthétiques au roman africain. Makouta Mboukou en 1980, dans *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, est d'avis

¹⁸ Christiane Ndiaye, « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain », *Etudes Françaises*, n° 37, 2, 2001, p. 45-62.

que le roman africain doit former la conscience négro-africaine. Il estime qu'un critique guide n'a pas besoin de se perdre dans les méandres terminologiques des critiques occidentaux pour orienter le lecteur. De ce fait, le problème de la littérature africaine réside principalement dans son adoption des conventions occidentales. Les romanciers africains ont, jusque dans les années 1980 imité les formes du roman occidental et s'en trouvent par conséquent, aliénés. Senghor qui prônait le métissage était pour ainsi dire, un grand aliéné. Le roman étant d'origine populaire, il devrait logiquement utiliser la langue du peuple. Mboukou établit une réflexion socialiste du roman dans laquelle le caractère populaire est valorisé. En dépit de ce nouvel axe, il ne sort pas des interprétations idéologiques qu'il voulait éviter. L'exemple de la lecture différente de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane par les critiques Kesteloot et Makouta Mboukou, illustre leur partialité, car à travers elle, transparaît l'appartenance à une idéologie. Alors que Kesteloot perçoit dans la mort du personnage Samba Diallo, le dilemme suivant : faire la synthèse des deux cultures ou bien mourir, Makouta Mboukou conçoit à travers la mort du personnage l'idée que le métissage est aliénant. Il s'avère que ces deux critiques ont des objectifs divergents et cela apparaît au regard des lectures faites des mêmes œuvres.

Amadou Koné¹⁹, tout comme Makouta Mboukou et bien d'autres critiques, affirme que les critères définissant la littérature occidentale ne pourraient être appliqués à la littérature africaine. Il propose de tenir compte des aspects purement africains dans la démarche critique. Comment comprendre une littérature en la comparant à des modèles complètement dissemblables ?

Koné cite Janheinz Jahn sur une problématique intéressante :

¹⁹ Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Iko Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.

Aussi longtemps qu'on n'a pas confronté aux topoï africains chacun des ouvrages d'un auteur agisympien écrivant dans une langue européenne, et aussi longtemps qu'on ne connaît pas les traditions littéraires de son peuple, ce serait agir à la légère que de classer cet auteur dans la littérature occidentale, sous le seul prétexte que, dans ces œuvres, on ne trouve pas au premier coup d'œil des africanismes reconnus comme tels. (1969 :18)²⁰

Cette première tendance de la critique représentée entre autres par Roland Colin, Makhily Gassama, Jean-Pierre Ndiaye, conçoit les œuvres comme de mauvaises imitations du roman occidental. Il s'agit d'un courant réactionnaire dans lequel la critique afrocentriste se distancie de la critique eurocentriste, laquelle reproche essentiellement l'infléchissement du code linguistique, la simplicité des personnages, les dialogues peu convaincants, les conclusions didactiques. Au fond, cette critique ne comprenait ni la structure, ni la finesse, ni l'esthétique qui trouvent leur racine dans les cultures et les langues vernaculaires des écrivains. On peut en déduire qu'au risque de passer à côté de l'œuvre en rentrant rapidement dans des interprétations purement idéologiques, un certain niveau de compétence de la critique reste indispensable.

Réfutant quelque peu les thèses de Mohamadou Kane et d'Amadou Koné sur l'oralité dans le roman comme nouvelle référence esthétique, Eileen Julien²¹ part du principe que l'oralité ne doit pas être définie comme un canon esthétique essentialiste qui statuerait sur la qualité d'une œuvre parce que d'une part, en parlant de littérature orale, celle-ci renvoie implicitement à l'opposition faite avec la littérature écrite. Et d'autre part, en partant de cette distinction beaucoup d'analyses sont amenées à critiquer les productions littéraires africaines sous prétexte que celles-ci auraient des influences occidentales. En contrepartie,

²⁰ Amadou Koné, *op. cit.*, p. 11.

²¹ Eileen Julien, *African Novels and the Questions of Orality*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992.

Julien s'interroge sur ce qu'est la littérature orale et surtout sur la pertinence de ce concept appliqué chez les critiques alors que ceux-ci manifestent des inclinations eurocentriste ou afrocentriste. Elle conçoit que la distinction faite peut être nuisible et motivée seulement par des affiliations idéologiques et non littéraires. Elle reconnaît l'élasticité de certains genres en particulier du roman et partant de ce fait, la prise en considération de l'origine du genre pour déterminer les canons esthétiques n'est pas, pour ces motifs, une attitude constructive mais destructrice nuisant à la liberté de création.

Du reste, Julien constate que Kane est paradoxalement attaché à certains modèles de type balzacien impliquant notamment la présence de plusieurs personnages principaux et qu'il reste sensible à la complexité des trames narratives. Pourtant ces modèles ne sont pas suivis par nombre d'auteurs qui sont considérés comme de grands écrivains, tel que Sartre ou Céline. Selon Julien, baser son étude sur des différences et des clivages d'ordre idéologique, peut se révéler non fructueux mais aussi dangereux pour l'esprit créatif car l'authenticité proprement dite, proclamée par les uns ou par les autres est souvent un piège qu'écrivains et critiques, ont bien du mal à éviter.

Eileen Julien conclut que les différences peuvent être aliénantes. En définitive, un Européen peut s'inspirer de la tradition orale et en faire un roman. Il n'est donc pas nécessaire de privilégier ce critère restrictif car les écrivains subissent une multitude d'influences qu'ils retranscrivent dans leurs œuvres. Soulignons que malgré cette assertion, Julien utilise les canons esthétiques occidentaux dans ses analyses de textes africains, ce qui contredit pour le moins ses propos théoriques.

Pour contrecarrer l'attitude de la critique sur la littérature africaine qui jugeait que les productions littéraires africaines relevaient de l'imitation du style, Koné démontre que ces romanciers se sont par la suite inspirés de leurs référents littéraires et esthétiques, plus proches de leur héritage. Dans cette optique, il dresse les traits distinctifs de la littérature orale tout en démontrant qu'il s'agit d'une littérature à part entière étant donné qu'elle est dotée de critères esthétiques précis. Il cite Calame-Griaule en ces termes :

Littérature, parce que ce sont des œuvres élaborées selon des critères esthétiques précis, dans une forme et avec des intentions différentes de celles du langage de communication courante; orale, parce que transmise de bouche à oreille au fil des générations, conservée dans le patrimoine de « parole » d'un peuple et aussi soumise aux fluctuations de cette matière humaine mouvante qu'est la parole. (1967 : 23)²²

Après avoir établi la reconnaissance de la littérature orale, Koné met en exergue ses traits distinctifs.

La littérature orale se dit le plus souvent dans un contexte particulier, de fêtes, de veillées, d'activités. Il existe différentes sortes de paroles artistiques qui ne sont pas toutes littéraires mais qui peuvent être insérées dans le roman, telles que la parole incantatoire, les formules de sorciers ou la parole de maîtres d'initiation. L'une des formes que l'on retrouve le plus fréquemment est celle du conte. Tous les contes ne peuvent être racontés par tous, certains nécessitent des spécialistes par exemple, les épopées ou les récits initiatiques sont contés par des individus très cultivés capables de captiver l'attention du public. En effet, le conteur ne se contente pas seulement de réciter, il développe aussi une technique de narration structurée en fonction du type de l'audience et de ses attentes. C'est dans l'acte

²² Calame-Griaule citée par Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition dans le roman ouest-africain*, p. 44.

performatif, qu'il y a création littéraire. La fonction de cette littérature orale est multiple : elle assure la cohésion du groupe, elle joue un rôle éducatif et historique. Dans l'ensemble, c'est une littérature didactique dont l'esthétique réside dans le travail et les modulations novatrices de la langue.

L'art oral, est selon Locha Mateso qui rejoint Koné et bien d'autres critiques, une pratique de « liberté créatrice »²³. C'est pour cette raison que la critique littéraire interne assure la cohésion du groupe au-delà de la fonction divertissante et esthétique de la littérature orale. Cette critique interne désire refléter une pratique démocratique dans laquelle chaque individu détient un droit de parole. Mateso déplore que les nouvelles infrastructures ne permettent plus ce genre d'exercice littéraire.²⁴

La littérature orale se dote donc d'une structure complexe dont les ramifications ont été mises à jour à partir de travaux effectués sur la question. Le chercheur Sunday O. Anozie²⁵ est d'avis qu'en 1952, bien avant Kourouma, Amos Tutuola est le premier romancier à avoir utilisé les techniques de l'oralité dans son roman *The palmwine Drinkard*, lequel a reçu un accueil mitigé, certains critiques considéraient qu'il s'agissait d'un texte écrit en mauvais anglais alors que d'autres y voyaient matière à innovation. En réalité, il s'agissait plutôt d'un

²³ Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986, p. 54.

²⁴ Le problème de la destitution des chefs dans les villages a eu des conséquences sur le conte. Lorsque celui-ci a été détourné de sa fonction première pour être récupéré comme instrument politique, il a servi les nouveaux détenteurs du pouvoir. La situation coloniale a développé la littérature écrite en langue occidentale. En effet, l'enrôlement des Africains dans les écoles coloniales a révélé à quel point celles-ci ont joué le rôle de puissants appareils idéologiques aliénants. L'école a donc institué un certain nombre de règles et de normes qui ont en partie supplanté l'éducation africaine. Dans ce système aliénant, les écrivains sont favorisés au détriment du conteur et cette culture-là est étrangère. Elle ne favorise pas la création mais forme des sujets qui sont peu à peu dépossédés de leur propre culture et de leur langue, contraints d'imiter des modèles aliénants.

²⁵ Sunday O. Anozie, *Structural Models and African Poetics, Towards a pragmatic theory of literature*, N.Y, 1981.

nouveau système qui générerait sa propre logique créatrice. Il faudra attendre plus d'une quinzaine d'années pour avoir une adaptation similaire dans la littérature africaine de langue française.

En acceptant l'idée de l'existence d'une littérature orale, les critiques se sont par la suite, interrogés sur le genre de rapport que celle-ci entretenait avec la littérature écrite surtout à partir des années 1980. Y a-t-il eu rupture ou continuation ? L'une des préoccupations de Koné est de trouver lequel des deux procédés, rupture ou continuité, s'instaure dans la transition du narrateur oral à l'écrivain. Il se rend à l'évidence que de nombreuses théories n'ont pu réellement décrire la littérature africaine. L'intertextualité a permis dans ce cadre d'élargir les grilles de lecture. Reprenant Bakhtine, il souligne que le roman est ouvert à tous les genres, il s'adapte aux nouvelles formes. Même si le romancier africain s'inspire d'éléments traditionnels, c'est un créateur.

S'inspirant du concept d'intertextualité développé par Kristeva, Koné intègre la notion selon laquelle le texte opère une transformation sous l'influence de plusieurs textes. Laurent Jenny reprend cette notion, en incorporant l'idée que le texte a besoin d'être « normalisé » pour s'insérer dans le nouveau texte.²⁶ L'accent est mis sur la transformation, qu'elle se fasse avant l'insertion dans le texte, entre plusieurs autres textes ou qu'elle se fasse au moment où elle passe sous la forme romanesque. De Genette, Koné retient le concept de transtextualité qui explique que ces transformations sont observables sur une œuvre entière. Koné examine, selon les analyses narratives de Genette dans *Figures III*²⁷, la présence ou l'absence du narrateur pour déterminer son identité. Ce type d'analyse a l'avantage d'éclairer le déplacement des narrateurs d'une littérature à

²⁶ Amadou Koné, *op. cit.*, p. 62.

²⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

l'autre et, subséquemment, de saisir les innovations qui en résultent. Par la suite, ce critique démontre habilement quel narrateur récupère quel type de discours dans le roman. Certains narrateurs pratiquent l'oralité feinte,²⁸ dans laquelle le romancier tente de présenter un narrateur traditionnel ; il y a, dans ce cas, mutation du contrat énonciatif dans lequel la parole est prêtée à un narrateur qui habituellement n'est pas dépositaire de ce type de langage. En principe, la parole nécessite des médiateurs, des intermédiaires et il en résulte souvent des narrateurs dont l'action se limite à transmettre la parole à un destinataire. Parfois, cette parole est proférée sans médiation. Par souci de crédibilité, les différents types de narrateurs sont dotés d'une certaine compétence dans la discipline qu'ils représentent.

La littérature orale contient en elle-même plusieurs formes ; il ne s'agit pas d'un tout homogène. Il faut donc connaître ces formes pour pouvoir les déceler dans le roman. Par exemple, on distingue la parole énigmatique, des devinettes, des proverbes, des maximes ou des chants. Ces derniers peuvent révéler un aspect psychologique ou l'état d'esprit du personnage. Effectivement, en saisissant la portée de certains chants, on peut comprendre la profondeur de certains personnages.

L'incorporation d'éléments oraux peut être plus ou moins motivée dans le roman, le romancier les introduit parfois par souci didactique. Si la motivation est faible, elle peut être perçue comme de l'exotisme, si elle est forte, les événements de la métadiégèse éclairent alors ceux de la diégèse. Lorsque le récit oral est inséré dans le roman, il est transformé et adapté au nouveau support contextuel.

²⁸ Amadou Koné. *op. cit.*, p. 83.

Koné s'interroge sur le rapport du texte au genre. D'après Laurent Jenny, il n'est pas possible qu'un texte entre en rapport d'intertextualité avec un genre. En général, le romancier utilise les codes d'un genre traditionnel précis comme le conte. En somme, l'intergénéricité prévaudrait pour l'adaptation de la combinaison d'éléments oraux dans les récits écrits. Koné conclut qu'il n'y a pas rupture entre les deux types de création, orale et écrite mais qu'il y a continuité, car les éléments oraux reprennent un second souffle dans le roman. Koné, s'il parvient à réhabiliter la littérature orale et son esthétique dans les productions littéraires africaines, dépasse son prédécesseur Mohamadou Kane, dont l'approche restrictive définissait un bon roman selon des paramètres fixés uniquement par l'oralité. Koné reconnaît a contrario l'importance du support roman et de ses principales composantes dans les productions littéraires africaines, lesquelles entretiennent une relation de proximité avec le roman et les formes de l'oralité. Néanmoins, l'oralité continue de définir principalement les axes de ses analyses.

Plus tard, des critiques remettront en question l'idée de continuité remplacée par celle de transformation. En effet, ils soutiendront que de la littérature orale à la littérature écrite, les éléments se transforment pour s'adapter à un nouveau support. Il ne s'agit donc pas d'une simple transposition.

Se détachant de l'idée de continuité, Josias Semujanga²⁹ établit le caractère arbitraire et essentialiste de certaines classifications d'ordre afrocentriste ou eurocentriste. Pour ce critique, il est important de considérer les œuvres dans l'ensemble de la littérature et des productions littéraires, c'est-à-dire dans les

²⁹ Josias Semujanga, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études Françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 133-156.
Thème développé dans *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

relations intertextuelles ou interdiscursives qu'elles tissent entre elles. Les écrivains ne se soucient pas des traditions régionalistes pour créer leurs œuvres ; cela implique que les critiques devraient abolir les discours nationalistes ou strictement génériques pour évaluer les œuvres puisque les écrivains expriment leur liberté de création en réinventant les formes et en puisant l'inspiration au-delà de leur frontière géographique. Par conséquent, il s'agit, d'après Semujanga, de considérer l'écriture littéraire comme un processus obéissant au principe de la discontinuité contrairement à l'approche de Koné. Aussi propose-t-il une démarche transculturelle dans laquelle, dans l'œuvre, l'écrivain moderne établit des connexions au-delà d'un genre, d'une culture ou d'une nation.

1.2 Cadre théorique et méthodologique : les genres du roman et du conte

Les genres du conte et ceux du roman ne visent pas les mêmes objectifs et ne possèdent pas les mêmes formes. Ils évoluent dans des contextes sociaux et géographiques suffisamment distincts pour privilégier la présence de l'un sur l'autre. Les questions qui portent sur leur définition et leur classification n'étant pas de moindre importance néanmoins, nous avons retenu des théories qui ont été déterminantes, soit dans les débats, soit dans le cadre de notre propre problématique sur le mélange des genres.

Les approches structuraliste et sociocritique ont retenu notre attention en vue d'étudier la définition du conte et de ses caractéristiques. Le conte est certes un genre variable dans ses motifs ; toutefois ses attributs et fonctions sont aisément reconnaissables puisqu'il y en a peu. Il est donc à la fois flexible et stable.

A partir de la démonstration que Propp a faite d'un corpus de contes russes, nous pouvons établir une comparaison entre cette méthode et celle de Denise Paulme qui a travaillé sur un corpus de contes africains et pour compléter cette analyse des propriétés du conte, nous évoquons Mohamadou Kane dont la définition des caractéristiques du conte africain avec l'approche sociocritique éclaire les propriétés de ce genre. Ensuite, nous nous intéressons au roman en analysant ses propriétés et ses objectifs. Les théories du roman d'après Bakhtine et Kundera entre autres, nous permettent d'analyser la structure et surtout les critères esthétiques qui font d'un roman une œuvre littéraire. Cette démarche détermine dans quelles mesures les propriétés du roman sont compatibles avec le genre du conte. Ainsi, ayant démontré que le roman est un genre qui permet l'assimilation par transformation de plusieurs formes, nous aboutissons aux possibilités de transposition par transformation du conte dans le roman.

Beaucoup de critiques structuralistes et plus précisément de la branche de la sémiotique ont tenté de cerner les principales composantes du conte. En général, ils s'accordent sur cette définition très minimale selon laquelle le conte possède trois traits distincts : son oralité, la fixité relative de sa forme, le mode fictionalisé dans lequel le merveilleux détient une grande place.

L'étude structurale et typologique du conte par Propp a influencé plusieurs générations de chercheurs, surtout dans les années vingt et soixante. La théorie de Propp³⁰ a connu un regain d'intérêt avec le développement de la linguistique structurale et sémiotique, lorsque l'ouvrage *La Morphologie du conte* fut traduit en anglais et qu'il fut redécouvert par les linguistes américains.

³⁰ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, seuil, 1970.

Vladimir Propp dresse une structure des contes à partir de contes russes afin de découvrir la spécificité du conte merveilleux. Il repère dans son étude les éléments constants et invariants qui n'apparaissent pas nécessairement dans la répétition des sujets ou des motifs. Soumettant le texte à une série de fractionnements, il en résulte trente et une fonctions qui s'agencent selon un ordre plus ou moins défini. En dépit de l'absence de certaines fonctions dans une série de contes merveilleux, cela ne semble pas nuire à la compréhension du texte, selon le chercheur. Le conte contient des parties perméables qui sont transposables d'un conte à l'autre sans qu'aucun changement réel n'ait été effectué, d'où l'impression de stabilité. Les attributs et les actions ne changent pas. Les personnages des contes accomplissent les mêmes actions. Ces fonctions sont en fait peu nombreuses et le récit construit sa propre logique.

Greimas, par la suite, examine une série de thèmes mythiques et parvient à établir des oppositions sémantiques qui occupent le rôle de traits distinctifs³¹. Il essaie d'établir des rapports paradigmatiques entre les fonctions syntagmatiques et adopte un modèle structural pour analyser des personnages et des motifs du conte.

A partir de ces théories, de nombreuses approches ont permis de développer plusieurs méthodes d'analyse du conte africain. De la morphologie à la sociocritique, les chercheurs ont pu cerner au fil du temps les mécanismes qui se rapportaient spécifiquement au conte africain.

Dans cette optique, Denise Paulme dans son ouvrage *La mère dévorante, Essai sur la morphologie du conte africain*³², établit une grille de lecture structurale s'appliquant au conte africain. A l'époque où cette étude paraît, en 1976, le structuralisme connaît un nouveau souffle. Denise Paulme interroge les

³¹ Julien Algidras Greimas, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.

³² Denise Paulme, *La mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.

classifications de Propp et d'Antti Aarne répertoriées dans l'ouvrage *The Types of Folktale*³³. Cet ouvrage dresse un inventaire typologique des contes et opère un découpage que Paulme qualifie d'empirique. En effet, elle trouve que la classification manque parfois d'exactitude. La connaissance du terrain et des rapports entre les acteurs de la société est indispensable. Selon Paulme, le métalangage du conte, les acteurs et les symboles sont des outils incontournables. Réfutant la conclusion de Propp dans son étude selon laquelle les contes sont à la fois toujours semblables et toujours différents, Paulme dépasse ce constat en établissant une typologie mieux adaptée au conte africain étant donné que celle de Propp était basée sur un répertoire de contes russes. L'inventaire sélectionné prend donc en compte les contextes géographique et social. Elle désire souligner les différences et les ressemblances entre les contes africains en considérant les variations entre les régions et les époques, car les modifications ne sont pas fortuites. S'inspirant de Propp pour établir sa nouvelle typologie sur le conte africain, elle constate que ses trente et une fonctions contiennent des lacunes. En effet, celui-ci avait découvert que les mêmes actions pouvaient être attribuées à des personnages différents. De ce fait, il a mis l'accent sur le type de fonctions possibles plutôt que sur les personnages. L'une des limites de cette typologie, constate-t-elle, réside dans l'impossibilité de déterminer les traits distinctifs entre les contes. Il est avéré que le conteur africain possède des espaces dans la narration dédiés à la création. Souvent, la chronologie de l'action n'est pas figée. Essentiellement, Paulme démontre que l'ordre des séquences peut changer et se trouver modifié par le conteur. Ainsi, elle établit sept types morphologiques :

³³ Antti Aarne, *The Types of Folktale*, traduit et complété par S. Thompson, Helsinki, 1961.

Tableau I

1-le type ascendant : (manque-amélioration-manque comblé)
2-le type descendant : (situation normale-détérioration-manque)
3-le type cyclique : A partir d'une situation initiale normale mais instable, il y a un retour à une situation normale qui devient stable. Le conte effectue un cycle complet. (situation normale-dégradation par désobéissance-danger-danger conjuré-situation à nouveau normale et stable)
4-le type en spirale : Forme ascendante (manque-amélioration-manque comblé-détérioration-danger couru-nouvelle amélioration-pleine satisfaction). Dans ce cas, l'un des personnages peut avoir un destin opposé à celui qu'il avait dans une situation initiale.
5-le type en miroir s'applique le plus souvent au conte initiatique. Les acteurs principaux ont un parcours symétrique qui se termine bien pour l'un et mal pour l'autre.
6-le type en sablier : Deux héros ont un comportement inverse (héros-manque-amélioration-situation normale / anti-héros-situation normale-détérioration-manque)
7-le type complexe : La première phase ascendante peut s'inverser et prendre une voie descendante. ³⁴

L'analyse typologique permet à Denise Paulme de trouver des caractéristiques spécifiques aux contes africains. A partir de ce classement, ce chercheur s'interroge sur l'éventualité que différentes régions utilisent des

³⁴ Denise Paulme, *op. cit.*, p. 26-44.

morphologies et des types particuliers. La réponse s'avère positive car les modifications ou les variantes des contes sont souvent la conséquence de facteurs internes tels que des bouleversements culturel ou social.

Claude Bremond qui s'est également intéressé à la morphologie du conte africain, reprend principalement la théorie de Denise Paulme mais stipule que sa typologie peut s'appliquer moins rigidement à un seul axe pour considérer d'autres axes. On peut citer ce passage dans lequel il explique clairement sa démarche :

Le profil typologique d'un conte ne doit pas être construit par simple juxtaposition, bout à bout, de segments narratifs situés sur un seul plan. Le profil typologique dépend d'un principe d'organisation des parties principales du récit, chacune de ces parties devant elle-même être traitée comme un ensemble susceptible de se monnayer, par une série indéfinie d'expansions, en péripéties multiples. En d'autres termes, l'analyse typologique du conte ne doit pas se faire selon une lecture horizontale, au coup par coup, du début vers la fin, mais procéder d'une déduction verticale, du tout vers les détails.³⁵

L'approche de Bremond privilégie l'utilisation de l'axe paradigmatique pour effectuer une lecture sémiotique du récit. Il conçoit justement que cette extension de la théorie puisse s'appliquer au-delà du conte africain. Il est d'avis que la structure du récit ne soit pas articulée de façon unilinéaire. Les séquences du récit sont organisées selon un mode de superposition, voire d'emboîtements. Le principe consiste donc à redéfinir les suites de fonctions qui composent le récit en montrant qu'elles conservent leurs motifs de réalisation. Toutefois, à l'intérieur de celles-ci les séquences s'organisent plus librement, ce qui étend la compréhension du système sémiotique dans lequel les personnages ou les

³⁵ Claude Bremond, « Morphologie d'un conte africain », *Cahiers d'Etudes Africaines*, vol.19, n° 73-76, 1979, p. 498.

séquences sont moins figés quant à leur type.³⁶ Il conserve de la théorie de Propp, la notion de fonction indiquée comme « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue »³⁷ toutefois, les séquences doivent être reconsidérées car elles sont trop rigides :

La notion de séquence sera maintenue, mais au prix d'un remaniement important. Il ne s'agira plus d'une succession toujours identique des mêmes fonctions, mais de groupements plus souples, dont la base est une série élémentaire de trois termes correspondant aux trois temps qui marquent le développement d'un processus : virtualité, passage à l'acte, achèvement.³⁸

On constate donc que ces éléments d'analyse sont réduits à une triade qui augmente considérablement les possibilités de l'organisation des séquences. Ce faisant, il réhabilite le personnage qui est le moteur de l'action. Il n'y a pas de fonction sans personnage car de lui découlent les fonctions et les séquences qui produisent le récit.

De son côté, Kane présente une définition originale du merveilleux africain dans le conte. Il existe une nuance entre un type de merveilleux africain et un type de merveilleux occidental. Il distingue la réalité objective de la réalité subjective en occident, tandis que la frontière entre ces deux dimensions est beaucoup plus aléatoire, voire transparente entre le monde réel et le monde surréal en Afrique. Il n'y a pas de rupture entre la réalité concrète et le merveilleux, les deux s'emboîtent, il y a donc continuation. Cependant, le caractère fictionnel reste présent car le conteur instaure un contrat symbolique avec son public qui délimite

³⁶ Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 28-30.

³⁷ Bremond, *op. cit.*, p. 131.

³⁸ *Ibid.*, p.131.

les contours spatio-temporels du conte. On peut dans cette citation percevoir son orientation :

L'étude du réalisme dans les contes traditionnels, comme dans les « Contes d'Amadou Coumba », a montré à quel point son sens de l'observation est vif. Il sait que certaines choses « tombent sous le sens » et que d'autres, alors même qu'on ne le saisit jamais avec netteté, que leurs manifestations manquent de « cohérence logique », n'en sont pas moins partie intégrante de la vie de l'homme. Il se contente tout simplement d'appréhender les secondes en partant des premières, de projeter le sens et la signification des unes sur les autres pour les revendiquer en toute légitimité. Ainsi de la réalité la plus massivement concrète au merveilleux le plus achevé, il n'y a aucune rupture. La continuité s'instaure d'elle-même [...].³⁹

En somme, s'il existe à la base deux types de merveilleux, on peut déduire que la typologie de Propp en particulier et toutes celles qui en découlent, seront toujours insuffisantes à cerner dans sa globalité le conte africain. C'est donc principalement cette insuffisance qui pousse Kane à changer d'approche. Le conte est selon Kane⁴⁰, un genre universel qui s'épanouit dans la sphère sociale. Même s'il existe différentes ramifications dans le conte, les conteurs et leur auditoire n'ont aucun mal à les discerner. La dimension esthétique est importante, en ce qu'elle représente une façon de bien dire. Il arrive que le griot compétent en récit épique et historique se fasse conteur, il procède alors du mélange des genres dans sa qualité de conteur.

Ayant analysé les propriétés du conte qui en font un genre universel et perméable, l'examen des propriétés du roman permettra de déceler si la structure de ce genre permet la présence et l'absorption d'autres genres.

³⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁰ Mohamadou Kane, *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*. Abidjan, les Nouvelles Éditions Africaines, 1981.

Voici en quelques traits une synthèse de quelques définitions du roman tirées de Michel Butor, dans *Essais sur le roman*⁴¹, de Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* et du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*⁴². Le roman est une forme de récit en prose assez long, écrit en général par un seul auteur destiné à une lecture individuelle ou privée. Il se caractérise par ses propriétés fictionnelles dont la vérité se lit en son sein. Il représente un fragment illusoire de la réalité et de l'existence mais se compose de faits imagés. Selon Barthes :

Le Roman est une Mort, il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le Roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée.⁴³

En ce qui concerne son langage, son style, sa technique, sa composition et sa structure, ses formes esthétiques varient car les auteurs poursuivent perpétuellement de nouveaux moyens de création. En France, on situe son apparition au Moyen Age avec une certaine autonomie des traducteurs qui humanisent en les actualisant, des légendes antiques, sous la forme de récits narratifs parodiques et critiques. L'évolution du roman est intrinsèquement liée aux sociétés, aux groupes sociaux et à leur lutte. Les personnages principaux suivent des itinéraires semés d'obstacles à la suite desquels ils sont transformés profondément. Ces différents parcours leur permettent d'observer sinon de s'interroger et d'analyser les sociétés. En définitive, de nombreux discours

⁴¹ Michel Butor, *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 7-14.

⁴² Jean Cabriès, « Typologie du roman », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 678-688.

⁴³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 32.

reflétant des idéologies connues se retrouvent dans cet espace que des critiques tels que Bakhtine se soucieront d'étudier.

Bakhtine⁴⁴ étudie les phénomènes de pluralité existant dans les récits en montrant l'impact idéologique dont ils sont empreints. Toutefois, les systèmes signifiants ne se rattachent pas forcément à un contexte historico-culturel, ils ont une histoire individuelle susceptible de traverser l'histoire des modes de production. Le mot ou discours, pour Bakhtine, peut avoir sa propre existence autonome, différente du projet de l'émetteur du discours. Il est dialogique parce qu'il contient la voix de l'autre, il est polyphonique parce que plusieurs instances de discours y sont mêlées. Les « je » sont multiples et le mot n'a ni sens fixe, ni sujet fixe. Dostoïevski est, dans le domaine, l'initiateur réel de la polyphonie, selon Bakhtine, en raison des voix multiples qui émanent de ses personnages. Le texte idéologique est monologique en raison de l'unité du « je » tandis que la confrontation des idées dans un personnage crée de la polyphonie, un roman. Les textes polyphoniques analysent le rapport du sujet à son discours. Les origines de celui-ci remontent à la tradition ménippéenne et au carnaval du Moyen Age ; ces périodes ont vu l'avènement de la polyphonie étant donné qu'il s'agissait de développer ou de libérer un langage contrastant avec l'austérité de l'Église. Selon Bakhtine, le roman polyphonique n'a pu exister qu'à une période capitaliste marquée par une individualité montante et par des bouleversements dus au changement de système. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine étudie le plurilinguisme dans le roman qui est un autre concept proche de la polyphonie. Le plurilinguisme, c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui⁴⁵. Bakhtine base

⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 145.

son étude sur le roman humoristique en démontrant que cette forme a développé l'emploi du langage commun en réaction aux répressions idéologiques du pouvoir dominant. Ce style privilégie les constructions hybrides, avec dans le même énoncé plusieurs sens divergents. Dans le style humoristique, le discours d'autrui prédomine ainsi que la stratification du langage populaire. L'auteur se désolidarise de nombreux discours et prend ses distances avec le narrateur. Pour ces raisons, le roman est, selon Bakhtine, le seul genre qui permet d'introduire tout type de genres, littéraires ou non car les genres intercalaires ont leur propre langage.

Dans un autre ordre d'idées, le romancier Milan Kundera s'interroge sur les critères et les propriétés d'un bon roman dans son ouvrage *l'Art du roman*⁴⁶. L'argument principal de cet essai se situe dans le constat que le progrès a développé la multiplication des disciplines mais a eu pour corollaire, « l'oubli de l'être ». Dans cette philosophie du progrès, le roman est devenu le seul outil plus qu'aucune autre discipline capable de découvrir des aspects de l'existence. C'est de cela qu'il tire son originalité et que la mention « bon roman » est octroyée à l'œuvre qui parviendra à percer le mystère de l'existence. Reprenant le concept de plurilinguisme Bakhtinien, Kundera énonce que le roman est un outil où plusieurs vérités coexistent, cohabitent : « l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent »⁴⁷. Cet extrait pose donc le roman en instrument au service de plusieurs idéologies, au service de la liberté d'expression et de l'hétérogénéité. Au même titre que Bakhtine, Kundera soutient que le roman est incompatible avec l'univers totalitaire où il ne peut y avoir ni

⁴⁶ Milan Kundera, *l'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

doute, ni interrogation. Le roman n'est pas un miroir de l'être mais un miroir de l'existence par conséquent, le bon roman n'est pas celui qui montre une réalité mais plutôt celui qui montre un univers de possibilités, d'existence. Le roman dit-il est « une exploration de ce qu'est la vie »⁴⁸, car il est au cœur de la quête de soi, il n'est pas seulement une série d'actions qui distingueraient les individus les uns des autres où la vie de l'homme serait réduite à sa fonction sociale et son histoire à quelques événements. De cette déclaration ressort la perception tangible que ni les autres disciplines, ni les autres genres ne traitent de l'existence aussi bien que le roman ne le fait. Enfin, Kundera déclare que le roman permet de « nous protéger contre l'oubli »⁴⁹. Alors que les médias tendent à tout simplifier, tout généraliser, le roman prouve que les vérités sont plus complexes.

Du point de vue structurel, ce critique pense que l'inaccompli est un trait commun à toutes les grandes œuvres. Comme les écrivains ne peuvent pas tout dire, ils choisissent de condenser leurs textes tout en maintenant leur intelligibilité. Par souci de condensation, seuls les éléments qui se rapportent à l'existence, aux choses essentielles, devraient subsister pour débarrasser celui-ci de trop de technique⁵⁰. En ce qui a trait à l'organisation du récit, Kundera conçoit que l'incorporation d'éléments des genres non romanesques dans le roman puisse créer un très bel effet d'unité de l'œuvre sans passer par des moyens traditionnels. De cela, résulte une discordance apparente même si les paradigmes d'un roman se raccordent à une trame. C'est ce qu'il nomme l'unité thématique qui assure la cohérence du roman. Enfin, la distanciation de l'auteur au personnage est primordiale, avis que partage Bakhtine.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 95.

Guy Scarpetta dans *L'âge d'or du roman*⁵¹ s'inscrit dans la même optique que Kundera. L'œuvre romanesque explore un domaine inconnu de l'expérience humaine, elle invente ou renouvelle les formes narratives et rend indissociables ces deux aspects. Il associe l'œuvre et la critique car les critiques doivent comprendre la composition d'une œuvre, les techniques narratives, les lieux de procédés, les effets de lecture et les modalités de style pour guider efficacement les lecteurs. D'après ces critères, nous pouvons à présent justifier théoriquement la compatibilité des deux genres : le genre du roman, dont la forme est souple mais les objectifs plus rigides (il doit faire valoir un aspect de l'existence), peut assimiler le conte dont la forme fixe est plus structurée mais dont les motifs sont changeants. Considérant la dimension esthétique, les romanciers sont toujours invités à créer de nouvelles formes, c'est en ce sens que le mélange des genres, intelligemment équilibré, contribue à enrichir le genre du roman et à dépasser les canons esthétiques pour en recréer d'autres. Toutefois, les débats sur les classifications amènent à reconsidérer certaines œuvres et leur catégorisation. Ce débat sur le roman en fait naître un autre sur la notion de genre en rapport avec le principe de la création artistique.

Schaeffer⁵² s'interroge sur les relations du genre littéraire avec les critiques, les lecteurs et les auteurs. Qui fixe le genre littéraire et pour quelles raisons ? Comment l'écrivain se situe-t-il par rapport au genre ? Schaeffer pose l'exemplification comme un régime possible de classification générique. L'exemplification correspond à l'imitation d'une œuvre considérée comme modèle. Si l'imitation n'est pas conforme, l'exemplification échoue. Lorsqu'un

⁵¹ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Grasset, Paris, 1996.

⁵² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, Paris, 1989.

genre est exemplifié, la lecture peut être orientée vers un trait distinctif. On dénombre trois sortes de conventions : il existe des conventions qui instituent les genres dans l'exemplification ; dans ce cas, s'en écarter, c'est selon les conventions, échouer ; les conventions régulatrices prescrivent des activités futures sans les instituer, on peut s'en écarter sans échouer ; les conventions de tradition réfèrent à des activités antérieures proposées comme modèles reproductibles, s'écarter de la convention, c'est ici la modifier⁵³.

Lorsque le genre est défini, c'est à l'ensemble de l'œuvre qu'il est attribué et non à une partie. Le récit étant indissociable de la reconnaissance des facteurs d'intentionnalité, c'est le genre dominant qui est pris en considération. La modulation générique décrit les relations qu'un même genre entretient avec des œuvres différentes. Dans la logique de la distinction interne, le texte individuel ne contient pas uniquement les propriétés du genre auquel il appartient, mais il en module sa compréhension. Selon Schaeffer, le problème de savoir jusqu'à quel degré une œuvre fait partie d'un genre est un problème lexicologique. Lorsque l'on attribue un genre à un récit, le texte exemplifie des traits de ce genre. Classer des textes peut aussi rendre compte de l'exemplification d'une propriété, de l'application d'une règle, de l'existence d'une relation généalogique ou de la relation analogique. Il y a des aspects génériques privilégiés par l'auteur ou par la critique qui permettent de lire des œuvres sous des angles différents. La genericité permet d'inscrire un critère empirique⁵⁴. Schaeffer dans un autre essai, « Du texte au genre »⁵⁵ explique que le genre construit, relève à la fois de l'imagination et de l'idéalisation. En effet, il y aurait un texte idéal à partir duquel les autres œuvres feraient écho. Un texte idéal peut donc être fondateur d'un genre. Ici, le genre

⁵³ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁵ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

n'est pas compris comme un ensemble de ressemblance de textes. Cette notion empirique démontre donc que toutes les œuvres classées de la sorte seront des copies imparfaites. A cet égard, à travers une approche intergénérique des traits de ressemblances sont considérés comme pertinents et permettent une classification. Les grands classiques ont souvent un statut particulier, comme s'ils étaient inclassables, donc hors catégories. D'ailleurs, il arrive souvent qu'ils forment par la suite un nouveau genre. En liaison avec les questions d'esthétisme et de genre, Genette⁵⁶ s'interroge sur les modalités esthétiques qui forment les genres.

Ce critique délaisse le structuralisme et se consacre à des réflexions sur la poétique. Désormais, il s'intéresse à la notion même d'esthétique et à son fonctionnement. La production d'une œuvre d'art relève d'une attention comme d'une intention. C'est la relation à l'objet qui le rend esthétique. L'appréciation que l'on porte à un objet peut être provisoire, mais elle n'en reste pas moins une attention. A chaque fois que l'on voit un objet, on émet un jugement qui peut par la suite être modifié, cependant on sait immédiatement si on le trouve attrayant. Dans *Le jugement esthétique*⁵⁷, Kant qualifie d'esthétique le caractère purement subjectif de l'appréciation. On ne se soucie pas de savoir l'importance que pourrait avoir l'objet pour soi, on l'apprécie simplement. L'existence de l'objet est une condition nécessaire du jugement esthétique. Sans considération éthique ou morale, le beau peut être partout, à l'exemple du « beau crime ». Certaines conventions investissent les objets d'une dénotation particulière ; par exemple, on ne trouvera pas nécessairement beau un panneau de signalisation. En d'autres termes, les valeurs dénotatives ne sont libres qu'avant la convention et les valeurs

⁵⁶ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

⁵⁷ Emmanuel Kant, *Le jugement esthétique*, Kant/ textes choisis par Florence Khodoss, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

d'exemplification ne sont déterminées qu'après la spécification⁵⁸. Les valeurs de l'exemplification peuvent être prescrites par la société mais hors des conventions, l'utilisateur retrouve la liberté d'interpréter comme il le souhaite l'objet. Le roman est donc conçu comme un objet dont l'esthétisme est toujours en mutation, défini par les instances canoniques, par les auteurs ou par les lecteurs.

Grâce à sa capacité d'adaptation, le roman peut intégrer les formes du conte, celui-ci étant un support capable de contenir des genres hétérogènes. Certains critères esthétiques du roman résident justement dans les motifs mobiles qui enrichissent sa forme. Le romancier est toujours invité à dépasser les théories et les méthodes courantes. Aussi, pour les contes qui ont tendance à disparaître en raison des nouvelles infrastructures privilégiant les modes de lecture individuelle plutôt que collective, le roman apparaît comme un support idéal. Dans le contexte de la littérature africaine, le genre du conte qui fut longtemps partie intégrante des diverses sociétés africaines tend à se transformer et à se diluer dans le genre du roman. Cette synthèse s'est opérée au regard des conditions socio-économiques de catégories sociales qui ont trouvé dans ce genre le moyen d'exprimer un aspect de leur existence.

Ainsi, l'idéologie et ses dérives planent au-dessus de la critique. Celle-ci a parfois beaucoup de mal à ne pas se laisser séduire par des terminologies douteuses relevant plus de préoccupations d'ordre géopolitique que littéraire auxquelles elle fait référence presque par réflexe. L'émergence de l'intertextualité au sein de la critique littéraire sur les œuvres africaines permet d'étendre les

⁵⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 56.

grilles de lecture mais malgré tout, le danger des idéologies conservatrices persiste, étant donné que non seulement des écrivains sont accusés de plagiat, mais aussi qu'à force de comparaison, le bien fondé de la littérature écrite africaine est remis en question. Les débats actuels ont tendance à se nationaliser et à évoquer plus volontiers les littératures africaines plutôt que la littérature africaine. Il semble que de ces débats, surgiront des difficultés constantes sur la légitimité même de cette littérature tant qu'elle sera en langue française. Édouard Glissant s'interroge sur la problématique : « Comment être soi sans se fermer à l'autre et comment consentir à l'autre, à tous les autres sans renoncer à soi? ⁵⁹ » Ceci semble être une question d'actualité dans cette littérature aux visages multiples. En contrepartie, il est important de noter que la littérature en langue africaine regagne un certain prestige et nombreux sont les écrivains qui sont encouragés à écrire dans les langues vernaculaires, ce qui peut avoir pour effet d'élargir le lectorat africain. A ce propos, il est à noter que Hampâté Bâ a publié ses contes en peul ou en bambara avant de les traduire en français.

⁵⁹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses Université de Montréal, 1994, p. 30.

Chapitre II

LES FORMES DU CONTE DANS LES RÉCITS INITIATIQUES

Un conte est un miroir
où chacun peut
découvrir sa propre
image.

Un conte (ou un proverbe),
c'est le message d'hier transmis à demain à travers
aujourd'hui.

Amadou Hampâté Bâ

2.1 Introduction

La question de l'originalité des contes africains a retenu notre attention dans ce chapitre ; l'étude de Mohamadou Kane sur les contes africains permettra de resituer les caractéristiques les plus pertinentes de ce genre.

Mohamadou Kane recherche l'originalité des contes de Birago Diop⁶⁰. Dans cet essai, il établit les propriétés du conte. Il réhabilite la place de l'esthétique, celle de la fonction de communication ainsi que les fonctions didactique et divertissante. Le conte, est selon lui, un genre universel qui s'épanouit dans la sphère sociale par le biais de la transmission orale. Il semble, selon Kane, que dans des conditions similaires de production, il soit possible d'obtenir des œuvres de même inspiration.

Le conte emprunte à de nombreux genres littéraires ou culturels, de nombreuses catégories distinctes sans que l'auditoire ait aucun mal à les discerner. La classification d'Equilbecq est l'une des premières de ce type sur un corpus de contes africains. Il a isolé sept catégories⁶¹ et conclut qu'il existait des variantes selon les régions. Par exemple, dans les pays de la forêt, le cycle de l'araignée est beaucoup plus connu, mais les régions de la savane préfèrent le cycle du lièvre. Kane constate que le contenu du conte oral est connu de l'auditoire car le conteur puise dans la culture même du groupe son inspiration.

L'esthétique du conte peut transparaître avec l'utilisation de proverbes qui sont en général la marque d'une bonne maîtrise des traditions, de la culture et de l'histoire de la communauté. Les proverbes ont une fonction didactique et présupposent sagesse et connaissance lorsqu'ils sont bien insérés dans la narration du conte.

⁶⁰ Mohamadou Kane, *Essai sur les contes d'Amadou Coumba, op. cit.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 27-28.

L'aspect esthétique du conte n'est donc pas à négliger, en ce qu'il exalte une façon de bien dire : la belle parole. Le proverbe puise ses métaphores dans la nature pour donner une vérité naturelle, irréfutable car évidente. La brièveté du proverbe dénote également une façon d'être qui n'est pas pédante. En général, le griot qui dispose d'une connaissance en récit épique et historique se fait conteur, il procède alors du mélange des genres. Il faut souligner que les contes oraux acquièrent leur pleine signification dans le dynamisme qui naît de la relation entre le conteur et l'auditoire. De fréquentes interventions directes du conteur à valeur contractuelle adressées à l'auditoire rythment le récit oral.

Le public du conte n'est pas le même que celui de la littérature écrite. Il est intéressant d'observer, à travers diverses approches, de quelles manières les composantes dynamiques des contes oraux se déploient dans les contes écrits d'Amadou Hampâté Bâ.

L'analyse de ces contes permettra d'en faire ressortir la structure. A partir d'une approche privilégiant la sémiotique narrative, nous avons tenté de confirmer ou d'infirmer notre hypothèse de départ selon laquelle les récits de cet auteur intègrent dans leur trame narrative des structures et des thématiques inhérentes au conte. Les contes *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, suivi de *Kaidara, L'Éclat de la grande étoile* et *Petit Bodiel* nous ont servi de corpus pour mener notre réflexion sur lesquels des processus de continuité ou de transformation des formes du conte est en usage dans le récit. Cette démarche nous semble pertinente dans la mesure où la première pratique littéraire d'Amadou Hampâté Bâ a été la collecte de contes et la retranscription d'un certain nombre d'entre eux⁶². Les trois premiers contes font partie d'une trilogie dans laquelle on retrouve certains personnages et

⁶² Le choix de ces contes s'est fait naturellement car à l'exception de *Koumen* qui ne figure pas dans notre sélection pour des raisons pratiques de concision, Hampâté Bâ a retranscrit ses contes sous la forme longue du Jantol contenant de nombreux développements.

certaines trames narratives. Tandis que le dernier conte, *Petit Bodiel*, est un conte à l'aspect plus divertissant que les autres bien que les événements soient également très riches. Hampâté Bâ a eu l'occasion de revenir à maintes reprises sur ce personnage du petit lièvre désobéissant pour illustrer ses conférences.

Notre démarche s'appuie sur *La mère dévorante* de Denise Paulme ainsi que *La morphologie du conte* de Vladimir Propp pour étudier les structures de chaque conte. Puis nous avons vu avec une approche sémantique de quelles manières les personnages sont configurés dans les différents contes, ce qui nous a amené à dissocier les contes initiatiques proprement dits des contes à caractère initiatique uniquement.

2.2 Njeddo Dewal, mère de la calamité

La situation initiale brosse le tableau d'un monde parfait, Héli et Yoyo, berceau de la civilisation peule. En ce temps là, le peuple est béni de dieu, il y a abondance de biens, absence du mal, de maladie, de mort. Le peuple peul vit dans l'opulence, ce qui signifie essentiellement que le cheptel bovin ne manque pas. Les peuls sont donc passivement heureux ou faudrait-il dire insouciant du mal. Eventuellement, cette absence du mal mène à la détérioration des conditions de vie. En effet, la dégradation de la situation prend naissance au sein même du peuple, lequel éprouve progressivement une certaine lassitude du bonheur où rien ne semble réellement se produire. La débauche des Peuls se généralise presque, les vices et les excès deviennent les nouveaux maîtres. Pour les punir, le Dieu Guéno décide de créer et d'envoyer sur terre Njeddo Dewal. Le mal s'incarne alors sous les traits d'une femme. Elle a été façonnée par tout ce qu'il y a de pire et

elle met en place ses plans diaboliques. Elle se marie, donne naissance à sept filles magnifiques et se terre dans la ville qu'elle crée : Wéli Wéli. Prétendant à présent vouloir marier ses filles, Njeddo Dewal attire les jeunes gens de tout le royaume car les femmes sont rares partout ailleurs. Grâce à un mécanisme efficace, la mère s'abreuve du sang des jeunes gens la nuit où ils batifolent avec les sept jeunes filles et de cette façon, par groupe de sept, élimine ceux qui se présentent en vue d'épouser les princesses. Bâ-Wâm'ndé est le premier héros de ce long périple. Sa femme fait un rêve prémonitoire qui est interprété par un voyant ; elle engendrera sept fils et une fille, les fils n'auront pas d'enfants mais sa fille aura un fils qui sera béni de dieu et sera l'agent du bien capable de défaire Njeddo Dewal. Toutefois, pour que cette prophétie se réalise, Bâ-Wâm'ndé doit subir un certain nombre d'épreuves périlleuses dont le point de départ est un long voyage. Avec l'aide de nombreux adjuvants, celui-ci parvient à triompher de Njeddo Dewal dont l'objectif était d'empêcher la naissance de Bagoumawel, l'enfant béni. Peu après son retour chez lui, les sept fils de Bâ-Wâm'ndé décident que le temps est venu pour eux de se marier, aussi se mettent-ils en route pour ce pays dont ils ont entendu dire qu'il y résidait sept jeunes filles rivalisant de beauté. Le jour même, leur jeune sœur accouche. L'esprit de Bagoumawel lui parle et s'accouche lui-même pour marquer le début de la mission. Le petit enfant grandit rapidement et part rejoindre ses oncles qui sont en danger. Il est doté de pouvoirs magiques et fait preuve de beaucoup de sagesse. Après de nombreuses péripéties et des stratagèmes qui découlent plus de la ruse que de la magie, les oncles de Bagoumawel sont sauvés d'une mort certaine. Après cette défaite qui se solde par l'égorgement des princesses à la suite d'une erreur sur l'identification, Njeddo décide de se venger en kidnappant tous les enfants du royaume de Héli et Yoyo,

mais là encore le petit Bagoumawel parvient à les délivrer. Elle s'en prend aussi au prince qu'elle kidnappe en exigeant une rançon de chair, mais elle échoue à nouveau devant l'habileté du petit garçon. Enfin dans une tentative finale, Njeddo Dewal se transforme en inondation. Bagoumawel lui verse une marmite sacrée dans le gouffre qui lui sert de bouche et il parvient à détruire le mal. La situation finale représente une boucle avec le retour du paradis, de la joie, de la prolifération.

Voici le découpage événementiel selon un schéma proppien que l'on propose.

Tableau II

1-Situation initiale normale : les peuls vivent dans le bonheur et l'opulence au pays de Héli et Yoyo.
2-Méfait : le peuple peul tombe dans la débauche et ne respecte plus rien.
3-Punition : le dieu Guéno décide que la débauche a suffisamment duré et il décide de le punir en envoyant l'agent du mal qui leur fera connaître la souffrance.
4-Mission : Njeddo Dewal, l'incarnation du mal est née et elle commence à semer le mal.
5-Départ du héros : Bâ-Wâm'ndé qui est un être pieu reçoit de sa femme une information incroyable. Dans un rêve prémonitoire qui leur sera interprété, il est révélé que sa lignée verra l'avènement d'un être tout à fait exceptionnel qui pourra débarrasser les habitants de Héli et Yoyo du mal. Mais pour que cette prophétie se réalise Bâ-Wâm'ndé doit subir de nombreuses épreuves.
6-Mission accomplie : Bâ-Wâm'ndé aidé par divers adjuvants, subit de nombreuses épreuves avant de parvenir à infliger à Njeddo sa première lourde

défaite en l'empêchant de mettre en œuvre son plan diabolique qui consistait à empêcher la naissance de Bagoumawel, seul être capable de la combattre.

7-Retour de Bâ-Wâm'ndé.

Fin de la première séquence. Bâ-Wâm'ndé a réussi sa mission mais la situation reste toujours instable car le danger persiste. Njeddo, toujours vivante reste au service du mal.

8-Nouvelle mission : naissance de Bagoumawel l'agent du bien dont la mission est de défaire Njeddo Dewal.

9-Départ des sept oncles : Le motif du départ est la décision prise par les oncles de se marier. Ils ont entendu dire qu'il y avait sept princesses dans un palais éloigné qui cherchaient justement à se marier. Les femmes non vertueuses sont mortes, ce qui a provoqué une pénurie de femmes à Héli et Yoyo, conséquence directe de la punition de Guéno.

10-Menace : l'annonce de la menace vient des mises en garde de leur sœur qui leur conjure de ne pas effectuer ce voyage et de faire preuve de bon sens. Si les princesses sont si belles pourquoi choisiraient-elles des jeunes hommes qui ne sont ni princes et qui vivent si loin? Mais les sept jeunes hommes ne sont pas prudents et n'écoutent pas leur sœur.

11- Nouveau départ : Après leur départ, la jeune femme accouche de Bagoumawel qui se met aussitôt en route pour sauver ses oncles, lesquels se précipitent tout droit vers Wéli-Wéli, l'autre de Njeddo Dewal.

12-Rencontre de l'agresseur : Bagoumawel fait face à de nombreux dangers pour sauver ses oncles qui sont tombés dans le piège de Njeddo Dewal. Alors que ceux-ci batifolent avec les princesses, Njeddo Dewal veut s'abreuver de leur sang

la nuit venue mais le plan ne réussit jamais grâce aux interventions successives et aux ruses de Bagoumawel.
13- Mission accomplie et retour des oncles chez eux : Bagoumawel parvient à sauver ses oncles alors que Njeddo coupe la tête de ses filles croyant avoir affaire aux jeunes gens. Bien que ce danger immédiat soit conjuré, le désir de vengeance de Njeddo Dewal est toujours présent. La situation est donc toujours instable.
14-Nouvelles menaces et cycles répétés de dangers et dangers conjurés : Njeddo fait plusieurs tentatives pour se venger ; tromperies, enlèvements et autres types de méfaits, mais à chaque fois, Bagoumawel parvient à détourner ses attaques.
15-Dernier événement : Njeddo se transforme en inondation et menace de tout détruire. Bagoumawel parvient à lui jeter dans le gouffre qui lui servait de bouche une marmite sacrée qui l'élimine définitivement.
16-Situation finale : le danger est anéanti avec la destruction de Njeddo, la paix est retrouvée au pays de Héli et Yoyo.

2.3 *Kaïdara*

La structure du conte initiatique *Kaïdara* est discernable. *Kaïdara* est le récit de trois compagnons Hammadi, Hamtoudo et Dembourou qui vont entreprendre un long voyage dans un pays mystérieux. Sous l'emprise d'un charme, une voix céleste leur demande de se rendre dans un bois pour y faire un sacrifice. Les hommes qui ne se connaissaient pas auparavant sont à présent, unis par des liens indéfectibles. Lors du voyage, chacun des compagnons subit les conditions difficiles dues aux nombreuses épreuves. Chaque étape est marquée par

l'apparition d'animaux ou d'êtres étranges adressant des propos sous forme énigmatique aux voyageurs et leur cédant le passage. Ils ne connaissent ni la destination finale, ni l'objet de leur voyage. Ce n'est qu'en se rapprochant de la demeure de dieu que leur destination se clarifie. Parvenus à la demeure de Kaïdara, les trois compagnons de route obtiennent chacun trois bœufs chargés d'or avec la recommandation explicite d'en faire bon usage. C'est à ce moment précis que les divergences entre les trois compagnons apparaissent. Alors qu'ils pensaient, parlaient et agissaient d'un seul chef, Dembourou et Hamtoudo se démarquent à présent, ils sont tous deux obnubilés par la richesse et le pouvoir tandis que Hammadi désire toujours découvrir le sens ésotérique des symboles qu'ils ont rencontrés sur leur chemin. Les trois compagnons qui se désignaient sous des appellations très fraternelles, deviennent peu à peu distants les uns des autres. Sur le chemin du retour, ils croisent un vieil homme à l'apparence repoussante. Seul Hammadi s'y intéresse et le traite avec égard. Le vieil homme d'abord muet, annonce le coût des trois bœufs chargés d'or reçus de Kaïdara pour prodiguer trois conseils à Hammadi. Le premier des conseils consiste à ne pas voyager un après-midi d'hivernage, le deuxième, à ne pas violer un interdit traditionnel et le dernier, à ne pas agir sous l'emprise d'un simple soupçon⁶³. Hammadi devient la risée de Dembourou et Hamtoudo qui pensent que leur compagnon de route a été dupé par un vieil homme en haillons. Très peu de temps après cette rencontre, la mise à l'épreuve des trois compagnons continue sans qu'ils n'en prennent conscience. Hamtoudo et Dembourou décident tous deux d'entreprendre la suite de leur voyage un après-midi d'hivernage alors que Hammadi leur a dévoilé gratuitement les conseils payés de tout son or. Les deux

⁶³ Amadou Hampâté Bâ, *Contes initiatiques peuls, Njeddo Dewal, mère de la calamité, Kaïdara*, Paris, Stock, p. 287-288.

amis l'ignorent et Dembourou est le premier à succomber, tué par une lionne. Plus tard, Hammadi retrouve Hamtoudo qui seul, pleure la mort de son compagnon. A ce moment là, il est mû par un sentiment de rédemption et donne raison à Hammadi. Il propose de lui donner les trois bœufs chargés d'or du défunt, Hammadi refuse l'offre, mais en hérite malgré tout. Vient l'épisode de la traversée d'un lac qu'un passeur surveille. Pour traverser ce lac, il faut s'acquitter d'une mesure de ce que chacun transporte. C'est une tradition qui date de mille ans, Hamtoudo trouve cela ridicule et bouscule le passeur pour traverser la rivière, ce qui lui vaut d'être totalement englouti par le lac. Cette quête de la richesse et du pouvoir est fatale pour les deux premiers initiés. Ayant reçu d'un être suprême un bien matériel, ils auraient pu se douter que la valeur de ce cadeau serait symbolique. Hammadi, seul désireux de décoder les mystères de son voyage initiatique, non seulement survit mais en plus dispose des six bœufs chargés d'or de ses compagnons et miraculeusement des trois bœufs qui avaient initialement servi à payer les trois conseils du vieil homme. Riche de neufs bœufs chargés d'or, il rentre chez lui. Comme la tradition l'exige, il ne pénètre dans sa maison qu'à la nuit tombée. Ayant été absent pendant vingt et un ans, il doute subitement de la fidélité de sa femme et compte tuer tout intrus qu'il surprendrait. En pénétrant chez lui, il découvre effectivement un homme qu'il s'apprête à tuer et se ravise in extremis, se souvenant du dernier conseil du vieil homme. L'homme se révèle être son fils et sa femme, vertueuse, se réjouit du retour de son mari. Hammadi peu de temps après, est désigné roi. Il est apprécié de ses sujets pour sa sagesse et sa générosité. En dépit de sa richesse et de son pouvoir Hammadi désire toujours comprendre le sens des symboles du pays de Kaïdara. Un jour, un vieux mendiant en haillons, frappe à sa porte et se révèle capable d'expliquer le sens

diurne et nocturne de tous les symboles du pays de Kaïdara. Et à la plus grande joie de Hammadi, l'homme comble son désir le plus ardent de connaissance, il l'instruit, puis se transforme en un jais lumineux, Hammadi comprend alors qu'il s'agissait de Kaïdara en personne.

Tableau III

1-Situation initiale : départ des trois initiés choisis pour un voyage dans un pays merveilleux.
2-Ordre : Sacrifier un animal et commencer l'initiation.
3-Exécution de l'ordre : les trois initiés débutent le voyage.
4-Épreuves : passage de onze étapes, découvertes de onze symboles.
5-Rencontre avec le bienfaiteur : Kaïdara fait don de trois bœufs d'or à chaque initié.
6-Fin de la première séquence : les initiés sont parvenus après une suite d'épreuves à la demeure de Kaïdara qui leur a offert de l'or en abondance. La quête matérielle a été accomplie car les trois initiés reviennent chargés d'or.
7-Deuxième séquence
8-Le retour : Le retour constitue en soi une nouvelle série d'épreuves qui cette fois se solde par des sanctions plus graves.
9-Apparition du vieillard : il représente une épreuve. Dembourou et Hamtoudo échouent à cette épreuve. Hammadi réussit l'épreuve et est gratifié de trois conseils précieux qu'il paye au prix de tout son or. Ces conseils préfigurent des méfaits ou des épreuves.

10-Méfais : Dembourou et Hamtoudo désobéissent en quelque sorte à Hammadi en refusant de suivre ses conseils.
11-Transgression des interdits : Dembourou et Hamtoudo transgressent chacun des conseils, sans prendre conscience que chaque conseil équivaut à une épreuve.
12-Punition : Dembourou et Hamtoudo sont condamnés à mourir pour ne pas avoir réussi les deux autres épreuves.
13-Méfait écarté : Hammadi est le « vainqueur » de l'initiation, il réussit chacune des trois épreuves du retour et retrouve neuf bœufs d'or ; chacun des bœufs d'or de ses compagnons en plus des siens.
14-Retour : le héros rentre chez lui après vingt et un ans d'absence.
15-Dernier méfait : Hammadi sous l'impulsion du soupçon s'apprête à tuer tout intrus qu'il trouverait dans sa maison, mais il se ravise à temps ; sa femme a été vertueuse et l'homme qui était dans sa maison n'était autre que son fils, conçu avant son départ.
16-Manque : malgré la richesse, le pouvoir et l'amour de sa famille, Hammadi n'a toujours pas la connaissance. Il désire percer le sens des symboles rencontrés aux pays des nains.
17-Manque comblé : Apparition d'un vieux mendiant qui révèle les onze symboles du pays des nains à Hammadi. Kaïdara, déguisé en mendiant se transforme et s'envole en lui promettant de lui dévoiler le mystère des neuf portes.
18-Situation finale : La situation finale est une amélioration considérable de la situation initiale. Hammadi a réussi l'initiation et est totalement comblé, il possède la richesse, le pouvoir, le savoir et l'amour.

2.4 *L'Éclat de la grande étoile*

Ce conte est le dernier de la trilogie des contes publiés, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, suivi de *Kaïdara*. Le premier présentait la lutte cosmologique du mal contre le bien, le deuxième conte, l'initiation au savoir tandis que ce dernier récit représente l'initiation au pouvoir du roi Diôm-Diêri, petit-fils de Hammadi.

Ce récit met en scène un petit garçon qui désobéit à son père et part contempler les étoiles alors que ce dernier le cherche partout. Pour convaincre son fils de rentrer, son père lui promet de lui raconter une histoire extraordinaire. Le jeune garçon accepte ce compromis et l'histoire du petit-fils de Hammadi débute. Diôm-Diêri hérite du désir de connaissance de son grand-père. Celui-ci est un grand observateur de l'espace et il aimerait percer les mystères des étoiles. Sa curiosité s'éveille lorsqu'il perçoit une étoile rarissime à cinq têtes, alors qu'il invoquait justement Kaïdara en lui demandant de tenir la promesse qu'il avait faite à son grand-père. Sa soif de savoir décuple après l'apparition de la grande étoile. Il fait appel aux vieillards de la région et à tous ceux qui seraient susceptibles d'en percer le mystère, mais aucun n'en connaît le secret. Pourtant Bagoumawel, héros de *Njeddo, mère de la calamité* endosse une fonction tout autre. Il a dans ce conte, troqué sa jeunesse et son environnement familial pour endosser l'apparence d'un vieillard qui vit, isolé et se nourrit uniquement des fruits du jujubier. Diôm-Diêri fait venir le vieil homme et lui demande de l'aider à découvrir les mystères de l'étoile. Bagoumawel connaît la bonté de Diôm-Diêri et n'hésite pas à l'aider. Ce faisant, il commence par confondre tous les charlatans et les éloigne du royaume en les transformant en animaux. Devant ce miracle, Diôm-

Diêri n'a plus de doute sur la puissance du vieil homme vêtu pauvrement. Il lui demande de rester avec lui et de vivre parmi les hommes afin de l'instruire sur la meilleure façon de gouverner. Grâce au guide Bagoumawel, le pays ne connut plus aucune misère. Pendant quarante ans, le royaume de Diôm-Diêri fut un paradis, puis vint le moment où la prophétie devait se réaliser, c'est-à-dire la résurrection de Hammadi et la venue de Kaïdara pour lui révéler le secret des neuf portes. Bagoumawel, guide Diôm-Diêri à travers cette épreuve. Il suit ses instructions et Hammadi ressuscite pour une période de trois jours. Peu après la résurrection, Kaïdara leur apparaît. Pendant trois jours consécutifs, Kaïdara va enseigner le secret des neuf portes, c'est-à-dire les neuf entrées du corps constituées par les deux yeux, les deux oreilles, les deux narines, la bouche et les deux canaux d'évacuation. A chaque jour, correspondent trois enseignements et Kaïdara conclut que le corps humain était l'ultime perfection dans la création de Guéno. Des instructions relatives au commandement, Diôm-Diêri retient qu'un chef doit détenir un grand savoir et être intelligent, c'est lui qui doit pouvoir assumer les difficultés et les éloigner, car si un roi est incapable, il pourra s'attendre à ce que son royaume connaisse les pires problèmes. Après les trois jours d'instruction, Hammadi disparaît et sa maison se transforme en un grand lieu de culte. Bagoumawel intronise spirituellement le petit-fils de Hammadi et poursuit les enseignements. Durant son intronisation, Bagoumawel invite Diôm-Diêri à porter une tunique d'épines pour porter les souffrances et les difficultés de son peuple. C'est signe qu'il désire aider les pauvres et les nécessiteux. Bagoumawel lui enseigne les différentes catégories d'hommes et ce qu'il peut en espérer. Par exemple, l'enfant paresseux dès la naissance, risque de devenir mendiant dans le sens où il quémamera toute sa vie. Il existe ensuite trois grandes

catégories d'hommes : celles des sages, des hommes et des vauriens avec des subdivisions ; c'est-à-dire qu'il peut y avoir des hommes sages parmi les vauriens. On obtient donc trois catégories avec trois sous catégories, soit neuf types d'hommes possibles. Un bon roi doit savoir les reconnaître, pour traiter les individus selon leur rang. La sagesse ne se transmet pas systématiquement d'un sage à sa descendance. Pour cette raison, un bon roi doit juger des aptitudes des prétendants au trône parmi ses propres enfants, il en va de la paix du royaume. C'est de cette manière que l'enseignement sur le pouvoir prend fin d'où le schéma actantiel suivant :

Tableau IV

1-Situation initiale : le début du récit met en scène un jeune garçon qui s'enfuit pour aller contempler les étoiles.
2-Méfait : désobéissance au père. Le petit garçon s'éloigne pour observer les étoiles.
3-Ruse : le père négocie avec son fils les termes de son retour dans la demeure familiale. Si le fils obéit, le père lui promet de lui raconter une histoire.
4-Retour : Le jeune garçon retourne à la maison accompagné de son père.
5-Punition : le fils est puni pour avoir quitté la maison, mais néanmoins le père tient sa promesse et lui conte une histoire.
6-Fin de la mise en abîme, début de l'histoire du roi Diôm-Diéri.
Situation initiale : le roi aperçoit une étoile rare à cinq têtes.
7-Manque : cette étoile éveille le désir et la curiosité d'en connaître le mystère.
8-Quête : le roi recherche au royaume et à ses abords, un être capable d'expliquer le mystère entourant cette étoile.

9-Quête accomplie : Bagoumawel est amené auprès du roi, il détient un savoir extraordinaire.
10-Mission : Bagoumawel met à l'épreuve les charlatans.
11-Mission accomplie : succès de Bagoumawel, les charlatans sont démasqués et écartés du royaume.
12-Nouveau désir : Diôm-Diêri désire être guidé par Bagoumawel.
13-Désir comblé : Bagoumawel accepte de devenir le guide de Diôm-Diêri
14-Amélioration de la situation initiale : le royaume de Diôm-Diêri connaît quarante ans de bonheur.
Fin de la première séquence.
15-Épreuve : le temps est venu où Kaïdara doit venir sur terre pour révéler le secret des neuf portes à Hammadi. Diôm-Diêri sur les conseils de Bagoumawel accomplit tous les rites pour permettre à son grand-père de ressusciter.
16-Épreuve accomplie : Hammadi ressuscite pendant trois jours, Kaïdara apparaît et satisfait le désir de Hammadi de connaître le mystère des neuf portes.
17-Nouvelle amélioration : le lieu d'apparition de Kaïdara devient un lieu de culte
18-Épreuve : Intronisation spirituelle et officielle de Diôm-Diêri.
19-Manque : Diôm-Diêri désire savoir bien gouverner.
20-Manque comblé : Bagoumawel instruit Diôm-Diêri sur la façon de bien gouverner les hommes.
21-Situation finale : la situation finale est une amélioration de la situation initiale car la promesse de Kaïdara a été tenue. Hammadi a été ressuscité pour qu'il lui soit enseigné les mystères des neuf portes. Par ailleurs, son petit-fils Diôm-Diêri a

bénéficié des clés d'une bonne gouvernance et de ce fait, il est intronisé roi, dans le sens spirituel du terme.

2.5 *Petit Bodiel* ou le lièvre paresseux

Petit Bodiel met en scène un lièvre paresseux incapable de s'occuper de sa mère récemment affligée par le veuvage. Sa mère se lamente d'avoir mis au monde un des enfants les plus incompetents du voisinage. Elle le menace de le chasser s'il ne change pas sa conduite. Pour la première fois, *Petit Bodiel* prend conscience que ses défauts sont si nombreux que sa propre mère souhaite qu'il quitte le foyer à moins qu'il ne change pour le mieux son attitude. La figure maternelle étant sans aucun doute la plus sacrée, *Petit Bodiel* est obligé de prendre très au sérieux cette menace. Le jeune lièvre se tourne alors vers un vieil oryctérope pour lequel il ramassait beaucoup de fourmis, mets dont le vieux Yendou raffole. C'est grâce à cette première amitié que son périple débute car ce vieux Yendou est en fait un éminent magicien respecté pour ses qualités et sa sagesse. Cette amitié est en tout point favorable à *Petit Bodiel*, Yendou lui fabrique un gris-gris lui permettant de réaliser son premier souhait : faire bonne figure auprès de sa mère. Sa mère est visiblement ravie du changement opéré chez son fils, mais ce dernier n'est pas entièrement satisfait. En effet, le vieux Yendou lui avait enseigné que les inégalités physiques sont dans la nature équilibrée par d'autres types de privilèges. *Petit Bodiel* comprend qu'étant petit de taille, il pourrait être plus astucieux que les autres animaux pour pallier cette inégalité.

Mû par le désir de développer le don de la ruse, Petit Bodiel décide d'entreprendre un voyage ambitieux dans les cieux chez Guéno, l'éternel (aussi surnommé Allawalam) pour plaider sa cause afin de recevoir la ruse la plus puissante lui permettant d'affronter les railleries, d'épauler sa mère et d'assouvir d'autres désirs. Le lièvre se sent en position de désavantage pour plusieurs raisons. Il ne dispose d'aucune qualité, il est la risée du village et enfin il désespère sa mère. Avant son départ, Petit Bodiel met sa mère dans la confiance. Devant la nature unique, opportuniste et dangereuse de ce projet, il lui demande de garder le secret car cela pourrait susciter la jalousie du voisinage. Celle-ci manque à sa parole alors que son fils l'en avait bien gardé. Toutefois, cette mégarde ne lui causera pas de problème directement, mais attisera néanmoins la jalousie de son entourage. Petit Bodiel, après de nombreuses épreuves périlleuses parvient à la demeure d'Allawalam. Celui-ci lui accorde le don de la ruse. De retour sur terre, il utilise son nouveau don démesurément. En effet, dès son retour, il décide de faire travailler les « deux plus grosses viandes » de la terre que sont l'éléphant et l'hippopotame, l'un le jour et l'autre la nuit. Sans que ces deux animaux ne le sachent, ils vont défricher, sarcler et planter un vaste terrain, pensant se mesurer à la force incroyable de Petit Bodiel, lequel les a assurés que depuis son voyage chez Allawalam, il était non seulement pourvu d'une puissance spectaculaire, mais qu'il avait aussi le privilège de plaider leur cause auprès de dieu en personne pour améliorer leur condition. La supercherie fonctionne si bien que les deux bêtes font une récolte fabuleuse. Petit Bodiel, grâce à une autre ruse parvient à s'approprier la récolte provoquant irrémédiablement le courroux de l'éléphant et de l'hippopotame qui ont découvert le subterfuge. Alors qu'il se targue d'avoir réussi un coup de maître auprès de sa mère, celle-ci désapprouve fortement et ne

comprend pas qu'au terme d'un voyage si extraordinaire et symbolique, la seule chose que Petit Bodiel ait demandé, soit le don de la ruse. Par ailleurs, la mère désapprouve la prétention de son fils à vouloir devenir roi. Elle le met en garde contre les fins brutales d'un royaume gagné dans l'effronterie. Allant à l'encontre de toutes les lois de bienséances, Petit Bodiel désobéit à sa mère et l'insulte. Ca en est assez pour que Dieu punisse cette arrogance. Celui-ci lui retire tout pouvoir, ce qui vaut au lièvre une triste fin où il est condamné avec sa descendance à s'enfuir éternellement pour échapper au courroux des autres bêtes. Le conte finit de manière drolatique avec l'explication empirique de la situation actuelle des lièvres qui sont toujours aux aguets, d'où le schéma actantiel suivant :

Tableau V

1-Situation initiale normale mais instable : de braves parents lièvres ont un enfant paresseux, Petit Bodiel.
2-Dégradation : la situation se dégrade à la mort du père. La mère manque non seulement de ressources mais elle devient la risée du village à cause de son fils connu pour être un vaurien et qui ne fait rien pour l'aider, alors qu'il est en âge de le faire.
3-Menace : Petit Bodiel doit changer son attitude car sa mère menace de le chasser et de le renier.
4-Ordre : l'ordre implicite consiste à changer d'attitude pour ne pas voir sa situation se dégrader encore plus.
5-Départ : Petit Bodiel se rend chez le vieux Yendou.

<p>6-Exécution de l'ordre : le vieux Yendou lui confectionne un gris-gris. Ce personnage représente la seule amitié qu'il ait sincèrement entretenue lui valant une aide considérable.</p>
<p>7-Amélioration de la situation : Petit Bodiel n'est plus aussi malpropre et paresseux qu'auparavant grâce au gris-gris.</p>
<p>8-Retour : la mère de Petit Bodiel est heureuse du changement.</p>
<p>Deuxième séquence</p>
<p>9-Manque : Petit Bodiel désire acquérir le don de la ruse. Il pense que les petits animaux ont le droit d'avoir des moyens de défense.</p>
<p>10-Départ : voyage long et périlleux auprès de Guéno.</p>
<p>11-Manque comblé : Guéno cède à la requête du lièvre et lui accorde le don de la ruse.</p>
<p>12-Retour : Petit Bodiel retourne sur terre avec son nouveau don.</p>
<p>13-Méfait : Petit Bodiel n'utilise pas à bon escient le don de la ruse. Il le met à profit pour faire travailler les deux plus grosses bêtes de la création qui sont l'éléphant et le rhinocéros.</p>
<p>14-Ruse : le plan du lièvre consiste à les faire produire une récolte impressionnante à leur insu sous la forme d'un défi. Il clame que Guéno, l'a doté d'une force extraordinaire lui permettant de défier les deux forces les plus colossales de la nature.</p>
<p>15-Ruse démasquée : l'éléphant et le rhinocéros s'aperçoivent à la fin de la récolte qu'ils ont été bernés par Petit Bodiel. Croyant être en compétition contre le lièvre, c'est en fait l'un contre l'autre qu'il travaillait, l'un le jour et l'autre la nuit.</p>

16-Menace : Petit Bodiél est maintenant en danger car les deux animaux veulent récupérer leur part de la récolte et font part de leur désir de vengeance.
17-Menace écartée : grâce à une autre ruse, Petit Bodiél parvient à s'octroyer toute la part de la récolte et les menace de les transformer en animaux galeux si l'idée leur vient de se venger.
18-Manque : Petit Bodiél désire maintenant acquérir plus de pouvoir en plus de la richesse qu'il a acquise par la ruse.
19-Annonce du méfait : la mère de Petit Bodiél le met en garde contre ses ambitions de pouvoir ; le pouvoir acquis par la tricherie se perd dans la violence.
20-Transgression de la mise en garde : Petit Bodiél désobéit à sa mère et pousse l'arrogance jusqu'à l'insulter.
21-Punition : Intervention de Guéno. Le dieu trouve que Petit Bodiél a cessé d'être un petit lièvre obéissant à sa mère. Il le punit en conséquence.
22-Situation finale : Petit Bodiél est condamné à s'enfuir à jamais pour échapper au courroux de tous ceux qu'il a abusés. Il n'y a donc pas d'amélioration de sa condition. Mais, il a acquis son indépendance et ne désire plus rentrer chez lui.

2.6 Comparaison de la morphologie des quatre contes

Tableau VI

<u>Schéma de <i>Njeddo</i> :</u>
Méfait → Punition → Départ du héros → Épreuves → Mission accomplie → Retour à une situation normale.
<u>Schéma de <i>Kaidara</i>:</u>
Situation normale → Ordre → Exécution de l'ordre → Départ → Succès des onze étapes → Récompense → Retour → Nouvelles épreuves → Échec de Hamtoudo et Dembourou → Succès de Hammadi → Vrai Retour → Récompense → Manque → Manque comblé → Situation finale — amélioration de la situation initiale.
<u>Schéma de <i>L'Éclat de la grande étoile</i> :</u>
Situation initiale mise en abîme et départ → Méfait → Punition → Retour et amélioration → Début du récit initial → Manque → Quête → Épreuves → Épreuves réussies → Quête comblée.
<u>Schéma de <i>Petit Bodiel</i> :</u>
Situation initiale Méfait → Menace → Ordre → Départ → Exécution de l'ordre → Retour → Amélioration → Manque → Départ → Manque comblé → Retour → Méfait → Menace → Danger écarté → Manque → Transgression → Punition → Situation finale — détérioration de la situation initiale.

Selon les schémas, on peut observer qu'aucun d'entre eux n'obéit aux mêmes règles. Les situations initiales sont fréquemment des méfaits ou des ordres. Les méfaits sont souvent causés par les personnages et les ordres ne sont pas nécessairement transmis par des agents visibles, ils peuvent être considérés

comme des invitations. Les départs des héros sont évoqués dans tous les contes bien que dans *L'Éclat de la grande étoile*, le départ n'ait pas la même fonction car il fait partie d'une mise en abîme plutôt que de l'histoire réelle. Ce qui caractérise les motifs des voyages sont les quêtes ou les manques. En effet, les départs des personnages ne sont pas réellement motivés par des fuites ou des dangers. Il est plus juste de dire que leur départ est motivé par des idéaux de quête, illustrés par des manques, la quête nourrit véritablement le déroulement des récits. En ce sens, les épreuves ou les étapes participent de la logique que les quêtes ne sont pas comblées immédiatement. Avant toutes choses, les héros doivent persévérer et être méritants pour obtenir ce qu'ils désirent. En définitive, les situations finales mettent en relief les conséquences des actions des héros tout au long du périple. Les situations finales suivent une certaine logique dans laquelle les héros méritants dépourvus de désir matériel sont couronnés tandis que les héros avares sont déçus.

En considérant la typologie de Denise Paulme, le conte *Petit Bodiel* correspondrait à la forme en spirale. On peut le schématiser de la manière suivante :

Tableau VII

<p>Héros → manque amélioration → manque comblé → détérioration → danger encouru → nouvelle amélioration → pleine satisfaction.</p>
--

La situation initiale met en scène un héros qui vit une situation de manque, il aimerait être rusé. L'amélioration transparaît lorsque le seul ami, qui

s'avère être un respectable marabout, lui confectionne un gris-gris en lui permettant d'améliorer ses facultés intellectuelles. De fait, ses nouvelles facultés impressionnantes lui donnent l'ambition d'effectuer un voyage auprès d'Allawalam, l'être suprême pour que ce dernier lui accorde le don de la ruse. Le dieu répond positivement à la demande du lièvre. Le conte a donc un niveau ascendant jusqu'à cette phase. Le voyage du retour vers la terre comporte déjà des éléments préfigurant la chute. A l'inverse de ce qu'affirme Denise Paulme dont les suites sont créées à partir de situations, la détérioration vient dans ce conte, non d'une situation externe mais du protagoniste lui-même. Petit Bodiel abuse de son don. Au lieu d'user de sagesse, son ego prend démesurément le dessus. Dans cette phase, la détérioration étant causée par le héros, la situation finale est alors interprétée comme une satisfaction, car Petit Bodiel a enfin débarrassé son entourage de ses ruses et de ses duperies. On peut proposer une lecture paradigmatique telle que Bremond l'avait préconisée pour soutenir ce propos. Le héros devient anti-héros. L'axe vertical est privilégié au détriment de l'axe horizontal ou axe syntagmatique.

D'après la typologie de Denise Paulme, le conte initiatique *Kaïdara* répondrait de façon très large au modèle en miroir. Les trois héros subissent les mêmes épreuves. Leur parcours est symétrique, mais l'issue est opposée. Tandis que Dembourou et Hamtoudo sont grisés par l'or au point d'en oublier toutes les règles de bienséance, Hammadi n'est pas distrait par l'or. Il est sincère dans sa volonté de découvrir les symboles qui lui donneront accès à la sagesse et pour cela il est prêt à dépenser toute sa fortune. A la fin du conte, les deux anti-héros meurent dans des conditions atroces, alors que Hammadi non seulement sort vainqueur de l'initiation mais dispose en plus des gains des perdants, c'est-à-dire

de la fortune et de la royauté en plus du savoir. Il s'agit donc d'une structure en miroir particulière. En effet, il y a dans ce type en miroir des éléments du type en spirale (manque-amélioration-manque comblé-détérioration-danger couru-nouvelle amélioration-pleine satisfaction). La forme ascendante se matérialise dans le parcours des trois initiés jusqu'à la rencontre avec Kaïdara et l'obtention de l'or, la détérioration se produit suite aux vraies épreuves auxquelles sont confrontées les candidats à l'initiation. La nouvelle amélioration procure à Hammadi une pleine satisfaction. Dans le conte *Njeddo*, différentes séquences correspondent à différents schémas, mais pour dégager une structure très générale, ce conte s'apparente mieux au type en sablier (Deux héros ont un comportement inverse ; héros-manque-amélioration-situation normale / anti-héros-situation normale-détérioration-manque). Bagoumawel représente le héros et le personnage de Njeddo fait figure d'anti-héros avec le bien triomphant du mal. Enfin, dans *L'Éclat de la grande étoile*, le schéma de type ascendant pourrait être retenu (manque-amélioration-manque comblé). Le manque de Diôm-Diêri vient de ce qu'il cherche à connaître la signification de la grande étoile, l'amélioration est le résultat de l'initiation de Bagoumawel et le manque est comblé après tous les enseignements sur le commandement de Bagoumawel.

A la suite de cette analyse, il apparaît que les contes initiatiques n'obéissent pas au même schéma morphologique. La mise en valeur de chaque système a rendu compte de l'originalité de chaque conte.

2.7 Les initiations ratées

2.7.1 L'initiation

A la lumière de ce qui précède, il est à présent nécessaire de faire le point sur l'initiation. Marie-Claire Chatelard fait une analyse juste des structures initiatiques du « *Loup des steppes* » de Hermann Hesse⁶⁴ dans laquelle elle énumère les étapes successives de ce roman initiatique. Tout débute par une quête qui s'avère être pour le héros une quête matérielle, même s'il y a toujours une quête spirituelle sous-jacente. En comparant les deux contes *Kaïdara* et *Petit Bodiel*, on constate que le voyage initiatique est insufflé par la quête d'un être divin dans le premier et par la quête d'un don dans le second. En effet, l'aventure initiatique débute véritablement dans *Kaïdara*, lorsque les trois compagnons réussissent la première épreuve impliquant le sacrifice d'un animal dans un bois sacré. Ils sont invités à se rendre au pays des nains où réside Kaïdara. Le voyage a donc, à première vue un objectif concret et non symbolique.

A l'inverse, Petit Bodiel décide de lui-même d'entreprendre ce voyage. Se sentant désavantagé par sa petite taille et surtout par ses défauts, Petit Bodiel se rend dans la demeure d'Allawalam, l'être suprême pour lui faire part de sa requête. A l'issue de ce voyage, la quête de ces contes s'achève sur un revirement qui est d'ordre symbolique. En effet, Marie-Claire Chatelard constate que le héros du *Loup des Steppes*, mû par la quête de l'or, découvre au terme de son voyage la véritable nature de sa quête : la quête du sens. La portée symbolique de cette dimension est à souligner. Le roman présente donc un initié qui vit une série d'étapes et d'épreuves pour aboutir au dépassement des préoccupations

⁶⁴ Marie-Claire Chatelard, « Structure initiatique dans Le loup des Steppes de Hermann Hesse », *Création littéraire et traditions ésotériques (XVI-XX siècles)*, Actes de colloques, Faculté de Lettres de Pau, 1989, p. 29-46.

matérielles. Dans les deux contes d'Amadou Hampâté Bâ, l'échec du parcours initiatique conduit à un destin fatal :

Dembourou dit : « Je vais employer mon trésor à me créer une grande chefferie. Je commanderai à beaucoup de villages. Je deviendrai un grand seigneur. On parlera de moi, on chantera mes louanges, on me craindra. Je ne souffrirai point que l'on parle de quelqu'un d'autre dans tout le pays ! » Hamtoudo dit : « Grosse Bête ! Les chefs sont plus malheureux qu'ils n'en ont l'air. Pour rien au monde je ne serai chef. Je vais faire meilleur usage de mon or. Je vais devenir un gros Dioula (un riche commerçant). J'achèterai et je revendrai. Je multiplierai mes richesses à un point tel que si Kaïdara me revoyait, il serait étonné de ma prospérité. [...]

Quant à moi, dit Hammadi, je ne chercherai ni à être chef, ni à arrondir davantage ma fortune. Je ne désire point nager dans l'opulence. Je suis décidé, s'il le faut, à dépenser tous mes revenus pour connaître la signification des symboles et énigmes du pays des nains. Je n'ai point d'autre rêve en tête. Aux uns mon désir semblera pure folie, aux autres il paraîtra trop modeste. Pour moi-même, c'est le plus grand et le plus profitable qu'un homme puisse se fixer sur cette terre. »⁶⁵

Les trois initiés sur le chemin du retour sont pourvus de plusieurs sacs d'or qui leur ont été remis par l'être suprême Kaïdara. Dembourou décide d'employer son or à se bâtir une chefferie. Hamtoudo décide de devenir un riche commerçant et Hammadi décide d'employer sa richesse à découvrir les symboles cachés. On note ici que Hammadi emploie tous ses biens matériels pour poursuivre une quête symbolique.

Ces deux extraits dénotent donc l'impact que ce voyage exerce sur les héros. Simone Vierende dans son ouvrage *Rite, Roman, Initiation*⁶⁶, indique qu'il existe des degrés d'initiation que l'on peut mesurer par des rites ou des épreuves. Les épreuves extrêmes que certains héros littéraires subissent ont souvent pour finalité le dépassement des craintes que suscite la mort. Cela suppose que la mort n'effraie plus l'initié qui atteint alors un degré plus élevé dans la spiritualité. C'est

⁶⁵ Amadou Hampâté Bâ, *Kaïdara, op. cit.*, p. 280-281.

⁶⁶ Simone Vierende, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

pour cette raison que l'apprenti est invité à diversifier ses connaissances en passant par des étapes. Dans la tradition littéraire, les initiés qui échouent meurent tout simplement. Il n'y a ni renaissance, ni renouveau. Cette citation de Marie-Claire Chatelard met en évidence la place de la mort dans l'initiation : « Mourir pour renaître, c'est mourir pour renaître au Tout.⁶⁷ »

Hammadi est le seul initié qui réussit complètement ce type de parcours initiatique. Sa mort est symbolique car il renaît empli de connaissance et de sagesse. Ses deux autres compagnons meurent littéralement car ils ont échoué à leur initiation. *Petit Bodiel* se termine sur une note presque aussi sinistre. Le lièvre est condamné à mort par tous et pour échapper à cela, il doit fuir éternellement. La fuite éternelle est une autre forme de mort car il n'a plus de place dans la société.

Les archétypes de personnages peuvent être catégorisés à l'aide d'un classement établi dans *L'Éclat de la grande étoile* par le sage Bagoumawel qui souligne l'existence dans chaque couche de la société de sages, d'hommes et de vauriens. Hamtoudo, Dembourou et Petit Bodiel font partie de la catégorie des hommes et des vauriens.

Il est dit ceci à ce propos :

Les humains parmi les humains sont les personnes
Médianes qui ont compris, ont été relevées,
Suivent et imitent les sages pour comprendre
Afin de se purifier de tous les désirs
Envies du corps aussi bien que celles du cœur.

⁶⁷ Marie-Claire Chatelard, « Structure initiatique dans Le loup des Steppes de Hermann Hesse », *Création littéraire et traditions ésotériques (XVI-XX siècles)*, Actes de colloques, Faculté de Lettres de Pau, 1989, p. 40.

Ils sont moyens, tout en eux est mesuré.⁶⁸[...]

Les vauriens sur cette terre, ne vivent que pour manger,
 Monter des femmes ainsi que des taureaux
 Qui mangent à satiété, ruminent et s'accouplent,
 Et urinent abondamment à empester les lieux.
 Bien des gens ne vivent que dans un tel état
 Et constituent les vauriens parmi les vauriens.⁶⁹

Il ne serait pas hasardeux selon ces deux catégories de penser que dans un premier temps Hamtoudo et Dembourou appartiennent à la catégorie des hommes étant donné qu'ils ont été choisis parmi nombre de candidats pour effectuer ce voyage, mais leur attitude grossière les rabaisse au rang de vaurien.

En effet, cette citation assimile le comportement des vauriens à la bestialité. Tout est instinctif, rien n'est raisonné. Ils se situent dans l'ordre de la puanteur, des déchets, de la gourmandise et du gâchis et bien évidemment, ils constituent le plus grand nombre parmi les hommes.

Dans le passage de présentation du personnage de Petit Bodiel, on remarque que sa description revêt les traits du vaurien :

Quant à Petit Bodiel, il était, hélas! Le modèle des mauvais petits. Jamais il ne voulut rien faire sinon l'imbécile, dormir et redormir. Il ne sortait de sa couche qu'au moment où le soleil montait au zénith et lui plongeait dans le ventre les flèches aiguës de ses rayons ardents. Et quand il se levait bien malgré lui, c'était pour aller en guise de bonjour, demander à sa mère de quoi garnir son estomac solide et malencontreusement toujours vide. [...] Maman Bodiel écoutait la voix profonde de ses entrailles et fermait les yeux sur les défauts de son fils gourmand et goinfre.

Elle cherchait entre terre et ciel des excuses pour sa ventrée vaurienne. Elle l'excusait de pisser dans sa couche et de ne jamais rien faire, sinon, de temps en temps, aller se tapir dans les touffes de vétiver, cachette d'où il pouvait contempler les jouvencelles qui toutes nues, s'abandonnaient aux joies de la baignade.⁷⁰

⁶⁸ Amadou Hampâté Bâ, *L'Éclat de la grande étoile*, coll. "Les Classiques africains", éd. Les Belles Lettres, Paris, 1974, p. 105-107.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁰ Amadou Hampâté Bâ, *Petit Bodiel*, *op. cit.*, p. 8.

Lorsque l'on compare la citation précédente avec celle-ci, la première fait presque figure d'essai sur les différents types d'hommes et la deuxième permet de vérifier à travers les personnages de contes à quelles catégories ils appartiennent. A l'instar de Petit Bodiel qui n'est pas un être vertueux, tout chez lui s'assimile au vaurien parmi les vauriens. Il est paresseux, profiteur et grossier. Sa mère dont le statut est très important, est dépeinte comme un personnage impuissant incapable de remédier aux défauts de son fils. Étant donné qu'aucun des initiés dans *Kaïdara* n'est décrit au début de leur périple, il importe d'observer que les traits de caractère sont révélés uniquement lors du voyage retour. Jusqu'à la demeure de Kaïdara, le lecteur ne peut réellement distinguer les trois initiés qui d'ailleurs sont tous acquis à leur mission extraordinaire dont ils ne connaîtront que très tard les desseins. Alors que leur comportement exultait de respect et de spiritualité, propre à l'initié, le retour révèle leur véritable nature vile.

2.7.2 Éléments préfigurant l'échec

L'Éclat de la grande étoile se distingue très nettement des trois autres récits par sa structure. Les trois récits *Njeddo Dewal*, *mère de la calamité*, *Kaïdara* et *Petit Bodiel* mettent en scène une initiation dont le voyage, devient l'élément formateur par excellence. Pourtant bien que cette assertion soit vraie, elle diffère selon les récits car les personnages sont distincts. *Kaïdara* met en scène trois personnages principaux, Hammadi, Hamtoudo et Dembourou. Au début du voyage, les personnages principaux de ce récit, sont dans l'ignorance, le périple les oblige à puiser au fond d'eux-mêmes car ils subissent des situations

inédites. A l'issue du voyage, seul Hammadi survit et poursuit son initiation jusqu'à la fin. Il est transformé par l'initiation et atteint un niveau de spiritualité beaucoup plus élevé, ce qu'il doit à sa quête qui ne vise ni richesse, ni pouvoir mais le savoir. Hammadi se défait des choses matérielles pour accéder à une connaissance dont les secrets sont nichés au-delà des préoccupations matérielles de l'homme. Hamtoudo et Dembourou échouent à leur initiation et meurent. En cela, Petit Bodiel partage des traits communs avec Hamtoudo et Dembourou, mais son originalité réside dans la prise de conscience de son ignorance et de ses défauts. Pour ces motifs, il plaide sa cause auprès de Dieu pour améliorer sa condition et faire le bonheur de sa mère. La cause paraît noble et elle est reçue favorablement. Pourtant de retour sur terre, le don qui lui a été accordé n'est pas utilisé pour les fins originellement escomptées. Il en est de même pour Dembourou et Hamtoudo qui ne font pas bon usage de l'or offert par Kaïdara. Ces passages l'illustrent alors que les trois compagnons rencontrent un vieillard sur le chemin du retour. Hamtoudo et Dembourou deviennent grossiers ce qui est contraire à l'attitude respectueuse dont les initiés doivent se prévaloir :

Dembourou s'énerve. Il empoigna Hammadi par l'épaule et lui dit avec un courroux mal dissimulé : « De grâce, mon ami, cesse d'être fou avec les démons! Qu'attends-tu de ce monstre dans la tignasse duquel nichent des poux et fourragent des cafards ? »

Hammadi ne prêta aucune attention à la rudesse de son ami. Il resta sourd à ses objurgations, tout comme le petit vieux demeurerait insensible à son salut. Dembourou dit : « Ô Hammadi, tu es vraiment devenu bizarre! Qu'espères-tu tirer d'un fou-muet? J'ai bien peur pour ta raison. Elle chavire de plus en plus depuis notre entrevue avec Kaïdara, l'être qualifié de lointain bien proche! »

Hammadi continua à offrir son bonjour au petit-vieux. Ce que voyant, Hamtoudo éclata de rire : « Hammadi veut que le possédé lui fasse pousser des cornes de mauvais génie. Il veut que le pied fourchu lui marche par-dessus le corps. »

Hammadi n'accorda aucun intérêt à la plaisanterie méchante de ses amis. Au contraire, il s'approcha du vieux pour l'examiner de près.⁷¹

Ce passage met en exergue la conduite des trois personnages. Le récit anticipe dès à présent sur l'échec de Dembourou et Hamtoudo car ils ont subi des épreuves difficiles, ont vécu des choses extraordinaires, puis ont été gratifiés d'or. Pourtant dès le chemin du retour, ils se laissent submerger à la première occasion par des sentiments qui ne sont pas dignes de leur voyage initiatique. On constate que l'humilité et la générosité qui les caractérisaient lors de leur voyage aux pays des nains se sont transformées en instinct grossier. Le langage est en soi, représentatif de ce changement d'attitude. Dembourou et Hamtoudo invectivent lourdement tour à tour Hammadi et le vieil homme.

L'étude du champ lexical met en relief les termes péjoratifs suivants : fou, démons, monstre, tignasse, poux, cafards, bizarre, fou-muet, possédé, mauvais génie, pied fourchu. Tandis que le champ lexical du comportement est associé à la rudesse : « s'énerva, empoigna, éclata de rire ». Toutes ces expressions verbales sont significatives de la rupture de la fraternité. Il convient d'observer que les termes « folie et bizarre » confirment que la séparation est désormais consommée entre les trois camarades. En effet, la folie pose les bases des différences de valeur avec une certaine norme. Désormais, Hammadi ne peut plus être accepté de ses deux camarades. Il est déclaré fou parce qu'il ne partage ni les mêmes valeurs, ni les mêmes objectifs. De surcroît, il n'y a plus de référents communs ou de lieu d'accord entre les hommes qui permettent un certain entendement. Tous les intérêts divergent, c'est en ce sens que l'on peut interpréter la folie dont Hammadi est accusé. Il revendique son ignorance et recherche dans

⁷¹ Amadou Hampâté Bâ, *op. cit.*, *Kaidara*, p. 284.

sa quête le savoir tandis que les ignorants pensent savoir et donc ne peuvent rien pour remédier à leur ignorance. Le passage suivant illustre cette idée. Les jeunes gens viennent tout juste de débiter leur voyage aux pays des nains. Hamtoudo pose une question à un porteur de bœuf : « -Comment s'appelle-t-il, et où se tient-il? Hasarda Hamtoudo. Et toi qui nous parles, qui es-tu? Et où es-tu? -Tu le sauras quand tu sauras que tu ne sais pas et que tu attendras de savoir. »⁷²

Cette citation aux accents sophistes répond aux préoccupations de l'ignorant qui pose en général plus de questions qu'il n'écoute les réponses. Hampâté Bâ explique dans une note correspondant à cette citation que l'initiation consiste également à mettre à l'épreuve la patience des candidats et leur capacité à être tenu dans le secret.

2.8 Contes initiatiques ou autres types de récits?

2.8.1 La mise en scène actantielle des initiés

Petit Bodiel est, de tous les contes, le seul qui mette en scène des animaux comme personnages. Cet aspect pourrait le faire classer dans le genre de la fable ou dans le genre merveilleux. Pourtant nombre de chercheurs, parmi lesquels on trouve Denise Paulme, remettent en cause des classifications antérieures puisque les contes mettant en scène des animaux ne sont pas nécessairement des contes merveilleux. Bien que ces contes soient parsemés d'éléments merveilleux, on les classera dans la catégorie des contes initiatiques. Les contes initiatiques sont caractérisés par un voyage semé d'épreuves, de rites

⁷² *Ibid.*, p. 255.

ou d'obstacles, qui permettent au(x) personnage(s) principal(aux) en fin de parcours, de vaincre la mort et de s'élever spirituellement. Les parcours initiatiques sont souvent marqués par la quête de l'absolu des personnages.

Dans *Kaïdara*, les trois protagonistes sont invités à l'initiation presque involontairement. Au début de leur périple, les personnages se retrouvent à la croisée d'un chemin et sont attirés par une lumière aveuglante. Le passage suivant illustre cette rencontre fortuite :

Hammadi sortit de chez lui à l'heure où l'horizon était illuminé par la douce lumière d'or qui incendie le lever et le coucher du Grand Monarque borgne. Il marcha machinalement jusqu'à un grand carrefour. Il s'y arrêta. Il fut si ébloui qu'il n'entendit point les pas de Hamtoudo, lequel venait de déboucher par l'une des trois routes aboutissant au carrefour. A son tour Hamtoudo, séduit par la beauté de l'aurore et la féerie des nuages multicolores, semblables à des serviteurs royaux parés pour le lever de leur roi, en perdit les yeux et les oreilles, captivé qu'il était par ce spectacle grandiose. Il demeurait là, ensorcelé, et ne s'aperçoit point qu'un homme l'avait devancé. Quelques instants après, Dembourou apparut à l'orée du carrefour. Il vit les deux hommes qui l'avaient précédé sur place; chacun d'eux ignorait la présence de l'autre tant ils étaient fascinés. [...] L'enchantement fut rompu; les deux hommes sortirent de leur extase. Chacun se retourna pour voir celui qui parlait, et tous trois se trouvèrent disposés en triangle, comme les trois pierres d'un foyer. Une voix très bruyante fendit l'espace. Elle dit : « Ô hommes éblouis par la lumière ! Allez dans le bois sacré du premier village. Offrez-y en holocauste le premier gibier que vous abattrez à la course. »⁷³

Les initiés sont tous choisis pour participer à ce voyage. Ils sont capables de percevoir cette lumière céleste qui les attire au centre d'un carrefour et les place à l'intérieur d'un triangle. Les éléments symboliques sont nombreux et les premiers rites initiatiques les séparent du monde réel. Ils pénètrent dans un nouvel univers. En effet, le temps, l'espace et les symboles sont des éléments

⁷³ Amadou Hampâté Bâ, *Kaïdara*, *op. cit.*, p. 252-253.

prédominants qui marquent la superposition du monde surréel et du monde réel. L'éblouissement causé par la lumière dénote un changement d'espace. De même, le triangle à l'intérieur duquel sont placés les initiés représente un espace symbolique qui lie les trois initiés par des liens sacrés.

A l'instar de *Kaidara* où l'initiation des protagonistes est involontaire, il existe un autre type d'initiation dans *L'Éclat de la grande étoile*. En effet, ce récit qui est plus ou moins relié aux autres contes met en scène un personnage principal, Diôm-Diêri qui est avide de savoir. Le récit débute par un événement presque anodin, la vue d'une étoile rare et le désir d'en percer le mystère. Le héros ne subit pas une initiation par le voyage parce que son grand-père était déjà passé par cette longue épreuve dans *Kaidara*. Le petit-fils subit l'initiation à une étape supérieure, celle de la bonne manière de gouverner, dans laquelle des réponses sont données à ces nombreuses interrogations.

La morphologie de ces contes diffère subtilement les uns des autres. *Kaidara* est un conte qui s'apparente aux déroulements classiques des contes initiatiques. Le début du récit nous plonge directement dans l'initiation, il n'y a en effet pas de préambule ou de situations prétextant le début de l'initiation. En revanche, La structure initiatique de *Petit Bodiel* est moins évidente car le texte qui se veut ludique, comporte de nombreux passages humoristiques et ironiques contrastant avec le sérieux omniprésent dans l'initiation. Petit Bodiel est paresseux, il est donc loin d'être un initié au sens religieux ou littéraire du terme, qui se soumettrait à une série d'épreuves lui permettant d'appivoiser ses instincts primaires pour accéder à un degré spirituel plus élevé. Le statut du lièvre est

particulier, il n'est pas un initié dans le sens courant mais il va endosser ce rôle. En outre, bien que ses relations avec son entourage soient mauvaises, il se lie d'amitié avec un grand marabout de la région qui décide de l'aider. C'est cet être respectueux de tous, représenté par un vieillard sage qui deviendra son maître initiatique. Dans *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, la portée initiatique bien qu'elle soit présente, suggère pourtant que le texte ne soit pas entièrement un récit initiatique par exemple à la manière de *Kaidara*. En effet, même si l'objectif de leur mission reste de lutter contre le mal, il y a deux types de personnages-héros distincts l'un de l'autre. La première partie du récit met en scène le héros Bâ-Wâm'ndé dont la mission est d'assurer la naissance de l'agent qui viendra au monde par sa lignée et qui seul, pourra combattre le mal Njeddo. Le voyage de Bâ-Wâm'ndé est périlleux, mais il réussit sa mission en imposant une première défaite mémorable à Njeddo. Le combat contre le mal débute avec Bâ-Wâm'ndé. Le texte décrit Bâ-Wâm'ndé et sa femme comme étant des êtres très vertueux, mais il n'est pas mentionné que ce héros ait pour quête le savoir ou la richesse. Par ailleurs, la boucle de la première séquence se termine sur le retour du héros dans sa demeure sans qu'il n'ait atteint un degré de spiritualité plus élevé qu'avant son départ. Il a simplement accompli sa mission. En somme, Bâ-Wâm'ndé est un héros respecté mais atypique, il ne possède pas toutes les caractéristiques qui en ferait un héros initiatique. Quant à Bagoumawel qui est le second héros de ce récit, c'est un autre héros atypique. Il est exceptionnel, il existe avant même sa naissance sous forme d'étoile et c'est un agent de Dieu, envoyé sur terre pour combattre le mal. C'est cette spécificité qui ne lui permet pas réellement d'être considéré comme un personnage initiatique. Enfin, les sept frères représentent des personnages ambivalents qui subissent en quelque sorte un parcours initiatique

mais échouent. Ils sont sept, agissent presque toujours de la même façon et tombent dans les mêmes pièges. Leur quête qui est de marier sept jeunes filles les poussent en dehors du cocon familial. Cette quête ne pourrait être perçue comme une quête initiatique dans le sens où il n'y a pas d'évolution des personnages à leur retour. Cela nous amène à déduire que sous certaines conditions, il peut y avoir des fragments de récits initiatiques sans héros. Ce passage illustre le motif du départ des sept frères :

Comme l'avait prédit Kobbou, Welôré, la femme de Bâ-Wâm'ndé, mit au monde sept garçons que leur père appela Hammadi, Samba, Demba, Yero, Pâté, Njobbo et Delo, puis une fille qui fut nommé Wam'ndé, la « chanceuse ».

Une fois, devenus de beaux jeunes gens, les sept garçons entendirent parler de sept jeunes filles à marier suprêmement belles, princesses d'un pays merveilleux sur lequel régnait une grande reine. Ils demandèrent à leur père l'autorisation de partir vers la lointaine cité pour courir leur chance.

Bâ-Wâm'ndé ne se doutant nullement que la reine en question n'était autre que Njeddo Dewal et que la cité merveilleuse n'était autre que la bizarre et répugnante Wéli-Wéli qu'il avait connue, accorda à ses fils l'autorisation d'entreprendre le voyage et leur donna sa bénédiction. Tout joyeux, les sept frères se rendirent auprès de leur sœur Wam'ndé pour lui faire part de leur intention et prendre congé d'elle. A ce moment, elle était justement enceinte de l'enfant prédestiné qu'attendait Bâ-Wâm'ndé, son père. La jeune femme mue par un pressentiment, éprouva quelque crainte à l'idée de ce voyage et manifesta à ses frères son inquiétude.⁷⁴

La présence des sept frères est motivée dans le récit par leur mission qui consiste à se rapprocher de Njeddo Dewal. Ils n'en ont pas conscience. C'est pour cela qu'ils occupent dans le récit uniquement la fonction de vouloir se marier. C'est aussi pour cela que leur nombre correspond précisément au nombre des filles de Njeddo. Cette fonction ne déviera jamais dans tout le récit, malgré toutes les mises en garde et même lorsqu'ils parviendront à la demeure de Njeddo. Il est important de noter que leur raison d'être dans le texte est motivée par l'initiation

⁷⁴ Amadou Hampâté Bâ, *Njeddo Dewal*, *op. cit.*, p. 133.

des situations dangereuses ou des épreuves. Le même type d'appât les mettant en scène est employé à plusieurs reprises. Par exemple, Njeddo tente de se venger de la mort de ses filles en se transformant en riche et belle jeune femme accompagnée par six autres belles jeunes filles. Les sept frères dès le premier regard succombent à leur beauté et, faisant fi de la tradition, décident de les épouser.

A travers leur parcours, les frères échouent sept fois à reconnaître que Bagoumawel est leur neveu. Ils manquent de jugement et agissent dans la précipitation. Pourtant, ils ne doivent leur salut qu'à leur neveu. Ils ne se comportent jamais envers leur protégé, avec le respect qu'un initié devrait avoir. A contrario, tout au long du récit, ils ne cherchent qu'à se marier avec sept jeunes filles qui ne sont autres que les filles de la sorcière Njeddo.

Quant au personnage de Bâ-Wâm'ndé, il n'a pas choisi d'être initié, mais il a vécu sa vie de façon pieuse. Tout débute au hasard du rêve prémonitoire de sa femme. Ce songe dont elle ne comprend pas la signification éveille l'attention de son mari à cause de son caractère étrange. Le voyage de Bâ-Wâm'ndé débute après les révélations des fragments mystérieux du rêve. Les passages suivants illustrent les raisons pour lesquelles Bâ-Wâm'ndé a été choisi :

La compagne de Bâ-Wâm'ndé se nommait Weldo Hôre :« Tête-douce-chanceuse». On l'appelait Welôré. Elle était encore plus patiente que son mari, d'aucuns disaient même plus amène et plus généreuse. Chaste comme une sainte, elle réunissait en elle les quatre qualités qui font qu'une femme est considérée comme parfaite et ne saurait être doublée d'une co-épouse. Elle n'était ni envieuse et n'importunait jamais son mari. Une nuit, Welôré fit un songe, elle rêva qu'elle mangeait un plat dont elle avait cuit le riz dans le soleil et la sauce dans la lune. Une fois le plat terminé, elle se vit accoucher d'un petit taurillon blanc comme du lait.

Ce passage foisonne de jugements positifs envers le couple béni, on note l'usage d'une multitude de superlatifs. La femme de Bâ-Wâm'ndé symbolise la perfection, elle reflète la candeur et possède toutes les qualités d'une femme exemplaire et vertueuse. Elle est en quelque sorte prédestinée à être bénie. Par ailleurs, elle est comparée à une sainte, mais paradoxalement, cela ne l'empêche pas d'éveiller le désir des hommes. En effet, dans la tradition islamique, il est dit qu'une femme parfaite est une bonne femme, une belle femme, une bonne mère et une femme d'amour pour citer Hampâté Bâ.⁷⁵ Étant donné qu'elle possède toutes ces qualités son mari n'a pas, pour ainsi dire, « besoin » d'une autre épouse, ce qui laisse à penser que l'idéal « divin » est tout de même la monogamie. C'est donc à cette femme vertueuse qu'apparaît un rêve prémonitoire. On peut déduire par l'énumération de toutes ses qualités que Welôré et Bâ-Wâm'ndé représentent des candidats idéaux pour mener à bien la mission divine. En effet, bien que Welôré ne participe pas physiquement au voyage de son mari, l'environnement et l'entourage de Bâ-Wâm'ndé sont propices au succès.

Le songe est imprégné de symbolisme. Il contient une métaphore intéressante de l'acte sexuel, du cosmos, des forces célestes, de la nourriture et enfin de la naissance. Le soleil et la lune, en plus d'évoquer les gardiens visibles du cosmos, peuvent être assimilés respectivement à la masculinité et à la féminité. Enfin, le repas que la femme mange peut, par métaphore, représenter l'acte d'accouplement car de cette action découle l'action suivante qui est l'accouchement. Effectivement, le symbolisme contenu dans l'acte de manger d'une part, le plaisir gustatif et surtout la vie par la transformation des aliments d'autre part, suggère la survie du corps, la pérennité et la reproduction.

⁷⁵ Amadou Hampâté Bâ, *Njeddo Dewal*, *op. cit.*, notes, p. 359.

L'accouchement d'un taurillon blanc comme le lait évoque un être exceptionnel incarné dans le taurillon pur, le lait étant une boisson sacrée chez les peuls, il prend une dimension cosmique et divine.

Le rêve est ensuite interprété de la façon suivante par un devin :

Ta femme Welôré mettra au monde sept garçons et une fille, mais chacun des sept garçons n'engendrera. Seule la fille concevra un enfant mâle qui sera un garçon prédestiné. Avant sa conception, cet être mystérieux s'incarnera d'abord en une grande étoile. Chaque soir, cette étoile apparaîtra à l'est quand le soleil se couchera à l'ouest et chaque matin elle disparaîtra à l'ouest au moment où le soleil se lèvera à l'est. Dès que ta fille sera enceinte, l'étoile n'apparaîtra plus ni au levant ni au couchant. Elle sera dans les entrailles de ta fille où elle s'incarnera en un garçon.

Le chiffre sept revient très fréquemment dans tous les récits initiatiques de ce corpus.⁷⁶ L'esprit de l'enfant prédestiné existe avant même sa naissance sous la forme d'une étoile, d'où l'affiliation avec le soleil et la lune. Les garçons n'engendreront pas, ils ne sont donc pas destinés à la reproduction et l'absence de distinction parmi les sept garçons, évoque le caractère très symbolique de la mission où chaque individu joue un rôle défini. De ce fait, rien n'est laissé au hasard. Il est indéniable dans le récit que la fécondation de la fille de Ba-Wam'ndé soit magique, car l'étoile qui brille dans le ciel s'incarne dans le ventre d'une femme sans qu'il ne soit jamais mentionné qu'elle n'ait un mari. Le rêve est en somme l'élément qui détermine le début du voyage :

Informé par son beau-père de la signification de ce songe, Bâ-Wam'dé, l'époux de Welôré, s'en fut demander à Aga-Nouttiôrou s'il existait un sacrifice propitiatoire propre à empêcher Njeddo Dewal de faire avorter son épouse lorsque celle-ci serait enceinte. Aga-Nouttiôrou dressa un thème géomantique qu'il examina avec soin. Les résultats des seize maisons du thème concordèrent.

⁷⁶ Le chiffre sept symbolise l'unité.

« Voici le sacrifice que tu dois faire, dit-il. Tu chercheras un mouton-nollou et tu le donneras en charité à un sourd-muet-borgne.⁷⁷ »

Le rêve étant interprété comme un événement tout à fait exceptionnel, il reste à neutraliser Njeddo Dewal dont le dessein est de nuire et bien sûr d'empêcher la naissance de Bagoumawel par qui sa mort serait précipitée. Le sacrifice du mouton représente, tout comme dans *Kaïdara*, le début de l'aventure.

2.8.2 Quêtes matérielle et spirituelle

Dans un voyage initiatique, les initiés sont généralement sanctionnés pour leur attachement au monde matériel. En effet, les deux premiers protagonistes meurent brutalement, tandis que Hammadi, qui a réussi son parcours, rentre sereinement chez lui et jouit d'un destin heureux. On réalise dans ce passage que les deux premiers protagonistes ont des ambitions qui prétendent égaler l'être suprême.

Petit Bodiel obtient d'Allawalam le don de la ruse. Ce don n'est cependant pas utilisé avec sagesse par le lièvre et sa frénésie à poursuivre pouvoir et richesse lui valent une triste fin. Cet extrait illustre la chute du personnage :

Pendant que Petit Bodiel donnait des ordres en narguant sa mère, Allawalam trouva qu'il avait cessé d'être un enfant obéissant à sa mère et reconnaissant envers son Bienfaiteur — en l'occurrence Allawalam lui-même. Petit Bodiel, tout comme Vieux Vautour et Paquet de fumée, venait de dépasser la limite permise...

Allawalam dit :

« Toute réalité comporte deux aspects qui constituent à eux deux sa tonalité, mais l'un est plus fort que l'autre. Nous n'avons donné à Petit Bodiel que le « Dou » de la ruse. Il ignore que nous avons gardé par devers nous l'autre aspect, le « Da ». Or c'est avec le « Da » de la ruse que

⁷⁷ *Ibid.*, p. 51-54.

nous exerçons notre châtement en surprenant nos rebelles et nos ingrats qui font mauvais usage du « Dou ». ⁷⁸

Ce passage suggère qu'en d'autres circonstances des candidats à l'initiation ont déjà reçu des faveurs de Dieu, mais certains ont fait mauvais usage de ces dons. Par conséquent, Dieu n'accorde jamais tous les pouvoirs aux quémanteurs.

A travers les études de Kane, on déduit que le rôle de l'enfant au sein de la société et de la famille devrait être pris en considération dans ce passage. L'enfant, bien qu'il dispose d'une certaine liberté, doit obéissance à sa mère, sans cela, il peut être puni par tous. En règle générale, le concept du Dou et du Da est symboliquement présent dans tous les contes de ce corpus. Petit Bodiel a cru qu'il pourrait égaler la puissance de Dieu et le mystifier ; cependant le pouvoir qui lui a été donné si grand soit-il, n'est pas inconditionnel. Il ne possède qu'une partie de celui-ci parce que ce qui a été accordé par dieu peut tout aussi bien être retiré par la même force. Dans *Kaidara*, le vieil homme déguisé qui explique la signification des symboles rencontrés admet qu'il existe un sens diurne et un sens nocturne à toutes choses. On peut citer ce passage : « Le vieux mendiant dit à Hammadi : O mon frère ! Apprends que chaque symbole a un, deux ou plusieurs sens. Ces significations sont diurnes et nocturnes. Les diurnes sont fastes et les nocturnes néfastes. » ⁷⁹

Ce passage souligne le lien entre le pouvoir que Dieu a accordé à Petit Bodiel et la philosophie sous-jacente à ce pouvoir. On peut aussi prendre pour exemple le passage de *Njeddo Dewal, mère de la calamité* dans lequel celle-ci s'adresse directement à dieu pour qu'il exauce un de ses vœux :

⁷⁸ Amadou Hampâté Bâ, *Petit Bodiel, op. cit.*, p. 82.

⁷⁹ Amadou Hampâté Bâ, *Kaidara, op. cit.*, p. 308.

Faisant face à l'ouest, elle attendit le moment où le disque du soleil commença à disparaître derrière l'horizon. Alors elle prononça cette incantation :

« Ô Guéno, écoute ma voix.
 Tu es le Maître,
 Le Maître absolu de tout.
 Je suis une mère désespérée
 Qui pleure la mort de ses sept filles.
 De même que le soleil
 Va disparaître dans l'obscurité,
 Ô Guéno, fais que mon aspect habituel
 Disparaisse comme disparaît
 Le cadavre dans sa tombe !
 De grâce Ô Guéno !
 Fais que je devienne une belle femme
 Dont la vue enivrera les hommes
 Et leur fera perdre la raison.
 Ô Guéno, détenteur de la splendeur !
 Fais de moi une femme splendide,
 Experte, aimable et attrayante !»⁸⁰

En note de bas de page, Hampâté Bâ mentionne le paradoxe apparent de l'acceptation de la requête de Njeddo par Guéno, laquelle l'invoque pour la toute première fois, mais dit-il, les desseins de Guéno sont impénétrables, ses raisons dépassent l'entendement humain. On remarque dans cette incantation que Njeddo commence par reconnaître à Guéno qu'il est le créateur de toutes choses. À quatre reprises, elle scande son nom « Ô Guéno ! », elle adopte l'attitude de l'humilité et opte pour une position de serviteur. Elle évoque ensuite, sa condition de femme et mère. Effectivement, cet argument lui permet de susciter la pitié, car nous le verrons par la suite, les femmes arborent un statut particulier. C'est donc en mère éplorée que Njeddo soumet sa requête, ce qui contraste drastiquement avec l'image de la sorcière sans pitié, implacable agent du mal. Le terme *désespoir* qu'elle utilise, connote la solitude. Dans son désespoir, elle devient inoffensive

⁸⁰ Amadou Hampâté Bâ, *Njeddo Dewal*, op. cit., p. 194-195.

car elle n'a plus de motivations pour faire le mal, elle n'en ressent plus de plaisir. Peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles elle suscite la pitié de Guéno? Toutefois, au lieu de faire une prière qui irait dans le sens d'un pardon et d'une rémission, elle sollicite la beauté dans le but de faire le mal. L'excès même de la requête appuie l'idée que les desseins de Njeddo sont néfastes car elle demande la beauté parfaite. Le verbe « enivrer » est péjoratif dans le sens où il s'assimile à l'idée de charme, de perte de la raison, donc d'action irrationnelle en opposition avec la sagesse.

C'est dans le même type de situation que le Dieu Allawalam accorde le don de la ruse à Petit Bodiel. Cet extrait permet de comparer les deux types d'invocation. Dans ce passage, Petit Bodiel vient d'arriver chez Allawalam et est accueilli par une voix :

Mon père est mort. Ma mère est sans ressources et sans forces. L'âge pèse sur ses membres au point de les faire trembler. La mort a pris ma mère en filature. Elle n'aura de cesse que le jour où elle la fera trépasser. Je viens demander la ruse à Allawalam, afin de venir en aide à ma mère avant son trépas. [...] Allawalam prête une oreille compatissante et complaisante à ma demande de ruse ! Ma mère fut jusqu'ici malheureuse de me voir naître vaurien. C'est dire combien je suis misérable et malheureux. « Allawalam, donne-moi une ruse sans alliage ! Que je devienne plus rusé que les fils d'Adam et des animaux ! Enfin que je sois plus rusé que la ruse elle-même !...⁸¹

On remarque dans cette prière indirecte que les mêmes types d'arguments coexistent dans la prière de Njeddo. Petit Bodiel évoque les circonstances douloureuses dans lesquelles il vit afin de susciter la pitié. La mort du père vient en premier, mais la situation précaire de la mère est l'argument de poids. L'accent est mis sur la situation de la mère, car son malheur correspond en intensité au

⁸¹ Amadou Hampâté Bâ, *Petit Bodiel*, op. cit., p. 32-33.

désespoir de Njeddo. Il faut une cause valable et noble pour que celle-ci soit entendue de Dieu. La sincérité des propos de Petit Bodiel est douteuse. Si ce n'était en raison de la perte de son confort, on ne peut certifier que Petit Bodiel aurait effectué ce voyage auprès de Dieu. En tout cas, il est certain que la décision de sa mère de le mettre dehors l'a motivé. Les raisons sont donc partiellement vraies. Petit Bodiel n'est pas aussi misérable et malheureux qu'il le prétend car il s'est conforté dans cette situation jusqu'à récemment. Est-ce le malheur de sa mère ou la menace qu'elle fait peser sur lui qui le pousse réellement à entreprendre ce voyage ? Au même titre que Njeddo, au lieu d'opter pour les grâces de Dieu, il désire quelque chose de futile : la ruse la plus puissante. Allawalam la lui accorde tout en gardant un moyen d'intervenir en cas d'abus. Aussi, le conte finit-il sur une portée didactique expliquant comment Allawalam peut être généreux, mais également faire preuve de lucidité et de sévérité lorsque les circonstances se présentent :

La sagesse et l'honnêteté avaient été, pour Petit Bodiel, un chemin escarpé. Il l'avait évité. Il préférera emprunter le chemin facile et descendant de la ruse, qui finalement le mena à un gouffre.

Un bon ami, une bonne mère, une bonne épouse et la sagesse sont des dons providentiels qu'Allawalam n'accorde pas en grande quantité, parce qu'ils procurent le repos. Or notre terre n'est pas un séjour de tout repos...⁸²

Dans un autre ordre d'idées, ces récits adoptent une forme libre par rapport au schéma habituel du conte, notamment à travers la place des figures féminines dans ces récits.

L'Éclat de la grande étoile se distingue très précisément des autres contes.

Ce conte a une portée didactique, il y a peu de séquences événementielles et on

⁸² Amadou Hampâté Bâ, *L'Éclat de la grande étoile*, op. cit., p. 82.

retrouve plutôt des éléments pratiques pour la lecture des autres contes. En nous appuyant sur ce conte, nous y relevons des thèmes, des traits de caractères, des événements, dont l'explication réside dans *L'Éclat de la grande étoile*. Etant donné qu'il s'attache à la manière de gouverner la plus noble, il traite de philosophie, d'interaction sociale, de politique et de religion, soit tous les aspects que l'on retrouve dans la société. Ce récit nous servira donc de guide pour la lecture initiatique des autres récits.

Dans ce conte, il n'est pas réellement fait mention des femmes. Dans les catégories représentées, il y a les enfants, les vieux, les vauriens, les hommes et les sages. Lorsqu'il est question des femmes, c'est presque uniquement dans le passage consacré aux vauriens :

La partie inférieure est celle des vauriens,
Hommes médiocres qui donnent des coups de pieds aux femmes,
Les traitent comme des bêtes, les soustraient des humains.⁸³

A partir de cet extrait, on constate que les femmes ne sont mentionnées qu'en faisant un parallèle avec l'attitude dépravée des vauriens, alors qu'il ne sera pas question des femmes dans la description des hommes, ni des sages. Les vauriens qui constituent le groupe du bas de l'humanité ont donc des comportements irrespectueux à l'égard des femmes. La comparaison avec les bêtes est à ce titre éloquente. Au même titre que les bêtes, les femmes sont brutalisées. Au fond, la bestialité est une composante importante de ce groupe. Un peu plus loin dans le texte, il est question des conséquences d'un mauvais gouvernement, dont certaines raisons sont imputées aux femmes :

⁸³ *Ibid.*, p. 103.

Ce qui a tôt fait de tuer le pouvoir, disait-il,
 Qui disperse le groupe royal et l'anéantit,
 C'est d'introniser des vauriens qui mangent
 Tout le temps, passent les jours à se pavaner
 Et les nuits auprès des femmes, à les caresser⁸⁴

On remarque dans ce passage que les mêmes types de corrélations sont faites en ce qui constitue un vaurien et son rapport avec les femmes. Les femmes sont associées aux dépravations des hommes. Il n'est pas dit, explicitement, si elles en sont les victimes ou les initiatrices ; néanmoins, elles sont toujours présentes dans les éléments qui constituent la perte des hommes. On remarque ici que les vauriens, s'ils arrivent au pouvoir, sont immanquablement sujets à des comportements qui « [ont] tôt fait de tuer le pouvoir »⁸⁵. Les trois choses qui leur sont reproché sont la gourmandise, la fainéantise et enfin les plaisirs charnels. Un dernier passage consacré aux vauriens reprend les mêmes types d'arguments :

Les vauriens sur cette terre ne vivent que pour manger,
 Monter des femmes pour qu'elles enfantent, accroissent leur race;
 Ils vivent parmi les hommes ainsi que des taureaux
 Qui mangent à satiété, ruminent et s'accouplent
 Ensuite redressent leur queue, fientent
 Et urinent abondamment à empester les lieux.⁸⁶

La métaphore bestiaire est ici poussée à son paroxysme et les femmes, une nouvelle fois, existent en tant que groupe dont le rôle se limite à la participation et aux dévergondages des hommes. Leurs fonctions sont toujours reliées à la dimension sexuelle. L'expression « Monter des femmes pour qu'elles enfantent, accroissent leur race » indique à ce titre leur fonction parmi les vauriens. L'aspect maternel n'est pas ici mis en avant, ce qui aurait eu pour effet

⁸⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 115.

d'embellir quelque peu le tableau avec les notions d'amour, d'éducation et de prospérité d'un groupe. A fortiori, c'est l'aspect reproductif avec une connotation beaucoup plus négative qui prévaut. On remarque à ce propos que l'expression « leur race », marque une distanciation négative de la part du narrateur. Cette distanciation permet d'établir l'existence d'un groupe humain et d'un sous-groupe. En effet, le groupe des vauriens est considéré comme une sous-race. Par contraste, le second groupe, celui des hommes est nommé.

A partir de cette observation, on peut analyser les types de rôles ou fonctions attribués aux personnages féminins dans les contes *Njeddo Dewal*, *mère de la calamité*, *Kaïdara* et *Petit Bodiel*.

Le titre *Petit Bodiel* met en évidence un rapport de filiation. Effectivement, étant petit et donc jeune, le lièvre est logiquement présenté dans son environnement familial. Le père est celui à qui il doit le respect, du moins en apparence, tandis que la mère, beaucoup plus conciliante, est celle qui ferme les yeux sur ses nombreux défauts. Lorsque l'on s'intéresse plus spécifiquement au personnage de la mère du lièvre, il ressort plusieurs aspects notoires. Tout d'abord, Hampaté Bâ clame que dans la structure familiale, la mère est un pilier à qui l'enfant doit encore plus de respect qu'au père, pourtant au début de ce conte, la mère Bodiel ne représente pas ce pilier et fait en quelque sorte les frais de la tradition :

La tradition est parfois injuste. Elle s'en prend à la maman d'un vaurien, et non au vaurien lui-même. C'est ainsi que la maman de Petit Bodiel devint la risée de son village.

Dendi bani Kono tantalem cousin germain de Bani Kono la Cigogne, revêtit ses beaux boubous blanc et noir. En quelques grandes enjambées facilitées par ses longues échasses, il se rendit chez Maman Bodiel. « Je viens lui dit-

il, te conseiller de sévir contre ton fils. Il en va de ta réputation. S'il ne se corrige pas, tu auras, par sa faute, des surprises désagréables avec tes voisins. Sache, ma chère amie, qu'un parent qui laisse son enfant dans le dos devenir une hache risque tôt ou tard de voir celle-ci lui tomber sur les talons et lui couper les tendons...» Maman Bodiel n'apprécia nullement la mise en garde de Tantale. La mère n'est-elle pas toujours la première à découvrir les défauts de son enfant, et la dernière à les publier...?⁸⁷

Cet extrait est très probant car le narrateur sort à deux reprises du contexte du récit pour faire part de ses propres commentaires. Au début de l'extrait le narrateur remet en cause la tradition en disant que parfois, celle-ci n'est pas juste. A la fin de cet extrait, le narrateur intervient encore de manière directe en montrant que l'une des faiblesses de la mère se retrouve dans son incapacité à faire preuve d'objectivité à l'égard de son enfant. « La mère n'est-elle pas toujours la première à découvrir les défauts de son enfant, et la dernière à les publier...? » Cette phrase s'insère dans l'ensemble comme un proverbe reconnu et accepté par l'auditoire. Cela renvoie donc à l'aspect traditionnel auquel le narrateur faisait référence. La tradition n'est pas parfaite, mais elle est bien présente dans la communauté et elle influe sur les comportements des individus. Cette position du narrateur est intéressante dans la mesure où il se détache du récit pour livrer ses impressions et justifier certaines pratiques. Le premier événement qui motive cette attitude du narrateur est le comportement de la communauté vis-à-vis de la mère Bodiel. Elle devient la risée du groupe à cause de son fils. En deuxième lieu, cette attitude plutôt que de lui valoir un isolement provoque plutôt la compassion et la solidarité d'un voisin qui vient la mettre en garde contre une attitude trop conciliante à l'égard de son fils, il lui recommande de le réprimander avant qu'il ne soit trop tard. Pour illustrer les menaces qu'elle encourt, le voisin use d'un dicton et assimile le fils à une hache qui pourrait handicaper la mère à

⁸⁷ Amadou Hampâté Bâ, *Petit Bodiel*, op. cit., p. 9.

jamais. Le narrateur veut accentuer la susceptibilité de la mère Bodiel en évoquant l'argument de l'instinct maternel. Elle confronte ses rêves d'avoir un enfant aussi brave et travailleur que son défunt mari avec la réalité bien différente du fainéant qu'elle a enfanté.

Le rôle de la mère Bodiel est donc essentiel car elle est à l'origine de la motivation du départ de Petit Bodiel. En effet, Petit Bodiel ne remet en cause son comportement que lorsque sa mère menace de le chasser. Dans une longue diatribe, la mère Bodiel explique qu'elle avait placé ses espoirs en son fils, mais que celui-ci a toujours été une source de déception. Elle est prête à le renier car elle doute qu'il puisse changer. Ce discours a été le vecteur d'un changement chez le lièvre. Au centre du récit, la mère Bodiel est évoquée pour susciter la pitié d'Allawalam. Le rôle de la mère Bodiel est également remarqué vers la fin du récit lorsque celle-ci met son fils en garde contre les prétentions qu'il nourrit d'être à la tête d'un royaume :

« Je suis à la fois heureuse et triste. Heureuse de voir que tu as changé, mais triste de voir que, monté jusqu'au parvis de la demeure d'Allawalam, la ruse fut tout ce que tu trouvas de mieux à demander à Celui qui pouvait te donner la sagesse. [...]

-Pourquoi dépenserais-tu une si grande partie de la récolte?

-Pour me faire un nom et me faire désigner comme Roi. Il faut acheter les gens. Il faut les corrompre. C'est la vie...N'espérais-tu pas que je disputerais un jour le commandement au Grand Frère Broussard?

-Mon fils, je n'avais dit cela que comme amuse-bouche. Car le commandement gagné par la ruse se perd par la brutalité.⁸⁸

Cet extrait représente une transformation dans la mesure où il contraste avec l'attitude passive ou très subjective de la mère au début du récit. En effet, dans ce dialogue la mère Bodiel parle à son fils sans état d'âme. Elle prouve de la

⁸⁸ *Ibid.*, p. 63-64.

sorte qu'elle sait faire preuve de sagesse et qu'elle n'est pas nécessairement à l'affût de la gloire ou de la richesse. En effet, elle met son fils en garde et l'avertit que le commandement gagné dans la duperie et la tricherie lui apportera de nombreux problèmes. Il y a ici un écho de *L'Éclat de la grande étoile* qui ne laisse aucune chance de prospérité et de paix à un vaurien qui gouverne.⁸⁹

Sous un tout autre aspect, le rapport que les femmes entretiennent avec les hommes est évoqué. En allant voir Yendou, le vieil oryctérope, celui-ci prend pour prétexte le penchant de Petit Bodiel pour les femmes pour faire un commentaire sans rapport direct avec le récit sur les femmes :

Andi Yari le Sage a dit : « Pour l'homme, la femme est un puits sans fond... Pour la femme, l'homme est un fût qui se perd dans la nue... Jamais ils ne peuvent parvenir à la limite l'un de l'autre. Ils sont tels deux énigmes qui se regardent, se parlent et se complètent, sans cesser de se contester. Ils ne peuvent vivre l'un sans l'autre, mais ne peuvent vivre ensemble sans heurts ni éclat. Avec la femme rien ne marche, mais sans la femme, tout serait foutu! Mais finissons-en avec cette question des hommes et des femmes, et examinons comment chasser de ton corps la paresse qui y a élu domicile.⁹⁰

Ce passage constitue une digression dans le cours du récit. En effet, rien ne signale que Petit Bodiel désire recevoir des conseils matrimoniaux, car c'est justement de cela qu'il s'agit, des généralités sur les couples. Dans cette digression, Yendou répète les paroles d'un sage et évoque la différence de nature des hommes et des femmes. Malgré leurs différences et leurs nombreuses oppositions, ils ne peuvent vivre séparément ce qui constitue une énigme et un paradoxe. Le ton de ce discours n'est pas traditionnel, il s'inscrit plutôt dans le mode ludique, le terme foutu est en effet, très populaire. Cette assertion tient

⁸⁹ « Un vaurien même s'il est fils de roi ne peut diriger et que tout se passe bien. S'il accède au trône, il commettra des actions détestables ; ce n'est point qu'il ne désire faire le bien, mais il ne le peut, il n'est pas dans leur nature », *L'Éclat de la grande étoile, op. cit.*, p. 109.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

plutôt lieu de discussion amicale et familière que de commentaire sérieux « Avec la femme rien ne marche, mais sans la femme, tout serait foutu! ». Par ailleurs, la dernière phrase replace Yendou dans le sujet du conte, il s'interrompt lui-même dans sa réflexion pour revenir au sujet qui concerne le lièvre, cela prouve que ce monologue n'était pas un élément événementiel ou situationnel qui aurait eu un impact sur le conte.

Il est opportun de souligner que la femme occupe deux positions majeures : la première résulte des aspects qui font ressortir sa féminité. En effet, les traits de sa personnalité font quelque peu référence à sa faiblesse ; la mère Bodiel est avant tout caractérisée par l'instinct maternel. La seconde relève de la protection qui dans ce cas est un élément de force car la mère Bodiel est en mesure de taire l'amour maternel pour guider sagement son fils même si celui-ci refuse de l'écouter.

A l'instar de *L'Éclat de la grande étoile* dans lequel les personnages féminins étaient physiquement absents et étaient mentionnés seulement pour mettre en relief la catégorie des vauriens, ils occupent un pan important du conte *Petit Bodiel* et leur représentation ne se limite pas à un seul trait de caractère. Il faut aussi faire remarquer que dans le premier conte, il n'est jamais fait mention de l'entourage féminin du roi ; ni mère, ni sœur, ni épouse n'apparaissent, tandis que dans *Petit Bodiel*, les forces et les faiblesses sont présentes dans le personnage de la mère. Pour étayer l'analyse, observons les aspects mis en évidence dans les autres contes. Les personnages féminins de *Njeddo* ont des rôles distincts. Le plus notoire est bien sûr, Njeddo Dewal qui est l'agent du mal par excellence. Njeddo Dewal est aussi une mère et c'est sous cet aspect que ses traits maléfiques sont atténués. En effet, elle a la capacité d'aimer, ses sept filles sont les seuls êtres qui

comptent réellement et vice-versa. Son mari disparaît très rapidement du récit, il s'est fait tuer sans autre forme de procès pendant la grossesse de Njeddo. On ne sait donc rien de la vie maritale de Njeddo car ce n'est pas sous les traits d'une épouse que le conte veut représenter le mal, sous les traits d'une mère. En outre, lorsque le mal s'abat sur le pays peul, les femmes sont touchées peut-être plus durement encore que les hommes :

« Alors l'étranger qui descendra chez toi dira : « Je ne partirai plus. » Il fermera sa bourse conservera son bien et vivra sur le tien. Mieux encore, le jour où il consentira à partir, il s'attendra à recevoir un cadeau!

Oui en cette époque maudite, les maîtres initiatiques coucheront avec leurs élèves féminines.

Les amis intimes débaucheront les femmes de leurs amis.

En ce temps-là, les femmes n'auront à la bouche que les mots : « Je veux divorcer, je divorcerai, et tant pis pour les enfants issus du mariage!

En ce temps là les chefs — qui pourtant peuvent abuser sans risque puisqu'ils sont chefs — mentiront effrontément, et les plus riches ne répugneront pas à voler les plus pauvres.

En ce temps-là, on croira que la terre est le ciel et le ciel la terre. »⁹¹

Le temps prédit est donc censé être complètement infernal. Pour décrire l'enfer sur terre dans le conte, Hampâté Bâ explique par exemple tous les revers des comportements conformes au respect de la tradition. Le premier élément mis en évidence dans un monde chaotique est l'abus de l'hospitalité africaine, celle-ci étant restée une caractéristique de certaines régions. L'étranger, synonyme de régions lointaines, d'ouvertures, de partage, devient dès lors un être qui n'est plus le bienvenu, cet aspect révèle la fermeture des frontières et par-là, le doute ou la peur de l'autre entraînant la xénophobie. Après l'étranger, c'est la femme qui est mise en cause. Les maîtres initiatiques sont les garants du sacré, de l'éducation traditionnelle et religieuse. En somme, ce sont des êtres très respectables qui

⁹¹ Amadou Hampâté Bâ, *Njeddo*, *op. cit.*, p. 42-43.

commettent des actes d'autant plus détestables que leur statut leur confère une autorité incontestée dans la communauté. Cette époque maudite met ensuite en relief le problème de l'infidélité conjugale dans laquelle les êtres les plus proches ne sont plus dignes de confiance. De ce fait, le divorce prend naissance comme conséquence irrémédiable des infidélités. On peut souligner que ce sont les femmes qui sont les instigatrices du divorce. Elles veulent divorcer mais, dans l'argument qui est présenté, cela est immoral dans la mesure où les enfants pâtiront de cette décision. Enfin, la corruption des chefs vient en dernier lieu dans la liste des calamités. Ils mentent et les riches s'enrichissent tandis que les pauvres s'appauvrissent. Ce monde maudit ressemble sous bien des aspects aux maux qui rongent avec plus ou moins d'intensité toutes les sociétés contemporaines ; ici, le conte veut explicitement être un miroir de la société. L'originalité de cette liste est la récurrence des maux liés à la femme.

Dans un autre passage, la calamité frappe les femmes d'abord :

A cette époque, les femmes de Héli et Yoyo se mirent à mourir les unes après les autres. Bientôt il ne resta que les femmes vertueuses, les épouses des silatiguais ou de certains chefs. A peine entendait-on dire qu'une femme libre vivait quelque part, les hommes se précipitaient par caravanes entières pour tenter leur chance, se combattant et s'entre-tuant chemin faisant.⁹²

A partir de cet extrait, on constate de façon constante que le mal semble agir principalement sur les femmes en supprimant toutes celles qui ne sont pas vertueuses, contrairement aux hommes non vertueux qui ne subissent pas le même sort. Cependant, les hommes se battent à mort pour « conquérir la femme » ce qui met en relief leur bestialité.

⁹² Amadou Hampâté Bâ, *Njeddo, op. cit.*, p. 44-45.

La relation des sept frères à leur jeune sœur est aussi un exemple des traits qui sont embellis ou enlaidis chez les uns et les autres. Alors que la sœur, enceinte de Bagoumawel adresse à ses frères ses craintes et ses réserves sur le voyage qu'ils sont sur le point d'effectuer pour aller trouver des princesses en vue de se marier, ceux-ci ne l'écoutent pas, au contraire, ils se moquent d'elle.⁹³ La sœur n'a donc aucune influence sur les sept frères et elle ne peut que passivement les aider à travers ses prières.

De son côté, *Kaidara* comporte un seul personnage féminin. C'est la femme de Hammadi que le lecteur rencontre au retour du héros du pays des nains. A l'instar des autres épreuves, celle-ci ne relève pas nécessairement de la même logique initiatique pour laquelle le héros était prêt à sacrifier toute sa fortune. Pour la première fois, il est tiraillé par un sentiment dévastateur, celui de la jalousie. En effet, alors qu'il s'apprête à rentrer chez lui, il est torturé par la pensée que sa femme pourrait lui avoir été infidèle. Il est donc prêt à tuer n'importe quel intrus qu'il trouvera chez lui. Juste à temps, il se souvient du dernier conseil gratifié par le vieil homme l'exhortant à ne pas agir sur un simple soupçon. « Ô Guéno, tu m'as rendu plusieurs fois heureux : j'ai de l'or, j'ai un fils, et j'ai une femme modèle! »⁹⁴. C'est de cette façon que Hammadi exprime le bonheur matériel parfait. La richesse, la progéniture masculine et la fidélité de son épouse.

Au terme de ces différentes analyses, on constate qu'il n'y a aucun personnage féminin qui s'impose comme héroïne. Par ailleurs, on constate que Njeddo Dewal, qui a un rôle central dans ce conte, représente l'anti-héros et l'agent du mal. La mère de Petit Bodiél est quant à elle dépeinte sous des traits

⁹³ Amadou Hampâté Bâ, *Njeddo Dewal*, *op. cit.*, p. 134.

⁹⁴ Amadou Hampâté Bâ, *Kaidara*, *op. cit.*, p. 303.

maternels, mais elle échoue à sauver son fils malgré les bons conseils qu'elle lui prodigue vers la fin du récit. De surcroît, la femme est quasiment absente du conte *Kaïdara* dans lequel la présence de l'épouse de Hammadi permet d'accentuer le bonheur du héros, c'est un être comblé en tout point car il a une épouse vertueuse qui lui a donné un fils courageux. Enfin, la femme est absente physiquement de *L'Éclat de la grande étoile* qui met en scène un roi dont l'entourage féminin est inexistant. La femme est surtout mentionnée pour illustrer le comportement vil des vauriens non qu'elles soient la cause d'une dégradation des mœurs mais elle est victime de cette dégradation. On peut donc conclure que les personnages féminins sont soit des épouses et mères vertueuses, soit des femmes débauchées, dans leurs configurations. Il n'y a pas réellement d'héroïnes, ni d'auxiliaires actifs féminins dans ces récits.

2.9 Conclusion

A travers l'exploration des quatre contes de ce corpus, on peut conclure que leur structure schématique diffère profondément les uns des autres. Par ailleurs, les personnages qui sont mis en scène dans les récits, représentent tous des éventails de la société. Les héros ou anti-héros sont très différents les uns des autres, ils peuvent subir ou ne pas subir une initiation. En règle générale, on relève une représentation sociologique de la société dont les rôles sont répartis entre différents types de personnages. On constate que la lecture initiatique permet d'établir des relations très fructueuses d'un point de vue sémantique. D'un conte à l'autre, les caractéristiques communes sont les quêtes volontaires ou involontaires. Ces quêtes sont distinctes, qu'il s'agisse de quêtes matérielles, richesse et pouvoir

ou de quêtes spirituelles, quête de la connaissance. De nombreux éléments définissant ces contes ont servi par la suite de paramètres analytiques pour l'étude des récits de Hampâté Bâ : la narration, la mise en place du récit, la chronologie, la somme des événements, l'apparition des personnages adjuvants ou opposants, la résolution des problèmes, les succès des héros ou la fin des anti-héros. Ces contes sont composés d'éléments singuliers en comparaison avec les contes merveilleux. En effet, les méfaits sont souvent commis par les personnages principaux et non par des événements dramatiques ou des personnages de type agresseurs. Ce qui est très caractéristique dans ces quatre contes, c'est la quantité d'épreuves qui s'imposent aux héros. A la différence des contes mythiques où les destins des personnages dépendent des dieux, le libre arbitre prévaut dans ces contes. En ce sens, *L'Éclat de la grande étoile* se démarque parce qu'il met en scène un récit sous forme d'essai qui présente plutôt qu'une évolution des personnages, des préceptes sur l'essence des individus. C'est l'une des particularités de *L'Étrange destin de Wangrin*, premier récit fictionnel de type biographique de Hampâté Bâ. Nous verrons dans le prochain chapitre les éléments du conte qui subissent des modifications pour les besoins de ce récit romancé.

Chapitre III

L'INSCRIPTION DES FORMES DU CONTE DANS *L'ÉTRANGE*

DESTIN DE WANGRIN OU LES ROUERIES D'UN INTERPRÈTE

AFRICAIN

En fait, l'auteur de ce récit, ce n'est pas moi, c'est Wangrin lui-même. Pendant que je couchais les mots sur le papier, je l'entendais intérieurement me raconter son histoire, dans ce style magnifique propre aux traditionalistes car il en était un.

Amadou Hampâté Bâ

3.1 Le parcours narratif du récit dans *L'Étrange destin de Wangrin*

Deux parties principales seront développées dans ce chapitre qui contient de nombreux axes de lecture. Nous allons privilégier la structure narrative en utilisant une approche sémiologique. Nous analyserons la structure du récit, la chronologie et d'autres aspects de la narration. Dans une deuxième partie, nous examinerons les traits des personnages et les relations qu'elles établissent entre elles et les correspondances pertinentes qui peuvent être établies avec les contes. Nous mettrons en relief des traits de la personnalité complexe de Wangrin et démontrerons différents principes liés à la problématique de son destin.

3.1.1 Structure narrative du récit

James Emejulu fait une lecture sémiologique de *L'Étrange destin de Wangrin*⁹⁵. Il dégage trois axes de lecture qui aboutissent à des conclusions convergeant vers la liberté du personnage dans son acception large. Il privilégie la structure du récit, l'organisation discursive et l'influence socio-culturelle. Le récit est structuré de manière complémentaire entre le parcours syntaxique et le niveau sémantique. Il y a toujours un enchaînement logique des faits. Par le biais de la grammaire du récit, Emejulu fait un découpage séquentiel duquel ressortent plusieurs axes de lecture. D'un côté, les décisions du personnage sont toujours basées sur la dichotomie maximisation des gains / minimisation des pertes. Wangrin est constamment mû par le désir de tirer partie d'une situation ou par la nécessité de se dépêtrer d'un danger. De l'autre, on retrouve également une

⁹⁵ James Emejulu, « Pour une sémiologie du roman africain », *Présence Africaine*, n°123, 1982, p. 145-146.

régularité dans les rôles actantiels qui ont tendance à privilégier le rapport suivant : force / non-force entre les différents personnages. Dans ce récit, on constate que le personnage crée à son avantage un rapport de forces entre les différents actants. En effet, son influence est telle qu'il est impossible d'adopter une position neutre à son égard. Wangrin adopte une logique guerrière dans laquelle son entourage est constitué d'amis ou d'ennemis. Les personnages qui gravitent autour de lui servent simultanément d'informateurs utiles. Par exemple, dans l'épisode de la chasse, Wangrin, qui s'aperçoit de la présence d'un espion travaillant pour le compte de Romo, lui explique que dorénavant deux choix sont possibles : ou bien Sanoun, l'espion, se met au compte de Wangrin et est payé le triple de ce qu'il gagne, ou bien il continue de travailler pour Romo auquel cas, il s'attire les pires ennuis car Wangrin deviendra pour lui un ennemi impitoyable qui le broiera sans pitié.⁹⁶ Wangrin est par excellence le personnage en puissance qui dicte sa loi à son entourage.

En outre, l'intervention du narrateur se manifeste de différentes façons. Il se permet des interventions de types multiples qui vont de l'hétérodiégétisme à l'homodiégétisme. Le narrateur choisit souvent de faire des petites incises dans le cours du récit, ce qui assure d'une part sa présence de façon continue et d'autre part, ceci permet une interaction virtuelle avec le lecteur : « Laissons-le nous conter lui-même son entrevue avec le commandant. ⁹⁷ » Lorsque le narrateur prête la parole directement à son personnage en lui demandant d'intervenir pour raconter sa propre histoire, c'est qu'il veut donner un effet de réalisme et de proximité.

⁹⁶ Amadou Hampâté Bâ. *L'Étrange destin*, Paris, coll. 10/18, 1973, p. 294-295.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

Le découpage séquentiel et chronologique révèle d'autres particularités de la narration. Silvia Riva a découpé en trois phases distinctes la vie du personnage⁹⁸ : la réalisation des projets, les succès financiers et la lutte contre son destin. Pourtant ce découpage, bien qu'il soit intéressant, peut se réduire à deux phases dont l'une serait les succès divers et l'autre la lutte contre son destin. Nous pouvons avancer que le découpage de la vie du personnage correspond sous certains aspects au découpage du récit. En faisant un parallèle avec les contes *Kaïdara* ou *Petit Bodiel*, on constate que ceux-ci contiennent des schémas identiques en ce qui concerne la première partie évoquant l'accumulation de biens matériels et la deuxième partie qui correspond à l'utilisation démesurée de ces biens et des nouvelles ambitions auxquelles aspirent les personnages de *Petit Bodiel*, *Hamvoudo* et *Dembourou*. De façon symbolique, le texte se divise en deux axes principaux qui sont les signes mâles symbolisant le soleil et les signes femelles symbolisant la nuit. Sur ce point, l'isotopie du soleil jalonne le récit de part en part.

Il y a très peu d'indications chronologiques précises. Pour entretenir l'atmosphère mythique, l'une des rares références temporelles que le narrateur mentionne est celle de 1921. Cette référence apparaît vers le milieu du récit et elle crée un tournant dramatique à partir duquel la vie du héros bascule. En ce qui a trait à l'organisation des chapitres de ce récit, on constate qu'ils contiennent de nombreuses anaphores tant sur le plan formel que sur le plan du contenu avec des sommaires ou des ellipses. Les ellipses dénotent le plus souvent une certaine impatience narrative où les éléments non percutants sont éliminés. Le chapitre mettant en scène la mort du personnage contient des suppressions parmi lesquelles

⁹⁸ « Les structures temporelles dans L'Étrange destin de Wangrin d'Amadou Hampâté Bâ », dans *Lectures de l'œuvre d'Hampâté Bâ* de Robert Jouanny, Paris, L'Harmattan, 1992, p.53-65.

les détails sur les conditions de la mort sont éclipsés pour mettre l'accent sur la fatalité du destin et sur le sens philosophique et symbolique de cette fin. Le spectre de l'initiation est présent à travers tout le récit. Il se manifeste à travers deux stades primordiaux ; le premier étant symbolisé par le passage de l'enfance à l'âge adulte et l'autre par l'initiation qui symboliquement sera l'aboutissement de la vie du héros comprenant le bilan de tous les enseignements.

En outre, la première partie du récit contient de nombreux anachronismes proleptiques tandis que la seconde partie contient de nombreuses analepses.⁹⁹ Les prédictions et autres types de prolepses parcourent la première partie du récit surtout dans l'intention de limiter l'effet d'attente et de porter l'attention sur le sens des événements, tandis que les analepses permettent en général de pénétrer la psychologie du personnage à travers des introspections ou des rétropections. Pour ce qui est du rythme du récit, toutes les aventures de Wangrin en tant que telles ont une cadence régulière dans la narration tandis que trois parties font l'objet d'une accélération conséquente : celles qui relatent la vie du personnage, l'entrée dans le cercle administratif et sa mort. Ces épisodes sont en général relatés en quelques paragraphes alors que les épisodes mettant en scène les aventures de Wangrin sont relatés sur des chapitres entiers. Cela est certainement dû à une volonté d'actualiser les problèmes tout en gardant une réserve sur la vie privée du protagoniste. A priori, c'est un roman qui ressemble au type du roman d'aventure plutôt qu'au roman de type psychologique.

⁹⁹ Genette définit comme suit les fonctions des analepses et des prolepses : « (les prolepses) elles réfèrent d'avance à un événement qui sera en son temps raconté tout au long. Comme les analepses répétitives remplissent à l'égard du destinataire du récit une fonction de rappel, les prolepses répétitives jouent un rôle d'annonce [...] Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, p. 111.

3.1.2 Structure discursive du récit

Les éléments discursifs relatifs aux dialogues peuvent être minimalisés selon des actes performatifs. La plupart des dialogues mettent en exergue soit une parole qui sera l'énoncé de l'acte lui-même, soit un constat ou une observation. A ce titre, les anagrammes et les proverbes ont un rôle particulier pour le destinataire. Ils sont en effet représentatifs d'une opacité inoffensive pour le destinataire non initié ou alors, ils véhiculent de riches informations pour le narrataire averti. Toutefois, on peut souligner que le narrateur tout comme le protagoniste bénéficient, comme l'avait souligné Mohamadou Kane dans son étude sur *Les contes d'Amadou Coumba*¹⁰⁰, d'une certaine autorité lorsque les contes, les proverbes et toutes les formes de littérature orale sont bien insérés dans le texte. Effectivement, c'est un gage de savoir qui donne au texte une dimension didactique. Julie Emeto-Abgassière souligne l'importance du rôle des proverbes dans son article¹⁰¹. D'après cette étude, les proverbes permettent, entre autres, d'imputer aux personnages des propos que la pudeur, le rang social ou tout autre type de considérations sociales ne rendraient pas appropriées au style direct.

¹⁰⁰ Mohamadou Kane, *Essai sur les contes d'Amadou Coumba : du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Abidjan, les Nouvelles éditions africaines, 1981.

¹⁰¹ Julie Emeto-Abgassière, « Le proverbe dans le roman africain ». *Présence francophone*, n° 29, 1986.

3.2 Structure et évolution du personnage

3.2.1 Portrait du personnage

Le protagoniste peut se définir selon le schéma actantiel suivant : désir / obstacle. Tout au long du récit, les aventures de Wangrin débutent systématiquement par un désir qui dans le cours de sa réalisation sera confronté à un ou plusieurs obstacles. A chaque fois qu'un désir est satisfait, le personnage qui ne semble pas pouvoir se contenter de ses nouveaux gains, voit naître en lui un autre désir. Toutes ces associations intrinsèques se retrouvent avec régularité tout au long du récit. La concaténation des faits suit une logique dans la narration qui s'assimile au roman d'aventures ou à l'épopée.

Nous pouvons à présent nous focaliser sur le fondement du rapport dichotomique de dualité chez Wangrin. Jacques Chevrier apporte un début de réponse à cette problématique¹⁰² en effectuant un parallèle avec la figure du décepteur. Le décepteur est une figure que l'on retrouve au départ dans les mythologies ou dans les contes. Le décepteur est un personnage présentant toujours une certaine faiblesse compensée en général par son intelligence. Il est caractérisé par sa ruse, sa générosité, son intelligence mais aussi par ses bassesses et son égoïsme ; d'où l'ambivalence du personnage de Wangrin. Sa fonction est fondamentale car c'est un régulateur social. La figure du décepteur permet de rétablir un certain équilibre en faisant contrepoids au pouvoir tyrannique dans lequel l'injustice règne. De ce fait, Wangrin est un personnage qui incarne d'une certaine manière la problématique de la liberté car il refuse de se laisser dominer

¹⁰² Jacques Chevrier, « La ruse dans L'Étrange destin de Wangrin », dans *Lectures de l'œuvre d'Hampâté Bâ* de Robert Jouanny, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 41-51.

par le système colonial. Dans les contes africains et en particulier ceux qu'Amadou Hampâté Bâ a retranscrits, le décepteur s'incarne dans le personnage du lièvre qui excelle en matière de ruses. L'espace narratif consacré au lièvre est donc extrêmement dense dans ce récit. La ruse étant pour Wangrin le moyen d'obtenir des informations et de désinformer ses ennemis, le combat est exclusivement intellectuel et n'escalade qu'à de rares occasions en violence physique. Les seuls cas recensés à cet égard sont la provocation de Racoutié, laquelle s'est suivie d'une bagarre et l'enlèvement de Wangrin contre lequel il a dû user de la ruse et de la force pour se défaire de ses ennemis. A plusieurs reprises, le personnage se vantera d'être rusé comme un lièvre et d'autres personnages l'assimileront au lièvre. Dans une lettre anonyme qu'il adresse à son ennemi Romo, il se décrit lui-même comme étant malin comme un lièvre.¹⁰³

L'une des particularités de cette assimilation au lièvre réside dans l'unité du récit. Selon Kouamé Kouamé¹⁰⁴, en tant que personnage de conte, Wangrin va assumer une position de personnage en situation créant des situations ; Wangrin aura les mêmes ennemis toute sa vie, ennemis qui s'incarneront sous les traits des différents commandants et de quelques compatriotes fortunés. Toutefois, l'ennemi le plus redoutable dans cette liste est sans aucun doute Wangrin lui-même qui justement fabrique ces situations complexes.

Il y a justement dans ce concept une autre dimension pertinente à explorer en rapport avec le destin du personnage. S'il est responsable des situations qu'il crée, subit-il pour autant son destin ? Bernard Mouralis affirme le contraire : le personnage serait responsable de ses actes et donc capable à tout

¹⁰³ Amadou Hampâté Bâ, *l'Étrange destin*, op. cit., p. 348.

¹⁰⁴ Kouamé Kouamé, « L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain : aspect d'un chef d'œuvre », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, n° 2, 1979, p. 67-80.

moment de faire d'autres choix comme le suggère à plusieurs reprises le narrateur. Cet aspect souligne encore plus l'ambivalence du personnage. Est-ce que Wangrin subit son destin ou est-ce qu'il en tire les ficelles tout au long du récit? De fait, par certains aspects que mettent en relief toutes les prédictions, Wangrin paraît victime de son destin ; toutefois le récit suggère qu'il provoque les événements, prend des décisions et maîtrise les situations. Il n'y a pas de hasard en tant que tel dans ce récit. Le narrateur explique que le hasard est proscrit et que tous les événements significatifs tirent leur existence à partir d'explications rationnelles ; il n'y a donc pas d'événements fortuits. Wangrin aurait-il pu changer le cours des choses ? Selon Bernard Mouralis, la réponse est positive¹⁰⁵. Et en ce sens, on ne peut attribuer au héros la simple fonction d'être le jouet des dieux subissant flegmatiquement les événements. Sa chute est provoquée par sa propre faute. Il n'est jamais victime d'une situation malencontreuse ou hasardeuse qu'il ne peut maîtriser. Les situations malencontreuses provoquées par les hommes peuvent être résolues. Tout est calcul. Lorsque les signes du destin et de la chute du héros prolifèrent, c'est en partie à cause du héros et de ses « oublis », oublis qui sont liés à son évolution, son éloignement d'avec la tradition et les coutumes. Le fait que Wangrin provoque sa propre perte jusqu'au moment où, ivre mort, il s'effondre dans un fossé, ne fait que souligner l'ambivalence du personnage mi-victime, mi-coupable. L'un des autres rapprochements possibles de Wangrin avec des personnages de conte est celui du caméléon dont Wangrin se dit l'élève. Or, celui-ci a une place spécifique dans le récit initiatique *Kaidara* dans lequel ces caractéristiques sont énumérées après que l'herméneutique entourant les

¹⁰⁵ Bernard Mouralis, « La problématique de la liberté dans Wangrin », dans *Lectures de l'œuvre d'Hampâté Bâ* de Robert Jouanny, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 31-38.

symboles, est levée. Tel le caméléon, Wangrin sait prendre la couleur et l'accent du lieu où il se rend, comme l'explique le narrateur dans *Kaidara* :

Changer de couleur, c'est au sens diurne, être un homme sociable, plein de tact, capable d'entretenir un agréable commerce avec n'importe qui; un homme qui peut s'adapter aux circonstances, d'où qu'elles viennent et quelles qu'elles soient, et qui adoptent les coutumes de ceux avec qui il est en relation. Tandis que le sens nocturne symbolise l'hypocrisie, la versatilité et le changement sans transition au gré des intérêts sordides et des combinaisons inavouables; [...] Avoir le ventre bourré d'une langue visqueuse, c'est au sens diurne, avoir un verbe persuasif qui prend et ôte à l'interlocuteur tout moyen de résistance; tandis que ramener sa langue à soi, c'est savoir se tirer de l'impasse de tous les cas. Quant à la marche du caméléon, elle indique au sens diurne que le sage ne fonce jamais tête baissée dans une affaire. Il en pèse d'abord le poids, mesure la capacité, jauge le volume de ce qu'il a à entreprendre avant de s'y risquer.¹⁰⁶

Wangrin est sans nulle doute inspiré de cet animal qui agit consciencieusement, ne prend pas de risque inutile, s'adapte aux différents milieux qu'il pénètre et « envoie sa langue », c'est-à-dire ses espions pour capturer sa proie plutôt que de s'exposer directement.

3.2.2 Wangrin, héros mythique : Éléments d'un destin scellé

Le récit de la naissance de Wangrin est placé dès le début sous le sceau du récit mythique avec une grande influence des contes. Le décor d'introduction est imprégné de cosmogonie. Il met en scène la formation de l'univers par les dieux et le village natal du héros prédestiné. Le contexte englobant ce récit mythique est politique et guerrier. C'est l'ère de la domination coloniale, les

¹⁰⁶ Amadou Hampâté Bâ, *Kaidara, op. cit.*, p. 309-311 (description complète du caméléon) Il aurait été intéressant de comparer toutes les caractéristiques du caméléon avec le personnage de Wangrin, mais pour cette étude qui s'intéresse plus spécifiquement aux personnages de contes, nous nous bornerons à signaler que globalement les traits du caméléon peuvent être assimilés au personnage de Wangrin.

habitants de Noubigou sont opprimés et ils se rallient en conséquence aux autorités coloniales françaises.

En dépit du fait que ce récit ne soit pas un conte, il en subit pourtant les influences puisque le narrateur, après avoir dressé un panorama du contexte de la naissance du héros, laisse entendre que les lecteurs sont maintenant prêts à véritablement entrer dans cet univers.

Le narrateur intervient directement dans les deux dernières lignes du chapitre pour indiquer que le vrai récit va débiter comme si, le premier chapitre introductif ne faisait pas partie de la vie de Wangrin. Cette entrée théâtralisée est caractéristique des contes dans lesquels se noue, entre le conteur et son auditoire, un rapport contractuel et éphémère pendant la durée du conte. Le propre du conteur est d'employer des formules qui invitent l'auditoire à véritablement s'approprier l'univers du conte et croire aux événements qui lui seront relatés. En outre, l'avertissement qui se situe avant l'introduction va dans le même sens car il conditionne d'ores et déjà le lecteur à se laisser porter par le récit sans y chercher des thèses alambiquées car il s'agit du récit de la vie d'un homme.

On note que la narration de l'introduction est tout à fait particulière car elle forme un récit complet, cohérent et indépendant dans le sens où celui-ci contient un début, un milieu, une fin, une série d'événements chronologique et un sens logique. Tandis que tous les autres chapitres ont un titre spécifique, celui-ci est intitulé *Introduction*, alors qu'il n'y a pas de chapitre titré *Conclusion*. Le dernier chapitre a pour titre *L'Adieu*, suivi dans l'édition de la collection 10/18 d'une postface rajoutée en 1986.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Cette postface intervient plus en réponse aux critiques d'Amadou Hampâté Bâ que de réelles précisions sur l'œuvre.

3.2.3 Formation du personnage : ironie sur les aptitudes d'insertion d'un apprenti à l'école du caméléon

Le personnage de Wangrin reçoit un apprentissage spécifique à tous les niveaux de sa vie dans lequel l'usage de la parole ironique fait partie de l'initiation. La confrontation avec le pouvoir colonial crée des situations de type comico-burlesque. Pour se départir des difficultés, Wangrin en particulier et le narrateur font preuve de beaucoup de recul en dédramatisant les situations tandis que les personnages français ne font presque jamais preuve d'ironie. En général, les scènes qui relèvent tout particulièrement de la confrontation avec un personnage représentant l'ordre colonial sont extrêmement comiques.

Par exemple, le narrateur décrit les mimiques des Français qui en plus de parler une autre langue, disposent d'une gestuelle très différente de celle des Africains de l'Ouest. Aussi, les Africains ont une attitude d'ethnologue comparable à celle des chercheurs occidentaux férus de découvertes anthropologiques :

Il ne fallait pas, disait-on, moins de dix ans pour apprendre, imparfaitement d'ailleurs, les gestes support du parler français, dont voici quelques caractéristiques : tendre de temps en temps le cou en avant; tantôt écarquiller les yeux, hausser les épaules, froncer les sourcils, tantôt tenir le 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. Ignorer comment ces gestes se combinent pour souligner les mots que la bouche égrène, c'est tomber dans le ridicule dit le « vieux tirailleur ».¹⁰⁸

Le comique de cette citation est rendu par le renversement des rôles. Ce sont les Africains qui observent les Français et non le contraire. Par ailleurs, le comique est renforcé par le temps incroyablement long que le narrateur préconise pour apprendre toutes ces mimiques. Il faut au moins dix ans ; au bout de cette

¹⁰⁸ Amadou Hampâté Bâ, *L'Étrange destin de Wangrin*, op. cit., p. 29.

période, l'apprenti peut espérer imiter les Français « imparfaitement ». La fin de la citation met l'accent sur la frontière avec le ridicule qui est ici très mince. En réalité, les auteurs de ces gestes n'ont pas conscience de la bizarrerie que cela constitue aux yeux des populations africaines. La gestuelle ou les attitudes transposées d'une culture à l'autre donnent une occasion au narrateur d'explorer le comique de situations.

Les différences entre les sujets éduqués et les autres créeront également pour le narrateur des prétextes pour mettre en scène des situations d'autant plus comiques que Wangrin en jeune apprenti pose un regard à la fois naïf sur le jeune homme qu'il était et lucide grâce au recul que le personnage et le narrateur ont sur une situation que la distanciation rend risible :

Il n'était pas allé à l'école comme Wangrin. Il parlait le « forofifon naspa », les verbes n'avaient ni temps, ni mode, et les noms, prénoms et adjectifs, ni nombre ni genre.

L'interprète serra énergiquement la main de Wangrin, puis lui montra un banc et dit : « Moussé Lekkol, poser ici, attendre commandant peler toi. Tu froid ton cœur, commandant lui pas pressé jamais. Cé comme ça avec grand chef. »

Outré de voir ainsi maltraiter la belle langue française, Wangrin alla s'asseoir sans grand enthousiasme.¹⁰⁹

Dans cet épisode, Wangrin rencontre, pour la première fois, le commandant de cercle. Il n'a auparavant jamais été confronté directement à l'administration coloniale. Il découvre un monde hostile dans lequel les codes sont étrangers. De nombreux détails lui paraissent insolites, notamment le fait que des auxiliaires en poste ne parlent pas correctement le français mais le « forofifon naspa », qui est un jargon français utilisé par les populations locales. Wangrin, connaissant parfaitement le français, s'indigne. Ce sentiment est bien entendu

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 32.

démessuré par rapport à la situation. Pour son compatriote, la langue est réservée à un usage purement fonctionnel dans le milieu administratif. Le jeune Wangrin est très sensible en tant que professeur de français aux fautes de langue. Le terme « Outré » révèle une volonté d'assimilation de la part du protagoniste tout du moins au début de sa carrière professionnelle. Le personnage est à cette époque quelque peu naïf étant donné qu'il croit à l'égalité des chances, le facteur linguistique est donc une référence sûre du niveau social.

3.2.4 Entre morale et éthique

Wangrin muni d'une brillante scolarité ne comprend pas qu'il ne puisse pas être traité selon ses aptitudes et son mérite :

L'interprète se releva et appela : « Moussé Lekkol! » Le commandant l'interrompit : Non, celui-là passera le dernier. »

Wangrin eut froid dans le dos. Il comprenait très mal que lui, le nègre le plus lettré du cercle, fût le dernier là où tout le désignait pour être le premier. Il se consola en se rappelant les paroles d'un prêtre barbu de la mission catholique de Kayes. Les petits élèves de l'École des otages et de l'orphelinat des métis assistaient en effet à la messe chaque dimanche, les premiers pour recevoir bonbons et friandises que les prêtres distribuaient parfois à leurs catéchumènes, les seconds parce qu'ils y étaient obligés. Le catholicisme était en effet considéré comme la religion officielle de leur père, bien que ceux-ci fussent considérés comme « inconnus » par l'état-civil.

Ce prêtre barbu avait déclaré un jour : Réjouissez-vous mes enfants. Jésus notre Dieu, Seigneur et sauveur, a dit : « les premiers seront les derniers, et les derniers seront les premiers. » Pour Wangrin, la promesse de Jésus venait de s'accomplir, à son égard tout au moins. Il se demanda s'il ne devait pas, à l'avenir, réviser les préjugés défavorables à l'égard de la religion chrétienne.¹¹⁰

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 33-34.

Cet extrait est significatif dans le processus transitionnel de l'apprentissage moral du protagoniste. En effet, selon Wangrin, il est clair qu'il est victime d'une injustice qui le fait passer en dernier alors qu'on ne devrait pas le faire attendre du fait de son statut. Cette petite offense à sa personne sera compensée par une réflexion qui exemplifie une morale philosophique sur la vie plutôt qu'un commentaire sur une action isolée. Wangrin, qui n'est pas acquis à la cause catholique retient pourtant ceci d'un enseignement qui lui a été donné par un prêtre dans une situation similaire d'injustice. Les métis qui ne sont pas reconnus par leur père biologique, bénéficient de privilèges dans la société, surtout en ce qui concerne l'éducation et la profession. Ils ne sont pas autant méprisés des dignitaires blancs que leurs homologues noirs. Pourtant, l'Église, qui représente un lieu de justice et d'égalité, pérennise ces inégalités. Le sermon du prêtre selon lequel les premiers seront les derniers et vice-versa, résonne dans la tête de Wangrin comme une réalité tout à fait applicable. Mais pour ce faire, il devra user de beaucoup de ruses pour rétablir un semblant d'égalité. Ce passage contient également des éléments parodiques car le narrateur parvient à proposer une société plus équitable en renversant les valeurs négatives soutenues par les dignitaires religieux. « Réjouissez-vous mes enfants. Jésus notre Dieu, Seigneur et sauveur ». Il est évident que le narrateur, en transcrivant le discours du prêtre, n'adhère aucunement à ses doctrines. Ce court passage révèle en effet un grand nombre de vérités qui tiennent plus du dogme que de la réalité. Dans un contexte où l'Animisme et l'Islam dominent les croyances, on constate que le narrateur s'amuse à insérer cette formule figée qui est presque hors de propos étant donné que les enfants auxquels ils s'adressent ne croient pas sincèrement en ces vérités chrétiennes. La portée performative de cette parole est donc entendue en quelque

sorte par l'auditoire de non-chrétiens auquel elle s'adresse. Ainsi, pour alimenter le dogme, le discours du prêtre comporte cette autre expression : « Jésus, notre dieu et sauveur », celle-ci a le même impact parodique sur le narrateur qui met l'accent sur ces vérités assénées sur un ton dominateur ne laissant pas la place à la discussion ou au doute. Le pronom possessif « notre » relève en effet de la motivation d'assimilation. Après cette entrée en scène parodique, vient le moment de l'enseignement qui renferme une idéologie décourageante « les premiers seront les derniers », implicitement, il n'y a pas lieu de croire que le prêtre pense que ce temps-là est proche en plein apogée de la suprématie coloniale. Sans trop y croire, le prêtre fait cette déclaration, mais sans naïveté, le narrateur, qui comprend la supercherie de celui-ci, ne s'y méprend pas et reprend néanmoins cette leçon comme un leitmotiv du succès. L'endoctrinement du prêtre ne fonctionne pas et c'est cet échec qui suscite le ton parodique du narrateur.

L'assimilation des sujets africains au colonialisme est passée par les enseignements du christianisme mais aussi par des subterfuges habiles ; les enfants qui sont animistes ou de confession musulmane font semblant de participer aux rites tout en rejetant tous les principes de cette religion.¹¹¹ A ce titre, le français est un outil de promotion sociale et Wangrin, qui le comprend très vite, s'en sert à bon escient : « Le commandant avait trouvé un partenaire de taille avec qui parler le français, tel qu'il était sorti de sa matrice originelle. »¹¹²

Wangrin apprend dès ses premiers entretiens avec les différents chefs, les rouages du système. Le discours du commandant est très paternaliste à l'image de l'entreprise coloniale :

¹¹¹ *Ibid.*, p. 34-35.

¹¹² *Ibid.*, p. 37.

Le commandant me dévisagea une bonne minute, puis déclara : « Jeune homme, tu n'es pas comme les autres indigènes. Tu es allé à l'école française. Tu y as reçu une bonne éducation morale et intellectuelle. Tu fus un très bon élève et, pour couronner le tout, tu as été major de ta promotion. Je vois que tu as obtenu ton certificat d'études primaires indigène avec la mention « très bien ». Ce diplôme t'a ouvert les portes de la plus noble des carrières : l'éducation des enfants, c'est-à-dire la formation des hommes de demain. [...] si tu fais la promesse de servir la France de tout ton cœur et de toute ton âme, avec toutes tes forces, tu trouveras auprès de ton commandant de cercle sollicitude et appui. [...] Il faut que tu payes les bienveillances que tu dois à la France en la faisant aimer et en répandant sa langue et sa civilisation. Ce sont là les deux plus beaux cadeaux que l'histoire ait faits aux Noirs de l'Afrique. [...] L'intérêt de la France passe avant tout.¹¹³

Wangrin ne se laisse pas désabuser par ce type de discours panégyrique, même si celui-ci s'inscrit dans une dialectique de persuasion. Il n'y a aucun doute dans la logorrhée du commandant que la France a beaucoup donné aux Africains et qu'en conséquence ceux-ci doivent le lui rendre par les travaux forcés, les réquisitions, les taxes en tout genre, et autres faits que le narrateur mentionne ultérieurement. Le commandant non seulement explique qu'un sujet africain doit obéir à la France, mais en plus, il y ajoute une touche importante d'émotivité en imposant au sujet l'obligation de lui porter un amour sans borne. Ce discours incitatif est marqué par son caractère propagandiste qui, au vu des assertions du commandant, ne laisse aucune place à la révolte des sujets. Tous ceux qui rejettent l'assimilation agissent en fin stratège. Désormais, Wangrin choisit son camp et tisse son réseau de renseignements. Il met en place ses filets de renseignement tel le personnage de l'araignée ou du lièvre des contes africains :

Wangrin savait ce qu'il faisait. Membre de ce waaldé, il serait protégé et pourrait en même temps pénétrer les secrets de l'organisation. Peut-être même, le cas échéant, pourrait-il renseigner son commandant de cercle. Il ne garda pas longtemps cette dernière illusion. En effet, le jour même de sa réception en qualité de membre, le chef de l'association s'adressa à lui en

¹¹³ *Ibid.*, p. 37-38.

ces termes [...] « Si un seul grain de ce que nous disons ici tombait dans l'oreille du commandant et que cela causât quelque préjudice aux nôtres, nous rechercherions le rapporteur, le découvririons et lui ferions subir, sans quartier, le traitement qu'il mérite. Si besoin était, nous le ferions manger par la nuit. »¹¹⁴

A peine arrivé à Diagamamba, ville où il exerce ses nouvelles fonctions d'enseignant, Wangrin commence à établir des contacts avec les acteurs clés de la ville. Alors qu'il pensait pouvoir jouer la carte de l'assimilation en devenant l'informateur du commandant, les membres de la *waaldé*¹¹⁵ lui démontrent, de prime abord, que la rudesse du pouvoir colonial ne devrait pas pervertir le jeune Wangrin. En d'autres termes, il est hors de question que le jeune fonctionnaire s'allie au commandant au détriment des intérêts des membres de la *waaldé*. Wangrin gardera toute sa vie ces conseils et leçons qui lui sont prodigués pendant son premier poste. Ce discours qui s'inscrit à la suite de celui du commandant, contraste radicalement au niveau du contenu, il pose les bases des guerres souterraines que la population locale livre au régime colonial. Alors que le commandant vantait les mérites de la France, les habitants, s'ils font mine d'épouser la cause française, ne perdent pas le sens des réalités pour autant.

3.3 L'inscription des formes du conte dans le roman

Après les divers apprentissages, les autres propriétés les plus spécifiques au conte sont utilisées dans la description des décors et du protagoniste. En général, elles mettent en relief un événement ou un trait de la personnalité de

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁵ Les *waaldés* sont des associations de classes d'âge. Les membres organisent de nombreuses activités et promettent de s'entraider.

Wangrin, enrichissent la forme du récit et développent la psychologie du personnage.

3.3.1 *Njeddo Dewal, mère de la calamité*

Certaines peintures du décor pittoresque et mythique du conte sont concentrées dans le roman. On peut, à cette fin établir un rapprochement entre la description de la ville de Yahougawi avec le paradis de la ville de Héli et Yoyo du conte *Njeddo Dewal, mère de la calamité* pour dépeindre l'image d'un paradis terrestre :

L'histoire se passe dans le Walo, au pays mythique de Héli et Yoyo où l'on ignorait ce qu'était passer une nuit sans souper. En ce pays rien ne manquait : fortune, bétail ou céréales, tout s'y trouvait en abondance. [...]Le ciel du pays de Héli et Yoyo était semblable à la première salive de l'indigo, du bleu le plus tendre.

La brise y était douce,
Le cheval magnifique
Et la fille bien belle¹¹⁶

Wangrin restait assis de longues heures dans un coin du marché pour admirer les richesses et les beautés de ce pays, qui semblaient sorties tout droit d'un récit des Mille et une nuits. Les filles peules, blanches comme des mulâtresses, les filles mossis et bambaras, noires comme de l'ébène sahélien, étaient si élancées et d'une telle grâce qu'en les voyant au marché on se serait cru à une foire organisée pour un concours de beauté. Les bœufs étaient si nombreux que le chanteur Belko Ilo avait pu dire : « Les parcs peuls de ce pays comptent plus de bovins que les fourmilières et les termitières ne comptent de bestioles. » Le commerce avec le Namaci était si florissant qu'on pouvait rencontrer par centaines, sur la route menant à Mapata, sa capitale commerciale, les caravanes d'ânes et de bœufs porteurs convoyant de riches marchandises.¹¹⁷

¹¹⁶ Amadou Hampâté Bâ, *Njeddo Dewal*, op. cit., p. 27-32.

¹¹⁷ Amadou Hampâté Bâ, *l'Étrange destin*, op. cit., p. 119-120.

Wangrin est subjugué par la beauté et la richesse des lieux. Les femmes, les bœufs et le commerce sont évoqués en termes emphatiques aussi bien dans le conte que dans le roman. L'extrait tiré du conte décrit le paradis originel des Peuls en utilisant les mêmes référents, c'est-à-dire, la fortune, le bétail et la beauté des femmes. On observe par conséquent des similitudes du conte au roman pour décrire des lieux de type paradisiaque.

Dans les contes, une situation initiale paradisiaque ou euphorique sert toujours de mise en relief à une situation qui va inévitablement se dégrader. Plus les termes et les expressions utilisées contiennent des superlatifs, plus l'événement postérieur va contraster avec la situation initiale. Cette assertion se vérifie lorsque Wangrin, rongé par le mal et la jalousie, convoite la richesse et le pouvoir de Romo. Bien que Romo fasse preuve de bienveillance à son égard en l'accueillant chez lui en toute amitié, Wangrin, qui lutte intérieurement, décide d'aller à l'encontre de la bienséance. Ce passage décrit la générosité dont Romo a fait preuve grâce à son imposante fortune :

Mil, riz, miel, beurre de vache aromatisé, lait frais, lait caillé, quartiers de moutons, bosses grasses de jeunes taureaux, tabac fin de Tombouctou, bonbons européens, thé, sucre en tablettes et en pains comiques, en un mot tout ce que gourmands et gourmets pouvaient souhaiter manger se trouvait chez Romo Sibédi, au point que sa maison pouvait être confondues avec une boutique d'épicerie.¹¹⁸

Cet extrait sous la forme d'une énumération insiste sur le paradis que représentent à la fois le domaine de Romo et ses richesses.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

Un autre parallèle peut être établi dans la description de type paradisiaque entre le conte *Njeddo Dewal* et *Wangrin*. La situation initiale paradisiaque se détériore par les propres actions des habitants. Ceux-ci sont responsables de la colère de Dieu provoquée par leur comportement excessif où les abus et le dévergondage deviennent monnaie courante. De même, Wangrin qui flotte dans ce paradis se met lui aussi à nourrir des sentiments néfastes à l'égard de Romo. Voici de quelle manière le narrateur conte ce drame :

Un drame intérieur plongea Wangrin dans un assombrissement qu'il ne pouvait cacher. Tout le faste que Romo avait déployé pour lui être agréable n'avait fait qu'aviver l'égoïsme et la cupidité qui lui rongeaient le cœur.

A la vue des belles femmes, des beaux chevaux, de la spontanéité avec laquelle les chefs comblaient Romo de cadeaux et de « pots de vin » divers, Wangrin oublia morale et bienséance, justice et reconnaissance. C'était là notions bonnes pour distraire l'oreille et endormir le cœur.

Pour lui, la vie était devenue une lutte cruelle. Il fallait détruire ou périr, jouer des tours ou les subir. Sa conscience et sa concupiscence se livrèrent une lutte désespérée. Mais en un rien de temps, le mauvais penchant terrassa le bon. La voix de sa conscience naturelle fut étouffée, devint comme un lointain écho puis alla s'amenuisant jusqu'à s'évanouir totalement.

La mort de la conscience native chez Wangrin suscita en lui une force unilatérale : celle qui devait le pousser à n'avoir plus de sentiment que pour son propre bien-être, plus d'objectif que la satisfaction de ses penchants.

Le soir même où s'accomplit cette révolution intérieure, il se mit au lit avec la ferme volonté de revenir à Yagouwahi, et tant pis si pour cela, il fallait supplanter son gentil compatriote!¹¹⁹

Ce passage met en exergue le contraste entre le paradis et l'enfer, il contient de nombreuses expressions antithétiques et il révèle en profondeur la psychologie du personnage. Wangrin n'est pas représenté comme un être vil, mais pour la première fois le narrateur plutôt que de dresser un portrait négatif, montre par quels procédés le personnage de Wangrin succombe à l'opportunisme au détriment de son compatriote Romo. Cet extrait est présenté comme une lutte

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

entre les deux principes du bien et du mal « l'égoïsme et la cupidité qui lui rongeaient le cœur ». Sur ce point, le conte *Njeddo Dewal*, met principalement en scène ce thème du bien contre le mal. Wangrin est complètement victime avant même d'avoir affaire à des ennemis extérieurs car l'ennemi se trouve en lui « Sa conscience et sa concupiscence se livrèrent une lutte désespérée. Mais en un rien de temps, le mauvais penchant terrassa le bon ». A ce moment uniquement dans le récit, on perçoit chez le personnage des scrupules ou des remords. Il est en proie à des sentiments opposés et ce passage révèle que la souffrance vient de ce qu'il ne veut pas tomber dans l'ingratitude. Pourtant le gain est trop tentant et Wangrin cède à la tentation et ce, même si le narrateur suggère que le héros ne veut pas se laisser tenter : « Wangrin oublia morale et bienséance, justice et reconnaissance ». Une fois que cette lutte dans son for intérieur s'est déroulée, il n'y a plus de retour en arrière. Le mal triomphe, le terme « terrasser » démontre que malgré sa volonté, Wangrin ne peut plus rien à ce moment là. Cette victoire du mal, justifie-t-elle qu'il n'agisse plus par sentiment mais par profit ?

Habilement, le narrateur présente les faiblesses du protagoniste non pas comme des tares innées, mais à travers un combat désespéré qui voit l'avènement du mal. En d'autres termes, le protagoniste est en quelque sorte excusé de son comportement qu'une analyse psychologique a justifié. Selon une lecture de type initiatique, le combat intérieur suivi de la mort d'un individu, représente l'avènement à un autre stade de la spiritualité. Plutôt que d'évoquer la réussite de la spiritualité, le protagoniste choisit son camp et s'y rallie corps et âme. L'innocence et la candeur disparaissent chez Wangrin ; en choisissant cette voie, il s'oblige en quelque sorte à exceller dans ce qu'il fait de mieux. La prédiction du marabout est mêlée de symbolisme se rattachant à l'éthique que le personnage

adoptera : « Quant à toi, Wangrin, tu n'iras pas à la guerre et tu verras sa fin. Elle sera pour toi l'occasion de gagner beaucoup d'argent. Beaucoup de jeunes de Diagaramba seront envoyés derrière les eaux salées. Ils se couvriront de gloire. Mais ils en retireront plus d'honneur que de profit. »¹²⁰

Sans que la prédiction ne précise de quelle manière Wangrin s'enrichira, on lui déclare que l'occasion de gagner beaucoup d'argent est présente. Nous pouvons à ce titre constater que le marabout met également en évidence le rapport entre le succès et le profit. Ceux qui combattront lors de la première guerre mondiale ne tireront aucun bénéfice de cette expédition périlleuse : « Mais ils en retireront plus d'honneur que de profit ». D'une certaine manière, cette prédiction laisse une place à l'éthique qui donne la voie libre à Wangrin puisque injustement ceux qui défendent la France ne gagnent rien d'autre que des honneurs, gloire bien amère ne justifiant pas tant de sacrifices.

Le symbolisme de cet acte qui est d'une certaine manière cautionné dans le roman, l'est autant dans un autre conte connu en Afrique subsaharienne. Hampâté Bâ a eu l'occasion de retranscrire *L'homme et le crocodile* dans un recueil intitulé *Il n'y a pas de petite querelle, nouveaux contes de la savane*¹²¹, conte très illustratif pour cette comparaison. Ce conte met en scène un homme et un crocodile dans une situation périlleuse. L'homme, à la demande du crocodile, fait taire ses craintes et le sauve. Mais comme il est dans la nature du crocodile de manger les hommes, le crocodile, dès que le danger est écarté, avertit son sauveur de ses intentions. L'homme indigné lui répond qu'il n'est pas normal de rendre

¹²⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹²¹ Amadou Hampâté Bâ, « L'homme et le crocodile ou le bienfait gâté » dans *Il n'y a pas de petite querelle, nouveaux contes de la savane*, Paris, Stock, 1999, p. 39-51.

par une mauvaise action une bonne action. Le crocodile affirme pourtant le contraire en arguant qu'il s'agit d'une pratique courante chez les hommes. Ils se livrent à un pari. Ils interrogeront trois animaux qui viendront s'abreuver à la rivière. Les deux premiers animaux sont une vieille jument et un vieil âne et tous deux concèdent qu'au plus fort de leur jeunesse, ils ont servi leur maître avec dévotion, mais qu'une fois arrivée à la vieillesse, les mêmes maîtres les ont maltraités. Ils donnent donc raison au crocodile, une bonne action se paie chez les hommes par une mauvaise action.¹²²

Wangrin est en quelque sorte le crocodile qui va rendre la vie dure à Romo qui l'a pourtant accueilli à bras ouverts. Cependant dans le roman, c'est avec une autre anecdote que le narrateur illustre son comportement, celle qui met en scène un âne qui s'est laissé mourir de soif depuis le jour où, exceptionnellement, son vieux maître en guise de récompense lui a offert de l'eau avec du miel et qui depuis, n'a jamais eu les moyens de lui procurer un tel repas.¹²³ Wangrin tel le crocodile montre qu'il est dans sa nature de tirer avantage des situations et ce conte semble mieux décrire la situation du point de vue du narrateur dont le personnage endosse le rôle de prédateur sans scrupule.

3.3.2 Wangrin : la facette du lièvre

Wangrin partage de nombreuses caractéristiques avec le lièvre du conte *Petit Bodiel*. Selon ce que nous avons mentionné ultérieurement, Petit Bodiel est un lièvre très rusé qui cherche toujours à trouver des moyens de tirer profit d'une situation ou de se sortir d'affaire. Wangrin, tout comme Petit Bodiel, se voit

¹²² « L'homme et le crocodile ou le bienfait gâté » *op. cit.*, p. 39-51.

¹²³ Amadou Hampâté Bâ, *L'Étrange destin*, *op. cit.*, p.124-126.

accorder un don particulier : la ruse. C'est grâce à sa ruse que Wangrin parvient à fomenter les plans les plus incroyables qui lui apportent toujours plus de profits. Il en est de même pour Petit Bodiel qui doit sa fortune à la ruse. Ce parallèle est d'autant plus pertinent que le début du récit de Wangrin ouvre les portes du mystique mais également du conte dans lequel, divinité, surnaturel, fantastique et merveilleux sont présents. Il est « prédestiné »¹²⁴ à accueillir un être qui sera tout à fait exceptionnel. Le respect de la tradition et la générosité sont les deux éléments qui lui accordent la bienveillance de Dieu. Petit Bodiel doit la bienveillance de Dieu grâce au courage dont il a fait preuve en se rendant à la demeure d'Allawalam dans les cieux. Le pacte implicite qui a lié Petit Bodiel à son protecteur, s'est fondé sur le respect de sa mère. C'est en partie pour sa mère qu'il est allé plaider sa cause auprès de Dieu. De même, le pacte implicite qui a lié Wangrin au dieu Gongoloma-Sooké est le respect de la tradition et la charité. On constate que dès l'instant où les deux héros respectent la mère pour l'un et la tradition pour l'autre, leurs affaires aussi magnanimes soient-elles, prospèrent. A ce propos, le narrateur souligne à plusieurs reprises les qualités humaines de Wangrin, sa générosité, sa bonté et le respect qu'il accorde à la tradition. Il agit toujours avec une certaine noblesse même dans des situations où il joue des tours malveillants. A sa mort, les gens sont affligés et le narrateur insiste sur les qualités du héros :

Plus de vingt personnes parlèrent et vinrent raconter comment Wangrin les avait tirées discrètement de tel ou tel mauvais pas[...] Chaque danseur tira un coup de feu pour honorer Wangrin que les chasseurs initiés considéraient non seulement comme l'un des leurs mais comme un grand maître. Les aveugles de la ville, se tenant les uns aux autres par leurs bâtons, vinrent

¹²⁴ *Id.*, p. 11.

défiler pour exprimer leur douleur d'une perte dont ils estimaient être, plus que quiconque, les victimes.¹²⁵

Pour accentuer le portrait de générosité du personnage, Romo, le plus vieil ennemi de Wangrin préside, l'enterrement de son compatriote et paraît extrêmement ému de la mort de celui qu'il considère désormais comme un frère :

« C'est en frère mortifié que j'ai conduit le deuil de mon frère Wangrin, et c'est en parent contrit que je pleurerai notre grand disparu jusqu'à ma mort. « Ce qui me reconforte et m'inspirera pour le reste de mes jours, c'est que Wangrin est mort sans avoir cessé d'être un Étalon humain d'une espèce rare à trouver. Pour lui, fortune et infortune n'étaient que des états transitoires qui ne doivent en aucune manière altérer les qualités fondamentales de l'homme qui sont la bonté, le courage et la sincérité.¹²⁶ »

Romo, le pire ennemi de Wangrin, en longévité, s'émeut jusqu'aux larmes à la mort de son éternel rival. Les qualités de Wangrin sont alors énumérées : bonté, courage et sincérité, trois mots pour décrire un homme dont le destin est atypique. C'est donc grâce à ce « contrat » que Wangrin a pu en quelque sorte bénéficier de tant de soutien, aussi bien divins qu'humains au cours de sa vie. Petit Bodiel, dont les qualités sont, dans le conte, moins évidentes, est lui aussi lié à un contrat qui le lie à dieu ou à une certaine éthique sociale et humaniste. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Petit Bodiel se doit de respecter sa mère. Tant qu'il accomplit cette unique tâche, il peut espérer obtenir la protection divine. Mais lorsqu'il change d'attitude, il perd sa protection :

Pendant que Petit Bodiel donnait des ordres en narguant sa mère, Allawalam trouva qu'il avait cessé d'être un enfant obéissant à sa mère et reconnaissant envers son bienfaiteur-en l'occurrence Allawalam lui-même.

¹²⁵ *Id.*, p. 424.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 426.

Petit Bodiel, tout comme le Vieux Vautour et le Paquet de fumée, venait de dépasser la limite permise...¹²⁷

Ce passage exprime clairement la sanction proférée à l'encontre de Petit Bodiel. Alors que dans le conte, les personnages divins ont la possibilité de s'exprimer directement comme des personnages actants, il n'en est pas de même pour le roman dans lequel les éléments divins n'ont pas de rôles d'actants même si leur fonction dans le récit est perceptible. C'est le narrateur omniscient, et non dieu, qui note dans le comportement de Wangrin des changements et des attitudes répréhensibles :

C'est à cette époque qu'un changement subtil s'opéra dans le comportement de Wangrin. Était-il subitement étourdi par sa grande fortune? Toujours est-il qu'il ne fut plus tout à fait le même. Il ne distribuait plus son argent aux pauvres avec la même prodigalité qu'autrefois. Certes, il ne refusait pas l'aumône, mais il était moins large et s'il habillait encore les veuves et les orphelins qui venaient solliciter son secours, ce n'était plus lui qui allait au-devant d'eux.

Il se mit subitement à aimer la chasse¹²⁸.

Ce passage représente le premier revirement du personnage. Au même titre que Petit Bodiel, Wangrin s'éloigne du respect et de la générosité. C'est pourtant là précisément que se trouve son talon d'Achille. Ce passage témoigne de l'incompréhension du narrateur face à cette brusque volte-face de la part de son personnage. D'où les questions au style indirect libre qui connotent une participation à la réflexion du narrateur sur les événements postérieurs car ce changement affecte nécessairement le cours des choses. De nombreuses transgressions en relation avec la métaphysique vaudront à Wangrin d'être

¹²⁷ Amadou Hampâté Bâ, *Petit Bodiel*, op. cit., p. 71.

¹²⁸ Amadou Hampâté Bâ, *L'Étrange destin*, op. cit., p. 372.

délaissé des dieux. Les divinités punissent Wangrin dès l'instant où, pour reprendre *Petit Bodiel* « Il a cessé d'être obéissant et respectueux. »

Le désir de puissance inconditionnelle s'empare des deux personnages. L'ego du lièvre enfle au point de vouloir égaler Dieu en puissance, tandis que Wangrin pense aussi que toute sa fortune et son pouvoir le prémuniront désormais contre tous les coups du sort. S'adressant à lui-même, le protagoniste déclare : « un homme qui roule sur des millions et des lingots comme toi ne saurait connaître l'injure du sort. »¹²⁹ C'est en ce sens qu'au-delà des ruses, les traits de personnalités de Petit Bodiel et ceux de Wangrin convergent. Il résulte en conséquence plusieurs emprunts au conte dans une démarche qui apporte des précisions sur les événements ou sur le personnage.

3.3.3 Les ennemis de Wangrin

3.3.3.1 Racoutié

Racoutié est le premier ennemi juré de Wangrin. Mais il le sous-estime visiblement car c'est à travers cette première confrontation que Wangrin fabrique sa légende. Racoutié est le riche interprète du premier cercle dans lequel Wangrin sert, il perçoit en premier lieu chez Wangrin un ennemi capable de manier habilement le français, langue de l'occupant alors que lui, ne parle que le *forofifon naspa*. Voici comment Wangrin le décrit :

En revanche, l'interprète Racoutié, ce rustique vieux tirailleur aux doigts chargés de bagues d'argent et de cornaline, illettré en français et ignare en

¹²⁹ *Id.*, p. 388.

arabe, il était le second personnage du cercle et venait immédiatement après le commandant. Parfois même celui-ci dépendait de lui. Il pouvait à volonté monter et démonter les affaires. Qui n'allait pas chez Racoutié était sûr de trouver un malheur sur sa route.¹³⁰

Cette citation illustre le pouvoir et l'autorité de l'interprète dans le cercle.

C'est l'un des individus les plus puissants et les plus riches. Dès lors, Wangrin qui arrive dans ce milieu novice en la matière, s'aperçoit que Racoutié, moins qualifié que lui, vit pourtant très confortablement. Il est alors convaincu qu'il peut décider du sort des individus.

Racoutié, en espionnant le protagoniste, croit avoir affaire à un enfant et il se permet de l'insulter publiquement. Wangrin se lie alors d'amitié avec des personnalités très influentes de la ville qui lui assurent soutien et protection, moyennant quelques cadeaux. La scène extraite de la confrontation entre les deux hommes, est riche en invectives :

« O homme qui te vantes d'avoir été marqué du numéro 6666, tout comme un bovin, sache que si un homme peut ignorer quel plat de nourriture lui est destiné quand plusieurs sont servis en même temps, par contre, on ne lui pardonnera point d'être idiot ou stupide au point de ne pouvoir discerner les allusions faites à son intention. [...] Tu comptais me prouver avant longtemps que, de ta mère tu as sucé un lait fortifiant. Je te conseille de me le prouver à l'instant même, sinon, il se pourrait que demain, tu trouves un grand malheur à ta porte. »¹³¹

Wangrin s'adresse publiquement à Racoutié. Il relève l'affront qui lui a été lancé.

Bien que la teneur de ce passage soit insultante, les termes employés ne relèvent pas de l'insulte vulgaire, ce qui n'amointrit pas la force de l'invective à laquelle Racoutié réagit en giflant Wangrin. En premier lieu, Wangrin désarçonne Racoutié par sa verve intellectuelle et cinglante et l'insulte en lui dévoilant

¹³⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹³¹ *Ibid.*, p. 53.

l'ampleur de sa propre bêtise. Il n'y a pas de quoi se vanter d'être un esclave. On remarquera que l'insulte contient un proverbe « si un homme peut ignorer quel plat de nourriture lui est destiné quand plusieurs sont servis en même temps... » Wangrin insère ici un début d'adage pour que l'intéressé se reconnaisse mais également afin que le public adhère à sa cause car les adages ou les proverbes ont souvent pour objectif de rassembler idéologiquement un groupe autour de vérités très générales. De ce fait, Wangrin en appelle au bon sens et à la complaisance du groupe. Lorsque Racoutié gifle Wangrin, il commet une erreur dans le sens où ses pulsions l'emportent sur son bon sens. Il perd toute contenance parce qu'il n'est pas aussi fort en répartie que son adversaire. Wangrin, qui a trouvé son point faible, continue de garder son calme et au lieu de s'emporter fait tout le contraire, il se met à rire déconcertant ainsi encore plus son adversaire :

Racoutié, surpris par la sortie et la réplique de Wangrin, le gifla sur la joue droite.

Sans se départir d'un calme qui prouvait sa force, Wangrin éclata de rire et dit : « Par égard pour l'assistance, je laisse passer cette gifle. » [...] Devant l'impassibilité de Wangrin, Racoutié s'énerma encore plus. Il écuma de rage et leva la main pour donner une troisième gifle. Avec la promptitude d'un épervier fondant sur un poussin, Wangrin se saisit de la main de Racoutié et avant que celui-ci ne se ressaisît, il la lui tordit sur son dos.¹³²

Wangrin ne se laisse pas faire et combat son ennemi en le prenant au dépourvu. De cette manière, le héros réussit à défaire son ennemi publiquement. Il y gagne sur plusieurs niveaux car d'une part, il est adulé pour son courage et sa force et d'autre part, il convertit à sa cause le commandant qui lui donne raison, après les résultats d'une enquête. Pour étouffer l'affaire, Wangrin est muté au

¹³² *Ibid.*, p. 53-54.

poste d'interprète alors que Racoutié, humilié, quitte le cercle. Cet épisode est conséquent dans la mesure où il pose toutes les bases du pouvoir de Wangrin et toutes les stratégies qui en découleront par la suite. Cette première expérience lui a tout appris. Lorsqu'il a été confronté au commandant, celui-ci l'a involontairement renseigné sur les vrais intérêts de chacun. Son discours a coïncidé exactement avec le discours des membres de la *waaldé* pour qui les intérêts de l'administration sont en tout point divergents. Wangrin est de ce fait, entré dans un système qui disposait déjà de son propre règlement ; en plus des règles officielles existent toutes les règles officieuses. Dès lors, Wangrin retient la leçon des enseignements de chacun. La confrontation avec Racoutié est l'une des rares situations où il est engagé dans un combat physique. Toutes les autres confrontations se déroulent à travers des coups bas, mais il n'en viendra quasiment plus aux mains. Dorénavant, le protagoniste aura toujours à sa disposition une multitude de personnages-adjuvants parmi les Africains qui lui donneront des renseignements divers lui permettant de s'enrichir ou de se tirer de situations difficiles.

3.3.3.2 Romo Sibedi

Le personnage de Romo constitue un adversaire de taille. Ce qui commence par une franche camaraderie se transforme en la plus durable des inimitiés de Wangrin, celle-ci ne se terminant qu'avec la mort de ce dernier.

Après l'expérience de Racoutié, Wangrin comprend que d'une situation embarrassante et a priori négative, peuvent naître des événements tout à fait favorables. En effet, Wangrin non seulement répare l'affront, mais en plus est

muté à un grade supérieur. Ainsi donc, il devient plus puissant et retient la leçon lors de sa rencontre avec Romo, interprète du cercle de Yagouwahi. Affecté au cercle de Goudougoua, il s'arrête à mi-chemin du parcours et tout lui semble être un véritable paradis. Toutes les impressions qu'il a de ce lieu sont positives¹³³ :

Romo Sibedi, qui était la deuxième personnalité du cercle, venait immédiatement après le grand commandant. Le petit commandant pouvait en effet ignorer des secrets. Romo Sibedi, aucun. Tout passait par lui. Mieux logé qu'un chef de province, Romo vivait dans une telle opulence que Wangrin n'en pouvait croire ses yeux. Il était si obéi qu'à part les chefs, personne ne lui parlait debout ou n'élevait la voix en sa présence. Le roi avait plus besoin de sa présence qu'il n'avait besoin du roi. Comparé à Diagaramba, le cercle de Yagouwahi était semblable à un homme jouissant de ses deux yeux par rapport à un borgne, semblable au paradis par rapport au purgatoire¹³⁴.

Wangrin est dans ce passage subjugué par le pouvoir de Romo et par les richesses de la région. A cet égard, on remarque que la corruption est déjà en place avant même que Wangrin n'entre véritablement en scène. Romo est l'homme influent du cercle par qui toutes les affaires transitent et par qui les décisions sont prises. Romo, par ailleurs, détient plus de pouvoir que le roi lui-même et il est craint. Wangrin est réellement impressionné par sa fortune et son autorité. Les métaphores auxquelles le narrateur a recours, dénotent le handicap physique et la mort. Qu'y aurait-il de mieux pour un handicapé que d'être valide à nouveau et pour un mort d'aller au paradis plutôt qu'au purgatoire ? Ces métaphores emphatiques servent à énoncer des vérités irréfutables et par conséquent à justifier la convoitise du protagoniste.

¹³³ *Ibid.*, p. 19-20.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 119.

3.4 Les mythes, prédictions et autres signes : lumière sur l'essence de Wangrin

3.4.1 Les prédictions

Les prédictions dans le récit concourent à la mise en forme de la narration. Elles donnent au récit un rythme soutenu et permettent au narrateur de bousculer la chronologie des événements tout en gardant une cohérence dans leur suite logique.

Le jour de la naissance du héros est un jour tout à fait particulier. L'atmosphère est pesante, la nature, les hommes et les bêtes sont affectés par la température, c'est un jour d'extrême chaleur, la position du soleil est au zénith lorsque la mère de Wangrin accouche. Le soleil est un symbole mâle dans la cosmogonie bambara et l'isotopie du soleil chargé de symboles positifs s'égrène tout au long du roman. La narration s'accélère pour broser en quelques lignes, le tableau de la naissance et de l'enfance du héros. Le cordon ombilical refuse de se laisser couper, fait exceptionnel qui pousse la matrone à demander l'aide du père que le protagoniste craint, c'est d'ailleurs l'unique figure familiale qui s'impose de cette façon. Il est élevé en « bon fils de Bambara ». Wangrin est doué, il va à l'école, apprend le français et obtient son certificat d'études primaires. Voici les éléments qui sont relatés brièvement alors qu'ils s'étendent sur une période de plusieurs années.

Gongoloma-Sooké est le dieu protecteur qui accepte Wangrin lors de son initiation. C'est le dieu des contraires. Cette caractéristique est à souligner car elle situe Wangrin sur le plan de la religion. En effet, il est avant tout animiste, bien

qu'ayant reçu un enseignement catholique et ayant vécu dans des régions musulmanes, Wangrin n'est ni l'un ni l'autre. Il ne puise pas sa morale dans ces religions, mais il continue de respecter profondément les traditions de ses ancêtres. En somme, Wangrin ne peut être considéré comme un personnage défini par un manichéisme religieux fondamental. Voici quelques caractéristiques de son dieu Gongoloma-Sooké :

Dans la mythologie bambara, Gongoloma-Sooké était un dieu fabuleux que l'eau ne pouvait mouiller ni le soleil dessécher. Le sel ne pouvait le saler, le savon ne pouvait le rendre propre. Mou comme un mollusque, pourtant aucun métal tranchant ne pouvait le couper [...]

A la fois bon et mauvais, sage et libertin Gongoloma-Sooké, dieu bizarre, se servait de ses narines pour absorber ses boissons et de son anus pour avaler ses aliments solides. [...]

Chaque fois que l'on lui annonçait une naissance ou un mariage, Gongoloma-Sooké pleurait à tarir ses larmes; mais il riait à faire éclater son foie lorsqu'il apprenait un décès, un divorce ou une calamité quelconque. [...]

Il insultait grossièrement ceux qui lui faisaient du bien mais il chantait des louanges, après les avoir remerciés chaleureusement, ceux qui lui en voulaient à mort et lui causaient les pires ennuis.¹³⁵

Le dieu que Wangrin se choisit n'est donc ni bon, ni mauvais, en somme, il doit être interprété comme étant une force ou une puissance qui peut se mettre au service des individus selon leur dessein. Ce dieu ne participe donc pas au même manichéisme qui prévaut dans les religions chrétiennes et musulmanes que le héros sera amené à côtoyer. Les traits qui décrivent Gongoloma-Sooké sont tout à fait extraordinaires. Sa description physique et sa nature mettent en exergue l'ambiguïté de son rapport aux éléments dont l'influence fait appel à une autre logique. En conséquence, l'attitude de Wangrin face aux religions n'est pas exclusive. Il est réceptif mais sans jamais réellement y vouer plus de fidélité.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

D'ailleurs, le cas échéant, Wangrin peut avoir recours à des marabouts musulmans néanmoins, il fera appel à ce dieu de son propre chef dans ses prières plutôt qu'à aucune autre force. Ces deux passages l'illustrent :

Wangrin n'était pas un fidèle fervent. Il pratiquait plutôt une sorte d'opportunisme qui lui permettait d'embrasser sans gêne, la foi de ceux dont il souhaitait l'aide ou le silence — mais il ne s'en cachait nullement, ce qui ôtait à son attitude tout caractère d'hypocrisie.¹³⁶

— Ta mère serait une bonne chrétienne, Wangrin.

— Ma mère est une bonne animiste, mon commandant.

La morale et le courage ignorent la frontière des races et des religions, mon ami.¹³⁷

Ces deux citations définissent clairement la position de Wangrin sur la religion. Le narrateur est d'avis qu'il pratique un certain opportunisme religieux et pourtant, on peut avancer qu'il s'agit d'une forme de respect des croyances des autres. En effet, même s'il n'embrasse pas les croyances des autres, il n'en reste pas moins respectueux. Sans être musulman, il respecte les marabouts et sans être chrétien, il épouse certaines valeurs qu'il juge universelles. Dans cette logique, il est donc empreint de tolérance.

A la suite de son initiation, son thème géomantique est dressé. Il lui est prédit qu'il réussira dans la vie mais que son étoile commencera à ternir le jour où il rencontrera une tourterelle dans des conditions bien particulières. Cette prédiction apparaît à la fin du premier chapitre. Le premier chapitre forme une boucle allant de la formation de l'univers à la naissance, puis de la naissance à la mort du protagoniste. Il contient des récits de type réaliste et d'autres de type mythique, ce qui donne un ton polyphonique au récit. Le narrateur favorise

¹³⁶ *Ibid.*, p. 237.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 262.

l'emploi des analepses, prolepses, rétrospections et rétroactions pour mettre en valeur les prédictions.

La première prédiction de Wangrin est énoncée à sa naissance. C'est à son père qu'est révélé le destin du héros.

Le Komo annonça au père que son fils brillerait dans la vie, mais qu'il n'avait point vu sa tombe au cimetière de ses ancêtres. Cette prédiction laissait entendre que Wangrin mourrait à l'étranger, loin du pays natal.¹³⁸

Cette prédiction est très vague. Elle donne une indication sur le destin qui s'annonce favorable et sur le décès à l'étranger du héros. Aussi, met-elle l'accent sur le voyage et l'aventure qui marquera sa vie. La deuxième prédiction est nettement plus précise. Les éléments symboliques sont plus abondants et la perspective d'une fin malheureuse se dessine :

Lorsque Wangrin avait été initié au Komo après sa circoncision, son Sema, Numu-Sama, qui avait dressé le thème géomantique de tous les circoncis, lui avait déclaré : Toi, mon cadet, tu réussiras 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 ne connais pas ta fin, mais ton étoile commencera à pâlir le jour où la tourterelle au cou cerclé à demi d'une bande noire, se posera sur une branche morte d'un kapokier en fleurs et roucoulera par sept cris saccadés, puis s'envolera de la branche pour se poser à terre sur le côté gauche de ta route. A partir de ce moment tu deviendras vulnérable et facilement à la merci de tes ennemis ou d'une guigne implacable. Veille à cela, c'est là mon grand conseil. » Le récit qui va suivre verra l'exacte vérification de cette prédiction.¹³⁹

Le maître de Wangrin l'interpelle car il s'aperçoit de la singularité de son destin comparé aux autres initiés. Cette prédiction est associée à l'appui du dieu Gongoloma-Sooké, le dieu des contraires. Le maître d'initiation est incapable de lire la fin de Wangrin. En revanche, aussi longtemps que l'alliance avec son dieu

¹³⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁹ *Id.*, p. 23-24.

sera nouée, le héros sera à l'abri des tracasseries. Néanmoins, plutôt que de prédire un événement tangible symbolisant la chute du héros, le maître fait référence symboliquement à une apparition. Il procède donc en économisant les détails et en ne donnant pas nécessairement la clé des symboles. La pierre que Wangrin doit toujours garder en sa possession représente l'élément concret, tandis que la tourterelle est un signe, un message abstrait de l'ordre de l'incontrôlable. On constate qu'il y a une marge de soumission au destin, dans laquelle cette tourterelle symbolise la chute irrémédiable.

La prédiction suivante s'insère ponctuellement dans le récit car elle fait référence à une période spécifique : celle de la première guerre mondiale et de ses répercussions :

« Quoi qu'il en soit, cette guerre fera beaucoup de morts sur terre et sur l'eau, beaucoup de veuves et d'orphelins, beaucoup de mutilés. Quant à toi, Wangrin, tu n'iras pas à la guerre et tu verras sa fin. Elle sera pour toi l'occasion de gagner beaucoup d'argent. Beaucoup de jeunes de Diagaramba seront envoyés derrière les eaux salées. Ils se couvriront de gloire. Mais ils en retireront plus d'honneur que de profit.» Wangrin donna au marabout un cheval, cent francs, un trousseau d'habillement, dix charges de céréales dont deux de riz blanc de Djenné.¹⁴⁰

Cette troisième prédiction précède la première grande « Wangrinerie »¹⁴¹ du personnage. En effet, après s'être lié avec des gens très influents tels qu'Abougui Mansou, Wangrin fait la connaissance de l'un des meilleurs marabouts de la ville : Tierno Siddi. Celui-ci confirme la première prédiction qui lui a déjà été faite selon laquelle le héros pourra tirer profit de la guerre. Le narrateur en ajoutant cette prédiction fait une anticipation dans le récit. Celle-ci

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴¹ Escroquerie

précise que la destinée suit son cours imperturbablement : « Il me savait coupable dans l'affaire des bœufs. Il m'a dit : « Tu rencontreras de grandes difficultés sur ton chemin. J'ai peur pour toi. Ton destin finit dans une obscurité qui m'empêche de voir ta fin. » « Est-ce déjà le commencement de cette nuit de mon destin? Je ne sais. »¹⁴²

Tierno Siddi dans cette nouvelle prédiction peaufine les contours du destin du protagoniste. Après le succès de l'affaire des bœufs dans lequel Wangrin s'est allègrement enrichi, le marabout prédit qu'il va au devant de grandes difficultés. Il fait écho à la première prédiction selon laquelle son étoile cesserait de briller : « Ton destin finit dans une obscurité qui m'empêche de voir ta fin. » Le narrateur en rapportant cette nouvelle prédiction se situant dans le premier quart du récit, fait planer le doute sur le personnage et sur la suite du récit. En effet, l'anticipation n'est qu'une manière habile de tromper le lecteur qui, à tout moment s'attend à voir cette chute alors que celle-ci tarde pour le moins. A deux reprises, deux marabouts différents se sont révélés dans l'impossibilité de prédire la fin de Wangrin. Le narrateur s'accorde donc une liberté encore plus grande de diriger son récit et de brouiller les pistes. L'effet escompté est efficace car plutôt que d'orienter réellement le lecteur, les prédictions le déroutent car à chaque fois que le récit semble privilégier une direction dramatique, le narrateur initie des rebondissements. De surcroît, ce type de prédictions assure une cohérence et une unité au destin, fil conducteur du récit.

Au moment où Wangrin passait non loin de la rôtisserie, située à quelques pas de l'abattoir, il trouva une nuée de vautours perchés sur la terrasse du

¹⁴² *Ibid.*, p. 117.

hangar de la boucherie. A son approche, les rapaces s'envolèrent en battant lourdement des ailes. Ils allèrent se poser, dispersés, sur les grands caïlcédrats plantés tout autour de la résidence.

Wangrin vit là un avertissement. En dépit de son courage léonin, Wangrin, comme d'ailleurs tous les Africains de son époque, croyait fermement aux présages tirés des événements. Le hasard de l'événement fortuit n'existait pas dans son esprit. Tant pis pour celui qui refuse de se mettre à l'écoute des avertissements que les forces supérieures, qui gouvernent l'univers, donnent parfois sans paroles audibles...¹⁴³

L'atmosphère des ouvertures de certains chapitres donne souvent des indications sur les événements à venir. Certains signes connotent un danger tandis que d'autres sont de bon augure. Dans ce passage, les rapaces traditionnellement associés à la mort ou aux difficultés sont évoqués. Wangrin prête une attention singulière à ce qui pourrait sembler insolite à l'individu non initié et qui pourtant ne lui échappe pas. Le nombre des rapaces est inquiétant : «une nuée de vautours». Le terme « nuée » dénote l'indénombrable donc la menace, tandis que leur nombre est mis en relief, l'action qui suit, a un caractère encore plus inquiétant. Le narrateur rapporte que ceux-ci s'envolent avec lourdeur à son approche. Le narrateur associe alors cet acte à la présence de Wangrin et conclut qu'un malheur est imminent. D'ailleurs, Wangrin dont le courage est vanté à plusieurs reprises, a beau être courageux, il n'est pas téméraire et fou. La folie dont était accablé le personnage Hammadi dans *Kaïdara* s'est révélée être une pure incompréhension de ses camarades car Hammadi, tout comme Wangrin sait reconnaître les signes ou les symboles prémonitoires. Le narrateur pour souligner cet aspect, le situe parmi les croyances animistes partagées par une majorité des Africains à cette époque. D'ailleurs, la mise en garde de tous ceux qui auraient la prétention de ne pas écouter ces signes, était appropriée. De ce fait, le narrateur prouve que la réaction du personnage est tout à fait appropriée et rétablit le

¹⁴³ *Ibid.*, p. 219.

courage du héros en montrant que celui-ci respecte les signes des forces occultes, forces qui sont au-dessus des hommes. Wangrin sait donc mesurer les risques et ne s'engage que dans des situations qui sont à l'échelle humaine.

Dans une autre perspective, le rêve de la bergère peule comporte une forme distincte des autres types de prédictions. Le narrateur place au milieu du récit le songe qui sera raconté puis partiellement interprété. Les épisodes des songes ou des rêves se déroulent souvent à la moitié des récits comme pour marquer un tournant sous forme d'ascendance ou de rétrogradation. L'originalité de ce songe réside dans la sphère spatio-temporelle, c'est en effet la première fois depuis le début du récit que le narrateur situe précisément la date d'un événement. « Jusqu'au mois de mai 1921, tout fut extrêmement favorable aux diverses entreprises de Wangrin. [...]Un jour du début de ce mois de mai 1921, [...] »¹⁴⁴. En ce jour particulier, une vieille bergère vient annoncer à Wangrin qu'elle a fait un rêve étrange suscitant son inquiétude au point de venir le lui conter :

Wangrin fit entrer la bergère et lui demanda : « Pourquoi as-tu affronté la chaleur de midi pour venir me voir alors que tu pouvais attendre un moment plus frais pour te déplacer?
« Je viens à toi, Wangrin pour te conter un songe que j'ai fait ce matin entre l'appel à la prière et le lever du soleil. »¹⁴⁵

Le contexte incongru de cette situation réside dans le fait que Wangrin ne connaît a priori pas cette femme et que celle-ci se déplace alors que le soleil est au zénith. Or, les éléments cosmogoniques ont souvent une portée symbolique. Le zénith est ainsi symbolisé par la place qu'occupe cet épisode dans le récit étant donné qu'il se situe à peu près à sa moitié et qu'il coïncide avec le moment de la

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 234.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 235.

visite de la vieille bergère. Il est stipulé que c'est justement à ce moment là que la chaleur est des plus torrides. Parallèlement, la chaleur de midi renvoie à la naissance de Wangrin marquée par des conditions climatiques similaires.¹⁴⁶ On retrouve ici, l'isotopie du soleil connotant la puissance et la richesse. Cette prolepse s'avère être une autre stratégie de narration, car tout laisse à penser que Wangrin est au sommet de sa fortune et qu'irréremédiatement sa chute est imminente. En outre, le songe évoque une situation périlleuse dans laquelle le héros est empêtré. Il est poursuivi par plusieurs personnes mais il réussit malgré tout à s'enfuir. Ce songe provoque chez Wangrin une forte anxiété qui le confine dans le doute et l'amène à révéler le côté humain de sa nature extraordinaire.

3.4.2 Introspections et rétropections

Sans que les événements ne tournent nécessairement à l'encontre des intérêts du protagoniste, Wangrin commence à éprouver de plus en plus d'anxiété et de troubles intérieurs. Le personnage fait à ce moment une première rétropection sur sa vie. Wangrin se remémore son enfance, temps de l'innocence, son entrée à l'École des otages, sa circoncision et son premier poste d'enseignant. Toutes ces périodes sont décrites par le biais d'associations vestimentaires. En définitive, l'enfance est caractérisée par la nudité ; à l'école, il porte une sorte d'uniforme mais, il reste pieds nus. Lors de sa circoncision et de sa retraite initiatique, il porte un boubou jaune et lorsqu'il débute sa carrière, il est « vêtu à l'européenne ». ¹⁴⁷ Tous ces moments sont passés en revue en quelques lignes.

¹⁴⁶ « C'était l'époque la plus chaude de l'année. et 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 », *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 265.

Les détails sont supprimés pour laisser une impression d'ensemble positive sur cette période de sa vie. Ce sont des souvenirs plaisants dans lesquels le vêtement symbolise le passage d'un stade évolutif à un autre. Il est une forme de reconnaissance sociale. Par contraste, les étapes successives de sa vie seront, elles, beaucoup moins ordonnées lorsqu'il se rappelle ses ennemis : Racoutié, le commandant de Brière, le comte de Villermoz, Pont sur la Roche, Georges Sauvage et Romo Sibedi. On peut imaginer que ce sont là des souvenirs beaucoup moins agréables, d'autant plus que Wangrin frissonne à leur évocation. « Pour la première fois, Wangrin frissonna, sans pouvoir dire si c'était de peur ou d'indignation. »¹⁴⁸ Cet extrait accentue l'idée que l'action rétrospective de la mémorisation a opéré chez Wangrin une transformation intérieure. L'expression pour la première fois sert à densifier l'atmosphère tragique. Le protagoniste perd sa sérénité face à la vie, le narrateur lui-même se détache quelque peu de son personnage pour analyser son état d'esprit. Ni la peur, ni l'indignation ne forment des sentiments qui procurent la paix au protagoniste. Cette rétrospection est d'autant plus importante qu'elle survient au milieu du récit et le protagoniste homodiégétique donne clairement des indications sur son état psychologique. Le processus de transformation intérieure est amorcé puisque à plusieurs reprises le narrateur élucide les étapes de ces changements. Il observe par exemple que Wangrin n'est plus aussi généreux envers les pauvres qu'il avait l'habitude de l'être et qu'il se détache de la tradition. Certains extraits renferment un caractère prédictif même s'ils ne sont pas prononcés par une instance légitime :

« C'est à cette époque qu'un changement subtil s'opéra dans le comportement de Wangrin. Était-il subitement étourdi par sa grande

¹⁴⁸ *Id.*, p. 265.

fortune? Toujours est-il qu'il ne fut plus tout à fait le même. Il ne distribuait plus son argent aux pauvres avec la même prodigalité qu'autrefois. [...] Il se mit subitement à aimer la chasse. Il partait dans sa nouvelle torpédo à la tombée de la nuit et ne revenait parfois qu'à l'aurore, tuant les animaux par plaisir, s'éloignant de la pure tradition africaine qui veut que la chasse soit rituelle et utilitaire, et non aveugle et gratuite.¹⁴⁹

Le narrateur semble à présent condamner ces changements. A ce propos, l'attitude du narrateur consiste depuis le début du récit à juger son personnage. Aussi, lorsque ces changements s'opèrent le narrateur tente d'expliquer les facteurs qui auraient pu provoquer une telle situation. En admettant que l'enrichissement est le propre de Wangrin, le manquement à la tradition relève par contre de l'irréparable qui coûtera cher au personnage. Le terme « aveugle » qui est ici employé pour signifier l'écart de conduite de Wangrin, renvoie à l'obscurité maintes fois annoncée dans le récit. En effet, il peut être pardonné à Wangrin sa soif de richesse mais non qu'il devienne « aveugle » en manquant de respect à la tradition, à la nature et à l'animisme. Par ailleurs, Wangrin reste un personnage sympathique aux yeux du narrateur tant que celui-ci fait preuve de générosité et de bonté, or en devenant égoïste et irrespectueux, il « s'éloigne » en quelque sorte de sa nature et à ce moment, il perd la protection des forces divines. Le terme « subitement » renforce l'idée de revirement rapide et d'éloignement. C'est à cette période que la prédiction d'un vieil homme va véritablement accentuer le cours de la dégradation mentale du protagoniste :

- Pourquoi remues-tu la tête? Le questionna Wangrin
- Je ne vois rien de bon répondit-il. Je vais recommencer...
- Il étala de nouveau son sable et y imprima un thème.
- « Cela va-t-il mieux? Demanda Wangrin.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 372.

–Non, ça se gâte davantage. Et ce qu’il y a d’inquiétant, c’est que je ne vois aucun sacrifice à faire pour dévier la catastrophe qui apparaît avec une constance déroutante dans toutes les « maisons » essentielles du thème.

–Qu’attends-tu pour recommencer...?

–Que tu me l’ordonnes, car en ce qui me concerne, je vois ton soleil marcher vers une éclipse totale et je n’ai pas besoin d’un complément d’information.

[...] Apprends ceci : lorsque le soleil est au zénith, il éblouit les yeux qui le fixent et les empêche de bien discerner. C’est exactement ton cas par rapport à moi. Mais va en paix, bien que tu ne l’aies point prédite. Je suis Wangrin « force-destin » Je triompherai de ton mauvais présage. [...]

« Alors, s’écria Wangrin, trouves-tu mon cadeau insignifiant pour ne pas le prendre?

–Non, répondit le vieux, il est loin d’être minime. Mais je ne le prends pas d’abord parce que tu me l’as pas donné. Tu l’as jeté à terre. C’est donc à la terre de le prendre. Ensuite, je n’ai pas l’habitude de me faire payer quand je ne suis pas sûr de guérir le malade. Or, tu es malade...»¹⁵⁰

La prophétie du vieux Haoussa est différente des autres prédictions. Elle ne prédit rien de bon, mais contrairement aux prédictions antérieures, il n’y a aucun sacrifice qui puisse rétablir le cours favorable de la situation. Ceci confirme donc l’hypothèse qu’en s’éloignant d’une certaine éthique, Wangrin est petit à petit abandonné des forces protectrices qui le soutenaient jusque-là. L’isotopie du soleil présente dans ce passage, accentue l’idée de la fin d’un règne prochain. Le récit semble suggérer que son éloignement d’avec la tradition ou encore son manque de charité en soient responsables, mais les hypothèses demeurent polysémiques. Puisque la chute lui fut prédite depuis longtemps, on peut simplement penser que son destin s’accomplit et que malgré ce qu’il pense « Je suis Wangrin “force-destin” », il n’a ici plus d’emprise sur celui-ci. Pour entretenir son attitude, l’arrogance dont il est empreint suggère que la détérioration morale gagne du terrain. Wangrin pense donner des leçons dans le domaine où excelle le vieil homme. Ainsi propose-t-il une autre interprétation de son destin. Selon lui, le géomancier est aveuglé par la lumière de son destin, c’est

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 373-374.

pour cette raison qu'il ne peut en lire correctement les événements positifs qui se profilent. Il paraît aberrant pour le vieil homme que Wangrin veuille lui faire la leçon. Le marabout compare Wangrin à un malade incurable. Immédiatement après l'entretien Wangrin sent son courage s'amoinrir et la peur l'envahir donc sa maladie « mentale » gagne du terrain. Traditionnellement dans les contes, les destins des personnages sont scellés d'une certaine manière, ce qui dans ce roman se confirme parfois, mais pas à toutes les occasions parce que des motifs hétérogènes ont fusionné.

3.4.3 Destin inéluctable ou destin réversible

La destinée de Wangrin qui jusqu'alors était favorable et contrôlée lui échappe peu à peu. Des images symboliques de décisions à caractères binaires prolifèrent. De ces choix va résulter la précipitation du héros vers une voie sans issue :

Tu devrais aller te reposer quelques jours au bord de la mer, à Dakar par exemple, ou dans les montagnes du Fouta Djallon. Pour ma part je préférerais de beaucoup le Fouta-Djallon, ajouta Tronédon, et notamment Dalaba où les femmes sont très belles...» Wangrin écouta son conseil, mais décida de se rendre à Dakar pour se reposer et se changer les idées. Il ne partit pas immédiatement mais trois mois plus tard.¹⁵¹

Les fourches du destin se manifestent avec constance dans ce passage qui introduit le début des problèmes matériels de Wangrin. Son ami lui suggère clairement de faire un choix entre deux espaces géographiques : Le Fouta-Djallon ou Dakar. Malgré l'insistance de son ami en faveur de la première destination, Wangrin décide de se rendre à Dakar où il fera la rencontre d'une femme qui non

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 376.

seulement participera à sa déchéance mentale en l'initiant à l'alcool, mais aussi précipitera sa ruine matérielle.

Par la suite, Wangrin dilapide ses chances dans trois événements graves. Il oublie de faire un sacrifice aux mânes sacrés, sacrifice qu'il doit toujours accomplir lorsqu'il retourne dans son village natal. Ce passage illustre l'ampleur du désastre :

Le jour de l'arrivée de Wangrin dans sa famille fût un jour de grande fête. La joie était telle que ni Wangrin, ni aucun des siens ne se rappela que le nouvel arrivé devait, avant toute chose aller sacrifier aux mânes de ses ancêtres enterrés au pied du grand baobab, au milieu du bois sacré. [...] « O anciens! Vous et moi, nous avons tous fauté. Nous avons manqué au plus grand des devoirs. »¹⁵²

Cet extrait est intéressant dans la mesure où le contraste entre les deux situations est symptomatique ; d'un côté, l'extrême joie de la famille de Wangrin après une longue absence et de l'autre l'oubli qui vient polluer littéralement le bonheur des retrouvailles. Aussi, le narrateur use-t-il de l'adjectif « grand » à deux reprises, mais en sens contraire : « un jour de grande fête » et « nous avons manqué au plus grand des devoirs. »

Wangrin oublie ensuite de porter sur lui la pierre protectrice qui représente son alliance avec le dieu Gongoloma-Sooké. Il y a un enchaînement rapide dans la précipitation du personnage vers sa fin. Les événements s'accélérent de concert avec le rythme de la narration. Autant le protagoniste perd le contrôle de son destin autant le récit efface le narrateur. Celui-ci devient plus distant et la focalisation sur le personnage devient interne :

¹⁵² *Ibid.*, p. 385-387.

Wangrin entra dans la pièce où étaient déposées ses six valises. Il se saisit de l'une d'entre elles afin de prendre la petite pierre du dieu. Mais il n'y trouva pas le sac en peau de chat noir qu'il croyait y avoir mis. Il l'avait donc oublié à Dioussola, alors que ce sac ne devait en aucun cas passer la nuit là où Wangrin était absent. [...]

En maître avisé, Sorimori ne voulut point s'exclamer comme il avait eu envie de le faire, tant sa surprise était grande. Mais le mal était consommé. A quoi servirait de troubler Wangrin davantage...? Il regarda fixement Wangrin et dit :

« Quand l'homme, pour éconduire son destin part incognito en voyage, il trouvera en arrivant que le destin l'a précédé et même qu'il a retenu un gîte pour deux.

« Mon petit Wangrin, à partir de maintenant, il faut t'attendre à recevoir de grands coups du sort. Sois fort et ferme. Le poids du plus grand malheur s'allège quand on use de patience pour le porter.¹⁵³

Cet extrait qui confirme la prédiction du vieux Haoussa met Wangrin devant le fait accompli. C'est un élément directif dont l'impact reste d'assurer l'unité du récit selon le thème du destin en confirmant qu'il suit son cours au détriment de la volonté du héros. Son destin a basculé et la pente qui le dirige vers sa chute est raide. C'est donc un signe dans la narration que les événements ne basculeront plus en faveur de la prospérité du protagoniste. Par ailleurs, Wangrin, à la différence de son attitude lors de l'épisode avec le vieux Haoussa, comprend qu'il n'y a plus d'espoir. Au lieu d'être arrogant, il est désespéré. Il ne fait aucun doute dans l'esprit de Sorimori que le destin de Wangrin s'est renversé ; aussi fait-il preuve de philosophie. Le proverbe qu'il utilise — « Quand l'homme, pour éconduire son destin part incognito en voyage, il trouvera en arrivant que le destin l'a précédé et même qu'il a retenu un gîte pour deux. », — représente un autre signe de sa chute prochaine. C'est pour cela que Sorimori lui conseille de modifier son attitude et sa prétention à vouloir contrôler les événements. Plutôt que

¹⁵³ *Ibid.*, p. 385-387.

d'essayer de fuir l'inévitable, le mieux reste d'affronter cette fin avec le plus de dignité possible.

Le troisième événement qui participe à la précipitation du personnage vers sa chute, est l'incident dans lequel Wangrin écrase un python qu'il lui est formellement interdit de tuer. Cet événement n'avait jamais été signalé dans le roman, donc il ne s'agit pas d'une autre analepse. La focalisation interne permet de rendre compte du désarroi et des coups du sort petits ou grands qui s'accumulent sur le protagoniste. L'accident survient alors que Wangrin lutte intérieurement pour regagner quelque espoir de conjurer le sort. La lutte qui se déroule dans le psychisme du personnage est semblable à celle qu'il s'était livré lors de sa bataille morale avant de déloger Romo, à la différence que le protagoniste n'a plus rien sur quoi se rattacher. A l'aide de la focalisation interne, le texte révèle les troubles auxquels le personnage est sujet. Cette lutte symbolise le dernier combat avec le plus grand ennemi de Wangrin, sa conscience. Cette lutte est personnifiée sous la forme de deux principes actifs, le « double-espoir et le double-objectif » :

Son double espoir lui susurra : Wangrin, ne t'en fais pas. Un homme qui roule sur des millions et des lingots d'or comme toi ne saurait connaître l'injure du sort. Son double objectif ripostait en chuchotant avec fermeté : Wangrin tu as amorcé une pente glissante. Cherche plutôt où t'accrocher. Au lieu de te leurrer, médite sur le sens profond de la chansonnette composée à l'intention d'un empereur de Ségou [...].

L'esprit complètement absorbé par les courants d'idées émanant de ses deux « doubles », il ne discerna pas à temps une ligne sombre qui barrait la moitié de la route. [...] Involontairement, Wangrin venait de tuer son « animal interdit », celui qui tout à la fois était l'interdit de son clan et le dieu protecteur du pays qu'il traversait. Désormais, il pouvait être considéré comme un « suicidé volontaire ». ¹⁵⁴

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 389-390.

La personnification de sa conscience permet au narrateur de relater ce passage comme s'il s'agissait d'une véritable lutte. D'un côté, Wangrin essaie d'user d'arguments profondément rationnels mais également fantasmagoriques, c'est la caractéristique de son double-espoir ; de l'autre, sa raison ou son double-objectif lui dicte véritablement la situation en lui donnant des conseils pragmatiques. L'image de la pente renvoie à l'isotopie du soleil dont le zénith marque le point culminant. La pente représente l'autre côté du versant, c'est-à-dire la période qui suit l'ascension ou le sommet : « tu as amorcé une pente glissante ». La lutte est également signifiée à travers toutes les pensées paradoxales et contradictoires qui foisonnent chez le personnage. Enfin, pour accentuer l'idée que le personnage n'a plus de prise sur son destin de nombreux termes renvoyant à l'incontrôlable sont utilisés comme le terme « involontairement ». Ce terme symbolise le fait suivant : en perdant le contrôle de sa vie, le destin reprend ses droits et contrôle le protagoniste. L'expression « suicidé-volontaire » forme une association antinomique avec l'idée de détresse qui émane du terme suicidé contrastant avec la notion de déterminisme présente dans le terme volontaire.

La bataille interne à laquelle se livre Wangrin couronne l'avènement du double-objectif. A ce moment là, le personnage accepte en se résignant ce nouvel état d'esprit. Il atteint une nouvelle étape dans son initiation. Rappelons que l'une des caractéristiques de l'initiation consiste à l'acceptation du sujet à la mort et au renoncement des biens matériels. Lorsque Wangrin et son double-espoir perdent la bataille, celui-ci se résout enfin à mourir. Une part de lui-même meurt et il adopte une philosophie de vie digne de grands sages.

En revanche, l'événement de la tourterelle est un événement à valeur rétrospective. Il se situe un chapitre avant la mort du personnage. Au moment de l'apparition de la tourterelle qui avait été prédite au personnage depuis le premier chapitre introductif, le narrateur a suffisamment donné de pistes pour que l'on sache qu'il n'existe pas d'autre issue que la chute. Le chasseur qui accompagnait Wangrin interprète l'apparition de l'oiseau de la façon suivante :

— Le volatile était perché sur une branche morte d'un kapokier en feuilles et en fleurs. Ceci présage que la mort va pénétrer dans une vie vigoureuse et florissante, ou bien que la ruine va dessécher une immense fortune. L'oiseau a crié sept fois. Cela représente le temps de l'accomplissement. Il peut s'agir de sept jours, sept semaines, sept mois, mais en aucun cas de plus de sept ans. La trajectoire s'étant effectuée de haut en bas signifie une chute immanquable, et ce d'autant plus qu'elle s'est posée sur le côté gauche de la route. »¹⁵⁵

La rétrospection de l'épisode de la tourterelle est textuellement énoncée. Après que le personnage se remémore les paroles de son maître d'initiation, le chasseur donne l'interprétation et la signification de la prédiction. La tourterelle est chargée symboliquement. L'interprétation paraît logique et facilement assimilable. L'ambiguïté est donc levée à la fin du récit. Bien que l'interprétation soit donnée, elle n'anticipe pas sur la narration de la mort du personnage sur laquelle le voile n'est toujours pas levé. En effet, il n'y a pas eu de témoin oculaire de la mort de Wangrin lorsqu'il est tombé dans un fossé, ce qui laisse libre cours à plusieurs hypothèses :

Après deux chutes (dont on retrouva les traces) Wangrin atteint un fossé assez profond qu'il lui fallait traverser pour atteindre l'entrée du vestibule entrevu. Wangrin à demi-saoul et tremblant de froid voulut passer. La planche glissa-t-elle ou Wangrin perdit-il l'équilibre? Toujours est-il que

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 405.

notre héros et la planche se retrouvèrent dans le fossé profond de plus d'un mètre et gorgé d'eau tumultueuse. On n'entendit ni cris ni appel au secours. Wangrin lutta seul et mourut sans doute d'épuisement ou de noyade, dans l'eau du fossé où son corps fut retrouvé le lendemain matin accroché à la planche.¹⁵⁶

La mort du personnage se produit conformément à toutes les prédictions : dans l'obscurité. En effet, d'une part la mention de l'ivresse de Wangrin rappelle cette obscurité car elle fait référence au manque de lucidité, de sobriété donc de contrôle et de maîtrise sur sa destinée et d'autre part, l'atmosphère, le temps et le lieu renvoient clairement à l'obscurité annoncée dès le début du récit. Il est signalé notamment qu'une grosse tornade s'est soudainement abattue sur la ville : « En quelques minutes, la ville fut plongée dans une obscurité profonde. »¹⁵⁷ Les questions au style indirect libre et l'absence de témoins sont les formes qui permettent d'alimenter le mystère. De cette façon, le narrateur met en scène une atmosphère palpable de dénouement. Cette obscurité ne tombe pas seulement sur le personnage mais sur toute la ville. On remarque également que l'obscurité des multiples prédictions est implicite dans la narration. Effectivement, le narrateur, qui pourtant s'affiche comme rapporteur-témoin avec le « on » inclusif de l'expression « On n'entendit ni cris ni appel au secours. »¹⁵⁸, ne peut donner d'indications précises sur les circonstances de la mort de celui qu'il qualifie désormais de « héros ». Tout ce qui concerne la mort du personnage est incertain. Le narrateur propose des hypothèses sur les événements qui ont pu se produire, il est donc dans le mode des suppositions qui lui laissent le champ libre pour ne pas avoir à donner des explications sur ce qui a été annoncé depuis le début comme une fin obscure.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 421.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 420.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 420.

Le destin, dans les contes, fait état de cheminements qui se recourent parfois dans le caractère déterminé et déjà scellé des personnages, mais dans ce roman, rien n'est finalement déterminé, car en dépit des prédictions, Wangrin reste un personnage romanesque qui évolue à travers la narration et qui, surtout, lutte âprement pour vaincre des peurs irrationnelles alors que son propre comportement est finalement à l'origine de sa perte, celle-ci n'étant pas causée par des facteurs étrangers ou métaphysiques.

3.5 Le traitement de la passion amoureuse et les personnages féminins dans Wangrin

3.5.1 Les victimes des passions amoureuses

Le statut des personnages féminins tel qu'il est abordé dans les contes nous a donné des références utiles sur la présence et la fonction de la femme dans la narration. Il est opportun d'étudier à présent leur fonction dans le récit et leur mise en scène dans la narration.

Le premier constat que l'on puisse faire est celui de l'absence d'une catégorie de femmes. Les mères et les femmes mariées occupent en tout temps un rôle tout à fait secondaire. Tel que nous l'avions constaté avec la femme de Hammadi dans *Kaïdara*, l'entourage féminin proche du héros est à peine mentionné. Aucun des personnages dépeints dans cette œuvre ne fait l'objet d'une description physique détaillée. Le cercle féminin consiste principalement en quelques personnages : la mère de Wangrin dont l'existence est motivée par l'épisode de la naissance du héros. Elle appartient à ce moment-là au portrait que

dresse le narrateur sur la naissance mythique du héros. En revanche, alors que les descriptions physiques et mentales sont souvent éclipsées, le narrateur choisit de dépeindre les relations qui lient les différents personnages féminins au noyau que représente Wangrin. De ce fait, il privilégie les relations qui gravitent autour du personnage. En ce qui concerne la mère de Wangrin, le silence est fait sur les relations qu'elle entretient avec son fils et elle n'apparaît qu'au premier chapitre. Sa fonction principale se limite à représenter une femme dans les douleurs de l'enfantement : « Non loin de ces pauvres bêtes, une femme se débattait dans les douleurs de l'enfantement. Elle souffrait de la soif, de la chaleur, et des atroces douleurs qui la tenaient. C'était la mère de Wangrin en travail de parturition. ¹⁵⁹ »

On constate dans ce passage qu'avant même de connaître l'identité du personnage, celle-ci est décrite par sa fonction dans le récit. L'article indéfini souligne cet effet de distanciation et d'indéterminisme. Le prénom de la mère de Wangrin est éliminé, il est fait mention d'elle par les termes de « femme, future mère ou de mère de Wangrin ».

Par ailleurs, Wangrin a plusieurs épouses dont les circonstances de mariage sont également totalement éclipsées. Aucun détail n'est donné sur la rencontre, le mariage et la vie de ses épouses. Pour dévoiler l'état d'âme du personnage alors qu'il est muté dans une autre ville, les femmes de Wangrin vont pour la première fois apparaître dans le roman dans le cadre d'une conversation où elles tentent de dissiper son trouble. Le narrateur nous signale les termes, « femme préférée, première femme, première épouse, co-épouses »¹⁶⁰ Sont mise en scène, la femme préférée et la première épouse du personnage dans une attitude respectueuse. Leur fonction se limite à quelques dialogues échangés dans le foyer familial entre elles

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 114-117.

et avec le protagoniste. Elles ne jouent pas d'autre rôle si ce n'est de servir d'interlocutrices et de révéler le désarroi de Wangrin. Vers la fin du récit alors que le personnage est ruiné, le narrateur nous apprend que Wangrin a deux épouses et une fille. Le silence sur l'existence de la fille de Wangrin est entretenu jusqu'à ce stade du récit. Elle n'a aucun rôle et son nom est passé sous silence. Eprouvées par la disparition de leur mari, les deux femmes de Wangrin vont réapparaître physiquement à sa mort. Il n'est fait mention d'elles qu'à travers quelques lignes. Comme on peut le constater, peu d'éléments sont éclairants en ce qui concerne la vie « privée » du personnage.

Il en est autrement pour d'autres personnages féminins qui font, par contraste, partie du personnage « public ». En effet, les personnages féminins qui jouent un rôle dans la sphère publique de Wangrin ne bénéficient nullement du même traitement. Beaucoup d'entre elles vont permettre d'évoquer les sentiments amoureux de différents personnages. A ce propos, en faisant un parallèle avec les contes *L'Éclat de la grande étoile*, *Njeddo Dewal, mère de la calamité* ou *Petit Bodiel*, on constate que l'amour reste un sentiment réprimé d'une certaine façon. Dans *L'Éclat de la grande étoile*, les femmes étaient souvent associées à la décrépitude et au dévergondage des hommes. Dans *Njeddo Dewal*, les femmes sont les appâts qui systématiquement attireront les sept frères dans les pièges de Njeddo Dewal.

Malgré les bons conseils de leur sœur et de Bagoumawel, les sept jeunes frères s'aventurent sans réfléchir dans tous les pièges qui leur sont tendus et ils en perdent la raison. *Petit Bodiel* n'est pas une exception, en tant que conte ludique,

il se permet de traiter de la question beaucoup plus légèrement. On peut noter ce passage à titre d'illustration :

« Jusqu'ici, Petit Bodiel, à part le ramasseur de fourmis que tu as été pour moi tu ne fus guère héros qu'à regarder croupes fermes et seins arrondis des baigneuses. Il faut de la femme, certes, mais non au point que ton sexe prenne la place de ton cerveau! Sinon, le feu de l'amour débridé dévorera le chaume de ta respectabilité, et tu risques d'être soit humilié, soit malheureux. »¹⁶¹

Les mises en garde contre l'amour se précisent clairement dans cet extrait. L'amour est semblable à l'ivresse qui fait perdre la raison des hommes. La première victime de l'amour dans le récit est la femme éphémère¹⁶² d'un commandant de cercle. Wangrin s'arrange pour la séduire afin d'obtenir des informations précieuses. On notera ici que le prénom de l'amante potentielle est divulgué. Elle s'appelle Rammaye Bira. Rammaye et Wangrin se livrent à une scène de séduction dans laquelle Wangrin lui fait des avances qu'elle repousse partiellement en clamant sa fidélité. Wangrin manœuvre si efficacement, qu'il lui promet le mariage dès que le commandant sera rentré en France. Il lui fait des promesses flatteuses et Rammaye se laisse duper pour le bon compte de son amant potentiel :

Wangrin, heureux d'entendre cette plaisanterie câline sortir d'une manière inattendue de la bouche de Rammaye Bira, la saisit par la main et l'attira à lui, esquissant un geste de caresse vers ses reins. Mais la jeune femme résista et dit : « Sois sérieux, mon frère. Ne vole pas. Si je t'offrais dès maintenant l'occasion de me prodiguer des frôlements doux et agréables, que me donnerais-tu quand je deviendrai ta femme? »¹⁶³

¹⁶¹ Amadou Hampâté Bâ, *Petit Bodiel*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶² Ephémère parce que le mariage des femmes africaines à des agents de l'administration coloniale, s'achevait avec la fin du temps de service de leur mari.

¹⁶³ Amadou Hampâté Bâ, *l'Étrange destin*, *op. cit.*, p.149.

Ce passage est l'une des rares scènes qui mettra directement en scène le protagoniste dans une situation d'intimité avec une femme. Wangrin flirte avec une femme mariée, sans que le texte procède à des descriptions explicites ; il est juste mentionné qu'il « esquisse une caresse ». La dimension grivoise résonne plus dans les propos tenus que dans les actes. Par ailleurs, la lumière est rapidement faite sur les sentiments des personnages. Le narrateur, qui est très pudique en ce qui a trait aux relations intimes, termine le chapitre sur une touche des plus ironiques : « Les deux amoureux en puissance se quittèrent, convaincus d'avoir trouvé, l'une un futur époux autochtone, donc authentique traditionnellement parlant, et l'autre une acolyte inconsciente mais qui promettait d'être efficace.¹⁶⁴ »

L'ironie de ce passage est entretenue par le fait que Rammaye a mordu à l'hameçon et Wangrin le sait, or il ne compte pas tenir sa parole. Le narrateur omniscient fait jouer le comique de la situation sur les gains de chacun, mais l'avantage revient sans conteste à Wangrin. Il n'est pas amoureux et c'est pour cela qu'il contrôle toute la situation. Rammaye par contre, éprouve des sentiments pour le protagoniste et en se laissant séduire, elle perd quelque peu le contrôle de la situation.

La deuxième situation qui fera une victime de l'amour est moins platonique et les conséquences sont beaucoup plus sérieuses car il s'agit d'une scène d'abus sexuel.

Doumouma, le fils de Romo Sibedi, tombe sous le charme d'une jeune fille. Il endosse les traits du vaurien dépeint dans *L'Éclat de la grande étoile* ou de *Petit*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 150.

Bodiel qui passe son temps à courtiser les femmes. Comme la jeune fille lui résiste, Doumouma l'endort à l'aide d'un puissant somnifère :

Soudain une étincelle de conscience se fit jour en lui et l'arrêta : « Si je prenais cette fille dans des conditions pareilles, se dit-il, quel serait le risque? Ne serait-ce pas un détournement, un abus? Son fiancé et ses parents ne pourraient-ils pas m'attaquer en justice? » Mais ces sages réflexions qui s'agitaient dans sa cervelle furent submergées par la passion sexuelle. Or, quand celle-ci apparaît, la raison se trouble. Le plus sage est rattrapé par la proie de ses instincts les plus grossiers. Doumouma se jeta sur la jeune fille sans défense. Elle était vierge. Il la dépucela.¹⁶⁵

Le narrateur à l'aide d'une focalisation interne, livre les sentiments de Doumouma mêlés d'instincts impulsifs. Ce personnage se livre un combat moral entre la rationalité d'une décision sage et les conséquences d'un acte criminel. Mais le poids du raisonnement sage est bien léger ; d'où la métaphore de « l'étincelle de conscience » qui accentue l'idée de mince espoir. Le champ lexical est à ce titre éloquent : « étincelle de conscience, risque, détournement, abus, submerger, passion sexuelle, trouble, proie, instincts grossiers, se jeta. »¹⁶⁶ Ce champ lexical renvoie à l'impuissance de la raison. Le personnage de Doumouma perd toutes ses facultés rationnelles. Il est à la fois le noyé, le prisonnier et la bête. Le terme « submergé » renvoie à l'idée de noyade, celui de proie à la notion d'emprisonnement et enfin les instincts grossiers à la bête que l'action « se jeta » accentue. Au cours de cette transformation, Doumouma perd ses facultés humaines au profit d'une attitude bestiale.

Dans une optique semblable, le récit compte deux autres victimes : le commandant de cercle Chantalba et son cuisinier Bouraboura. Tous deux tombent

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 158-159.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 158-159.

amoureux de la même femme qui se trouve être Tenin, la fille adoptive de Wangrin.

Les deux personnages sont d'abord diminués et affaiblis par leur passion. Bouraboura, le cuisinier, en perd le sommeil tandis que le commandant Jacques de Chantalba ne peut plus trouver la paix à la disparition de la jeune femme. Le passage suivant illustre la perte des moyens du cuisinier : « Pendant que Bouraboura se parlait ainsi en lui-même Tenin étudiait les réactions de sa proie. Comme un lapin se trouvant en face d'un boa, Bouraboura, hypnotisé par la beauté et le parfum de la jeune femme, attendait d'être avalé sans aucune réaction.¹⁶⁷ »

Tandis que le cuisinier est complètement paralysé par l'amour, il ne dispose plus de ses moyens et se retrouve à la merci de Tenin. Jacques de Chantalba est également épris au point où sa raison l'abandonne : « Une semaine, puis dix jours s'écoulèrent, sans que personne se manifestât. Jacques de Chantalba en était littéralement malade. Il perdait l'appétit et le sommeil, il devenait très nerveux, il lui fallait Tenin. Or l'amour et la faim ont vite fait d'avachir un homme et de le pousser, parfois, à accepter l'inacceptable. Chantalba en était là.¹⁶⁸ »

L'état de Chantalba se détériore à mesure que les jours passent sans qu'il ait de nouvelles de Tenin. Le narrateur décrit l'état de Chantalba dont le moral et la santé se détériorent. A ce stade, il est, lui aussi réduit à se laisser dominer par sa passion et ses sentiments qui prennent le dessus sur sa raison. Toutefois, le cuisinier gagnera le cœur de la belle, donc il s'en sortira à bon compte.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 335.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 368.

3.5.2 Wangrin : un personnage passionné

Wangrin est le dernier personnage à être victime de la passion amoureuse. Wangrin en est très certainement la plus grande victime car celle-ci le ruine et le mène à sa perte. Cette passion a comme la plupart des passions de cette œuvre la particularité d'être unilatérale ce qui provoque inmanquablement le contrôle d'une personne sur une autre. Wangrin tombe sous le charme de Mme Terreau, une serveuse blanche qui le séduit en espérant tirer profit de cet homme riche et influent. Wangrin en victime de l'amour perd complètement la raison. La croyant mariée, il ne tente rien mais elle finit par lui avouer ne pas s'être mariée à M. Terreau. Le protagoniste en proie à des troubles intérieurs se laisse initier à l'alcool par cette femme. Bien qu'il n'ait jamais bu d'alcool, il va y trouver un moyen de noyer partiellement ses problèmes qui viennent essentiellement de l'attente angoissante de la réalisation des diverses prédictions qu'il croit imminentes. Wangrin est un personnage qui a foncièrement toujours été maître de sa raison. A aucun moment dans le récit, même dans les situations les plus angoissantes pour le personnage, le protagoniste ne tombe dans une déchéance profonde comparable à celle que l'alcool exerce sur lui. Il sombre plus à cause de l'alcool qu'à cause de la femme qui lui offre ses charmes. Un jour où, pris d'une grande crise d'angoisse existentielle, Wangrin tente de se suicider, Mme Terreau lui offre de l'alcool pour le remonter, mais le premier verre sera un verre de trop :

En moins de quatre mois, Wangrin s'était totalement converti à l'alcool. Son tempérament bambara réveillé par Mme Terreau et entretenu par elle, avait repris le dessus et balayé sa répugnance envers l'alcool que sa vie en milieu musulman lui avait inculquée.

Mme Terreau était peu à peu devenue la maîtresse incontestée et de sa vie et de sa maison. Tout passait par elle, à l'entrée comme à la sortie, excepté les affaires relevant de M. Terreau qui s'occupait exclusivement du garage.¹⁶⁹

Le narrateur explique ici la vitesse avec laquelle le changement s'est effectué chez le protagoniste. En effet, quatre mois auront suffi alors que dans ce récit les indications chronologiques sont rares. Le narrateur utilise le terme « convertir » dans le but d'associer l'alcool à une religion. Au même titre qu'une religion celle-ci guide le héros idéologiquement. Une dimension très pertinente est révélée dans ce parallèle effectué avec la religion. Se convertir à une religion, c'est adopter un autre style de vie guidé par des préceptes ou des dogmes. L'alcool devient un nouveau maître qui atrophie totalement le héros, il n'a plus d'emprise sur rien. Toute la fortune qu'il a amassée dans le courant de sa vie dans la lucidité, il la perd en quelques mois dans l'ivresse. Le narrateur impute à Mme Terreau l'initiation à l'alcool. Alors qu'il s'enfonce dans l'ivresse, Mme Terreau contrôle toute sa vie aussi bien dans la sphère privée que publique. C'est bien la première fois depuis le début du récit que Wangrin se laisse contrôler par une autre personne. Comme par un effet de domino, l'alcool et les autres problèmes ont pris le dessus. Wangrin, devenu philosophe, commente les événements qui l'ont amené là où il en est comme pour clôturer ce triste conte dont il est le personnage principal. Le passage dans lequel il raconte sa vie représente sa dernière harangue avant sa mort. Il tient à raconter cela tout en riant de lui dans l'espoir que son auditoire puisse en tirer une quelconque leçon.

Le soir de sa mort ressemble au jour de sa naissance par la dimension exceptionnelle ou tout du moins inhabituelle donnée à l'événement. Wangrin, ce soir là, a parlé plus longuement que d'habitude, ce qui crée une atmosphère

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 397-398.

particulièrement riche en éléments configurant le tragique puisqu'il y a rupture avec la norme. Le protagoniste raconte donc sa ruine qui a commencé avec la rencontre de Mme Terreau : « Son désir emplit mon cerveau et le vida de tout autre désir. Je perdis mon sérieux et mon sérieux aussi me perdit. Madame me vainquit pour le malheur de mon porte-monnaie. »¹⁷⁰ Wangrin commente avec ironie ses déboires. L'amour lui a vidé le cerveau, étant à présent « vidé » de raison, Mme Terreau « remplit » le cerveau de Wangrin d'alcool, ce qui permet de faire une association symbolique avec l'initiation car cette épreuve constitue un dernier stade important dans la vie du protagoniste où l'apprentissage de l'apprivoisement de la vie conduit à la mort du personnage sans espoir de renaître. Après la métaphore de la religion, Wangrin utilise la métaphore du sang pour décrire l'effet que l'alcool a sur lui.

Tout ce passage est narré à la manière d'un conte abondant en personnifications métaphoriques. Il personnifie l'alcool et lui donne le nom de Mme Boisson. Sous les traits d'une femme, il indique que la relation qui s'installe entre le buveur et Mme Boisson est une relation passionnelle semblable à l'amour d'une femme. Cette analyse est caractérisée par la lucidité et la clairvoyance. Le personnage est en fait complètement conscient des étapes successives qui ont mené à sa perte et c'est en cela que les techniques narratives du conte lui permettent d'énoncer cette partie sur la déchéance de sa vie sans avoir l'air tragique :

« Sang d'agneau, sang de lion et sang de porc, ce sont là les trois liquides qui circulent dans les veines et les artères de Mme Boisson. [...] Puis elle me tendit un premier verre de Boisson. Je bus et je vis un agneau qui me communiqua sa gaieté. Je le suivis en bondissant dans la plaine de la joie et du bon appétit.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 419.

Elle me tendit le deuxième verre. Je le bus et cessai d'être un agneau, ou néophyte de grade mineur. Je devins majeur, car je venais de boire le sang du lion. Je ne riais plus, mais je rugissais; je ne gambadais plus, je bondissais de colère, semant autour de moi de la terre. Je tuais mon honorabilité, je déchirais mon argent à coups de crocs et de griffes. J'étais un roi en furie, tel un lion noir de Danfa Mourga.

« Mais hélas, comme un roi coléreux, je renversais tout sur mon chemin, amour et amitié. Je n'écoutais que ma seule voix. Je ne tolérais d'autres vociférations que les miennes.

« Et de mon plein gré, j'arrachai le troisième verre de Boisson, verre rempli du sang du porc, grade majeur et extrême dans la hiérarchie de l'ivrognerie. Je bus ce verre fatidique et je devins le cochon puant et grognant que vous avez devant vous.»¹⁷¹

Wangrin tel un personnage de conte décrit son aventure en utilisant des animaux pour symboliser les différents temps forts de sa transformation. Celle-ci s'est faite en trois étapes successives. Cette descente dans le psychisme du personnage permet de rétablir dans les dernières heures de sa vie sa grandeur car Wangrin fait preuve de dignité et d'honnêteté. Il s'autocritique et révèle sa noblesse. Il est peut-être tombé dans un dénuement matériel extrême, mais il réussit à tirer des enseignements de sa propre déchéance. Ce procédé a pour effet de rehausser le héros qui, au paroxysme de sa décrépitude, peut être capable d'enseigner aux autres les méandres de la vie. L'agneau, le lion et le cochon sont les trois animaux qui symbolisent cette transformation. La douceur, la fureur et la puanteur sont les termes qui résument les symboles qu'ils contiennent. Le premier verre symbolise une première étape de sa vie dans laquelle l'alcool lui a redonné l'illusion d'un certain apaisement et un appétit de la vie. La deuxième étape est celle de la fureur et de la ruine dans laquelle Wangrin dilapide sa fortune et se détourne de ses amis et de leurs conseils. Tandis que la dernière étape représente, au dire du personnage, l'étape de non-retour, la dernière transformation où il n'y a plus de situations mélioratives, sinon la mort pour achever l'alcoolique. Le terme

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 419-420.

fatidique marque la propre prophétie involontaire du personnage quant à son déclin.

Le protagoniste parce qu'il tire un enseignement de sa vie parvient d'une certaine façon à un autre stade dans l'initiation dans lequel, dépouillé de sa fortune, il porte un autre regard sur la vie. Wangrin est un personnage passionnant et passionné, qui, une fois une décision prise, s'investit totalement. C'est un initié qui, même au seuil de la mort, n'est pas pour autant dépourvu de qualité morale. Il comprend qu'il doit mourir, accepte ce châtement en décidant de vivre la fin de sa vie comme il l'entend. A ce titre, sans ressembler complètement à aucun des initiés que l'on a présenté dans le chapitre précédent, Wangrin emprunte des traits aussi bien à Petit Bodiel qu'à Hammadi, le grand vainqueur de l'initiation.

En définitive, l'amour contribue sans aucun doute à la perte des personnages car lorsqu'ils sont atteints du syndrome passionnel, ils ne peuvent plus maîtriser leur vie.

3.6 Conclusion

Sur le plan des relations qu'entretiennent le conte et le roman, on s'aperçoit qu'il existe dans ce roman une réelle transformation et adaptation des schémas structurels et thématiques du conte. Les similarités relevées sur le découpage des séquences, l'analyse des personnages, les éléments initiatiques et les intentions didactiques des narrateurs-contes forment la charpente de *Wangrin*. En effet, de façon générale, le roman marqué, par son hybridité, a la particularité de phagocyter d'autres genres ; cet exercice est mené de front par Amadou Hampâté Bâ qui réussit à faire un travail de création en modifiant les techniques de narration propres au conte. L'effet est d'autant plus efficace et

convaincant que le romancier prétend se contenter de raconter simplement la vie d'un homme en ne créant rien, alors que ce chapitre aura permis de dégager l'originalité de son style ainsi que son extrême richesse.

D'autre part, le récit de *L'Étrange destin de Wangrin* pose d'une manière générale la problématique du sens de la vie. La structure narrative a mis en évidence l'organisation en miroir de ce récit. Wangrin est un personnage prudent qui, tel le caméléon, ne prend aucun risque inutile et s'attelle à faire de son entourage ou bien un allié qu'il couvrira de cadeaux ou bien un ennemi qu'il combattra avec acharnement. Pourtant en se penchant sur l'évolution de la psychologie du protagoniste, on est amené à croire que le véritable ennemi de Wangrin, c'est lui-même et sa véritable lutte est celle qu'il livre à son destin, car au-delà de l'angoisse du personnage, c'est bien de l'angoisse de la mort qu'il s'agit. Wangrin est un personnage qui tente d'amadouer cette crainte et là se situe véritablement la dimension initiatique du personnage car celui qui n'a plus peur de la mort parvient en quelque sorte à un degré plus élevé du parcours initiatique. Wangrin n'a donc rien perdu, il n'a pas échoué car il a pu tirer un enseignement de ses multiples aventures dans l'abondance comme dans la déchéance. Wangrin est par conséquent, un initié à la manière du personnage de Hammadi dans *Kaidara* qui ira au devant de la mort sans sourciller comprenant que celle-ci détient le dernier mot. Si l'amour contribue à la perte des personnages, la peur de la mort contribue très certainement à celle de Wangrin.

Nous allons à présent rendre compte des transformations narratives et structurelles des composantes du conte à l'intérieur du récit autobiographique, car ayant affaire à un récit d'enfance, il est fort probable que les techniques utilisées dans *Wangrin*, seront modifiées dans *Amkoullel, l'enfant peul*.

Chapitre IV

AMKOULLEL, L'ENFANT PEUL :

**L'ENFANCE ET LA CONFIGURATION NARRATIVE ET POETIQUE
D'UNE ÉPOQUE**

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.

Amadou Hampâté Bâ

4.1 Les temps forts du récit

Amkoulel, l'enfant peul emprunte des propriétés au genre du conte. Hampâté Bâ raconte des séquences de son enfance en adoptant une tournure stylistique digne du conte initiatique matérialisée par des personnages que l'on pourrait retrouver dans *Kaïdara*, *Njeddo Dewal, mère de la calamité* ou *Petit Bodiel*¹⁷². Les personnages, alliés ou ennemis du héros apparaissent en fonction de leur rôle actantiel dans le récit. Ils sont avant tout des actants et ils existent aussi longtemps qu'ils ont une mission à accomplir dans le récit. Les événements sont rapportés en séquences, lesquelles n'obéissent pas à un ordre chronologique rigoureux car Hampâté Bâ sélectionne des passages de sa vie et les raconte selon un enchaînement nouveau. Cet ordre s'apparente au conte et a pour particularité de modifier, voire d'abolir les espaces temporels. La formation d'Amkoulel à l'activité d'écrivain d'après le modèle des conteurs, leurs techniques et leurs thèmes, oriente la narration. Il s'agit de relater cette enfance qui commence bien avant sa naissance avec l'histoire de ses parents jusqu'à l'âge de vingt et un ans environ, période où il quitte le foyer familial pour occuper son premier poste. Ce récit développe toutes les caractéristiques d'un parcours initiatique. La première partie de ce chapitre porte essentiellement sur les différentes fonctions du voyage dans le récit. La deuxième partie est centrée sur la façon dont circulent les isotopies caractéristiques de l'enfance d'Amkoulel dénotant des mécanismes de défense et d'affirmation de soi face au monde des adultes.

¹⁷² Contes initiatiques de Hampâté Bâ écrits en 1978 et 1985.

4.1.1 L'écriture, principal mode de narration

A partir de ce texte, il convient d'aborder l'aspect narratif plutôt que de chercher à déceler des paramètres appartenant à la littérature orale en se basant sur les contes pour ne pas courir le risque de s'embourber dans une démarche essentialiste et restrictive. Comme le fait remarquer Moradewun Adejunmobi, Hampâté Bâ ne revendique qu'à demi-mot l'oralité dans son texte : « I would like to suggest that texts like *L'étrange destin* and *Amkoullel* are perhaps more about the emergence of a historical context privileging writing above oral transmission than they are about orality on its own. »¹⁷³

D'après Adejunmobi, Hampâté Bâ privilégie une approche plus historique que mythique en ce qui concerne l'oralité. Le contexte dans lequel Hampâté Bâ évolue est dédié à l'écriture. De ce fait, il est influencé par la transmission d'éléments de l'oralité plutôt que par l'oralité même. Sa préoccupation revient en quelque sorte à répondre au dilemme : comment écrire quelque chose qui est dit ? Son attention ne se porte pas sur les mécanismes de l'oralité mais bien sur les mécanismes de l'écriture : « No wonder then that Hampâté Bâ entitles his biographical narrative "Amkoullel, younger Koullel" thus adopting the nickname given him in recognition of his narrative abilities learnt at the feet of Koullel, whom Hampâté Bâ describes as "le plus grand conteur de la boucle du Niger"»¹⁷⁴ »

¹⁷³ Moradewun Adejunmobi, « Disruptions of Orality in the Writings of Hampâté Bâ », in *Research in African Literatures*, vol. 31, n° 3. 2000, p. 27.

¹⁷⁴ Moradewun Adejunmodi, *op. cit.*, p. 30.

Dans cette citation, le chercheur soutient que Hampâté Bâ non seulement est conscient de sa démarche d'écrivain, mais aussi qu'il revendique un savoir-faire pour lequel il veut être légitimé.

Il est vrai qu'à plusieurs reprises l'auteur fait état de ses compétences d'écrivain ; d'où le titre de son récit *Amkoullel*. Hampâté Bâ rappelle à maintes occasions sa légitimité en tant que transcripateur et implicitement en tant qu'écrivain ; par conséquent, il ne se revendique pas comme un acteur incontournable de la tradition orale.

Adejunmobi observe à ce propos que la tradition orale ne saurait survivre sans le support écrit :

For Hampâté Bâ, orality is obviously important but orality does not survive on its own in a world that has experienced colonialism. Orality survives only to the extent that it is co-opted into and preserved by writing. Thus Hampâté Bâ does not in the age in which he lived envisage one without the other, orality without writing. Not only does he therefore invoke tradition, he constantly calls attention to the process of transcription itself, and so justifies his own vocation as transcriber / collector of oral texts.¹⁷⁵

L'accent est ici porté sur le statut véritable de l'oralité dans l'écriture de Hampâté Bâ. Adejunmobi tient à restituer le sens de la fonction d'écrivain dont l'auteur se prévaut même s'il préfère se dire collecteur ou transcripateur. On rencontrerait immédiatement des limites en ne considérant que l'aspect oral d'un texte et d'une trame narrative alors que ceux-là relèvent de procédés fort complexes. En revanche, Hampâté Bâ a été sensible grâce à son intérêt pour les contes à de nombreuses configurations spécifiques. De telles configurations

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

subissent des transformations dans textes récits mais elles n'en restent pas moins reconnaissables. Là où l'argument d'Adejunmobi se heurte à une incohérence, c'est lorsqu'il affirme que Hampâté Bâ est plus anthropologue qu'écrivain dans sa démarche.

It is also important to note that the format adopted by Hampâté Bâ is unmistakably anthropological. Unlike Camara Laye who casts autobiography as quasi-fiction, Hampâté Bâ takes care at every turn to remind us that we are confronted here not simply with creative texts but with a documentary about African societies. The extensive use of the notes and translations of terms in indigenous languages locates Hampâté Bâ's prose works within a different schema from those of Laye or Diop.¹⁷⁶

Cette déclaration est problématique dans la mesure où elle occulte la créativité de l'écrivain en le réduisant à un simple observateur des sociétés africaines. Si l'usage des notes paraît parfois excessif, c'est sans doute que Hampâté Bâ garde constamment un objectif didactique. Comme il a conscience de s'adresser à des lecteurs méconnaissant le contexte social, historique ou politique de cette région d'Afrique de l'Ouest à cette époque précise, il se permet d'explicitier et d'éclairer un certain nombre de notes et création. Néanmoins, une telle démarche didactique ne signifie pas que le texte n'est pas littéraire et riche. Il ne s'agit donc pas d'un document ethnographique ou anthropologique mais bien d'une production littéraire originale.

4.1.2 L'organisation du récit

Le récit est organisé à partir d'axes sémiotiques distincts et récurrents suivant en cela le modèle narratif du conte. Les déplacements spatiaux sont

¹⁷⁶Adejunmobi fait référence à Camara Laye et à Birago Diop, *op. cit.*, p.31.

centrés autour des voyages. Ceux-ci correspondent à la plupart des temps forts du récit et à l'évolution du personnage.

La deuxième dichotomie symptomatique de l'organisation du récit en fonction du conte correspond au découpage d'une situation de type méfait qui va de pair avec l'amélioration de la situation initiale¹⁷⁷. Les héros des récits d'enfance de Hampâté Bâ sont tous appréhendés selon leur contribution actantielle dans le récit. De ce fait, rares sont les personnages dont la présence dans le récit est due à des raisons factices et non motivées. Ils occupent tous des fonctions déterminées et leur nombre très élevé s'explique par la profusion des micro-récits ou macro-récits dans la narration. En effet, la durée de vie de ces personnages est sujette à des variations cependant si court soit-elle dans certains cas, ils remplissent tous une fonction précise dans le récit à la manière des personnages de conte. Nous avons pu constater aux chapitres antérieurs que les personnages de contes ont une existence motivée dans le récit en rapport avec l'évolution de la séquence. Ils ne bénéficient pas de développements psychologiques profonds car leur présence est avant tout actantielle ou situationnelle. Leur rencontre avec le protagoniste permet toujours de faire évoluer une situation. Le personnage principal du conte étant toujours un personnage de l'action en action, il représente l'archétype des personnages dans l'œuvre, *Amkoullel, l'enfant peul*.

L'une des caractéristiques les plus pertinentes de ce type de personnages secondaires repose sur le fait que à la fin de leur fonction, ils disparaissent de l'espace narratif. En d'autres termes, une fois leur mission accomplie, ils n'ont pour ainsi dire plus de raison d'être dans le récit et plutôt que d'inventer des

¹⁷⁷ Cf. p. 167.

développements de type interne, les personnages sont occultés par le texte. C'est le cas par exemple, des personnages qui interviennent pour améliorer ou détériorer une situation. Beydari est présenté comme le protecteur dévoué et fidèle d'Amkoullel, ainsi son rôle dans le récit diégétique se résume à cette fonction :

Beydari était tout heureux de voir qu'à peine mon orteil gauche engagé dans l'étrier du commandement, je pouvais inquiéter un fauve comme Koniba Kondala, la terreur de la ville. Du coup, il cessa de s'inquiéter pour mon départ. "Je crois que nous pouvons être tranquilles, dit-il à Niélé. Amadou sera en bonnes mains dans ses propres mains".¹⁷⁸

Lors du premier départ d'importance d'Amkoullel, Beydari qui a toujours veillé sur lui, voit à ce moment de l'histoire sa fonction s'accomplir et s'achever. Comme cet extrait le traduit « Amadou sera entre de bonnes mains dans ses propres mains »¹⁷⁹, Beydari exprime son rôle dans le récit, il donne en quelque sorte le relais de sa protection au protagoniste lui-même devenu suffisamment autonome et ayant fait preuve de courage et de maturité. Dans un autre extrait, Amkoullel exprime au moment des bilans le rôle que certains personnages ont joué dans sa vie :

« Je consacrai le temps qui me restait à aller saluer en ville mes oncles et tantes et les amis fidèles de mes parents, dont certains avaient joué un rôle si important dans ma vie. Ils m'avaient aimé, instruit, éduqué, guidé. Tous avaient été des pères pour moi : Balewel Diko, le compagnon inséparable de mon père Hampâté; mon oncle maternel Hammadoun Pâté et mon "oncle" Wangrin; Koullel, dont je portais le nom; et surtout Tierno Bokar, qui m'avait fait sauter sur ses épaules quand j'étais petit et qui maintenant, patiemment, attendait que je devienne un homme.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel*, op. cit., p. 355.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 355.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 355.

En somme, les personnages secondaires gravitent autour des personnages principaux pour leur conférer leur statut, leur notoriété. C'est d'eux que découlent les situations dans lesquelles les personnages principaux évoluent. Ceux-ci sont confrontés à des personnages de types adjuvant ou opposant pour reprendre les catégories de Propp et se constituent en tant qu'être singulier au regard de tous ces contacts.

Il n'y a pas de héros sans événements tragiques, ni sans personnage, c'est dans cette visée que ce récit met en exergue la fonction héroïque des protagonistes ponctuels qui remplissent souvent ce rôle en se dépêtrant de situations difficiles. Lors d'un combat contre une bande ennemie, Amkoullel, en tant que chef de sa waaldé, relève l'affront qu'il vient de subir. Par contre, dans une situation où Afo Dianou, son ennemi et lui combattent, la fonction de son ennemi transcende le simple fait d'être un opposant, étant donné qu'elle devient positive ; elle apporte au jeune Amkoullel une leçon d'une valeur inestimable. En ce sens, elle transforme le héros et le fait évoluer :

« Je le frappais de toutes mes forces, sans parvenir toutefois à lui faire pousser le moindre cri ou appel au secours qui aurait concrétisé ma victoire. Je l'avais battu, certes, mais n'avais réussi ni à le réduire ni à l'obliger à demander pardon. Tout meurtri et couvert de sang qu'il était, il restait superbe. J'admire son courage et en tirerai une leçon pour moi-même. »¹⁸¹

La bataille ne se résume pas à une simple affaire de victoire. Celui qui était un opposant devient pendant et après le combat un adjuvant en quelque sorte car il enseigne au protagoniste la fierté et la grandeur. L'enseignement est un bien immensément précieux pour le protagoniste, spécialement lorsqu'il parvient à tirer

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 303.

une leçon d'une confrontation. Autant dire que les relations entre les personnages représentent à long terme une somme de leçons et d'apprentissages.

La narration de ce récit n'établit pas toujours directement un lien avec le récit de la vie d'Amkoullel étant donné que plus de la moitié de cette œuvre est consacrée à d'autres espaces narratifs. Il s'agit de raconter des événements antérieurs à sa naissance ou des événements dont il n'a pas gardé le souvenir du fait de son jeune âge. Ces espaces narratifs relatent des faits historiques sur la société ou plus particulièrement sur des membres de sa famille dont les actions ou les personnalités distinctes sont restées gravées dans les mémoires. Beaucoup de personnages connaîtront leurs heures de gloire grâce à la focalisation du narrateur parfois disséminée sur plusieurs chapitres. La présence physique d'Amkoullel n'étant pas toujours requise, les récits et développements d'autres personnages font parfois figure de véritables développements de type héroïque en les faisant briller le temps d'un événement comme des personnages de conte.

On dénombre des récits enchâssés et quelques mises en abîme qui permettent au narrateur de reconstituer des événements historiques et politiques autour de la trame narrative principale correspondant au récit de sa propre vie. En définitive, il y a plusieurs niveaux de narrations entretenant des relations parfois anachroniques, parfois superposées ou enchâssées avec le récit principal. On peut relever le récit de son grand-père maternel Pâté Poullou qui aura joué un rôle politique très important dans la conquête du Macina menée par El Hadj Omar : « À partir de ce jour, enrôlé sous la bannière d'El Hadj Omar, Pâté Poullou le suivit dans tout son périple vers l'est. Et c'est ainsi qu'un jour de l'an 1862 ils pénétrèrent en vainqueurs à Hamdallaye, la capitale de l'Empire peul du Macina

fondé quarante-quatre ans plus tôt par Cheikou Amadou. »¹⁸² La vie de son grand-père est liée à des événements politiques d'envergure et le narrateur en profite pour réhabiliter à la fois son grand-père en tant que personnage extraordinaire et l'histoire de la conquête du Macina. Dans un autre passage, le père adoptif d'Amkoullel est lié à une grave affaire. En tant que responsable de province sa mission est alors de faire rentrer l'impôt, mais les choses tournent mal et il est confronté à un soulèvement de la population locale.

« Le gros bourg samo de Toïni, qui s'était déjà souvent dressé contre l'autorité administrative, était le prototype du village insoumis. Tidjani y entra et s'y installa avec l'intention bien arrêtée de n'en partir qu'une fois le dernier franc de l'impôt payé. A l'époque l'entretien matériel des collecteurs d'impôt (gîte et nourriture) était à la charge des habitants. C'était une charge très lourde. »¹⁸³

Ce passage met en relief le développement d'un récit dans lequel le protagoniste n'apparaît pas ; ces récits s'inscrivent sur une proportion du texte suffisamment large pour qu'ils soient examinés en fonction de leur rôle narratif dans la construction de l'ensemble du texte. Il est ici question d'une collecte de l'impôt qui dégénère avec l'emprisonnement du père adoptif du protagoniste. Ces types de récits n'ont pas une incidence directe sur la diégèse, mais ils enrichissent la narration en créant d'autres pôles comportant leurs propres développements internes. Au tribunal, l'intéressé raconte dans le passage suivant l'événement au style direct : « Le commandant m'a-t-il tellement oublié qu'il ne se rappelle même plus mon nom et mon titre ?...Eh bien, je suis Tidjani, fils d'Amadou Ali Thiam, chef de la province de Louta, arrêté pour avoir vengé son frère et ses hommes

¹⁸² *Ibid.*, p. 27.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 85.

assassinés à Toïni alors qu'ils prélevaient l'impôt pour le compte de la France. »¹⁸⁴

Il y a une économie évidente de détails dans le style direct et c'est essentiellement sur la personnalité du personnage que veut se focaliser le narrateur, d'où l'intérêt de lui laisser la parole sur ces quelques lignes. Les discours directs dépeignent ordinairement un trait des personnages que les discours rapportés ne peuvent dévoiler.

De toute évidence, il serait hâtif de vouloir réellement poser les bases d'un récit de type épicentre car, d'une part, le récit énoncé par le narrateur-enfant n'occupe pas une place considérable dans l'œuvre et d'autre part, il est constamment enrichi par tous ces autres récits qui lui enlèvent la vedette en quelque sorte, mais là réside précisément l'un des objectifs de ces mémoires.

Amkoullel, l'enfant peul est divisé selon deux types de narrations principales : les récits dans lesquels l'auteur est le protagoniste, caractérisés le plus souvent par les témoignages directs ; les autres récits qui lui ont été racontés dans lesquels le protagoniste n'était pas directement témoin ou alors était un témoin passif, trop jeune pour se souvenir de quoi que ce soit :

« Tu avais trois ans, me raconta ma mère, quand je devins la troisième épouse de Tidjani Thiam. Je m'apprêtais à rejoindre mon mari quand un matin, vers dix heures, un courrier, telle une tourterelle de malheur, vint remettre au roi Aguibou Tall une lettre de Tidjani destinée au commandant de cercle et l'informa qu'une émeute avait éclaté à Toïni dans la province de Louta... » Avant de poursuivre, un bref rappel historique s'impose si l'on veut bien comprendre l'enchaînement des événements qui aboutiront à la condamnation extrêmement sévère qui frappa Tidjani Thiam.¹⁸⁵

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 128-129.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 79.

Pour signifier que le récit lui est conté, le narrateur utilise les guillemets et annonce l'identité du rapporteur. Puis, il interrompt volontairement le récit de sa mère pour insérer un rappel historique encadré typologiquement par les guillemets. Dans un autre passage comportant des histoires contées au protagoniste, on remarque que les mêmes techniques sont utilisées : il n'y a pas réellement d'autre narrateur car le récit rapporté, est assumé en globalité par le narrateur principal. Dans cet extrait, Niélé qui endosse le rôle de narratrice va être supplantée par le narrateur principal :

« Puisque tu m'as questionnée aujourd'hui sur ton père, c'est que le moment est venu pour toi de connaître son histoire... » Je m'assis à côté d'elle, et c'est alors qu'elle me raconta pour la première fois, du début jusqu'à la fin, l'histoire incroyable de Hampâté, qui se racontait alors comme un roman dans notre famille et dans bien des foyers de Bandiagara. J'en avais déjà entendu des bribes, mais cette fois-ci on me la racontait pour moi tout seul, comme à une grande personne. Je n'ai certes pas tout retenu ce jour-là, mais je l'entendrai bien des fois par la suite — ce qui me permet d'introduire dans le récit de Niélé quelques précisions, notamment historiques, qui n'y figuraient sans doute pas au départ.¹⁸⁶

Cet extrait fournit des indications au sujet de tout ce qui entoure les circonstances de cette narration. Les guillemets manifestent à nouveau un changement de narrateur en la personne de Niélé. Puis, précédant le récit, le protagoniste évoque son euphorie pour ce moment qu'il attendait depuis longtemps. La singularité de cet événement tient dans le fait qu'il s'agit de la première fois qu'on lui conte l'histoire de sa famille. Il admet que le récit de Niélé a été enrichi car étant trop petit pour tout assimiler, il a pu obtenir par la suite des informations rendant dans le même temps, le récit de Niélé moins authentique. Comme il précise, l'histoire de Hampâté se racontait « comme un roman », c'est

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

donc une histoire qu'il a maintes fois entendue et par déduction, l'impression qui subsiste est le grand nombre des narrateurs.

Les instances énonciatrices sont plurielles et Kadidja, la mère d'Amkoullel, détient une place tout à fait privilégiée dans les développements consacrés à sa famille, présente depuis quasiment le début du texte jusqu'aux dernières lignes. En général, il est alloué aux personnages issus de récits rapportés par des narrateurs adultes plus de développements narratifs étant donné que leur complexité a fait l'objet d'une analyse psychologique de l'auteur au fil des années. Par contre, les récits narrés par le narrateur-enfant font l'objet d'un tout autre traitement dans le développement psychologique puisque le narrateur-enfant s'est construit un monde peuplé de bons et de mauvais personnages semblables à la catégorie des adjuvants ou des opposants du conte.

La complexité des réseaux narratifs vient de la multiplicité des narrateurs et plus spécifiquement de la multiplicité implicite des discours que l'on retrouve dans cette œuvre. Le narrateur-héros est aussi porteur d'un réarrangement du sens que l'on perçoit à travers ses réflexions d'adulte ; d'où le rapprochement avec la structure du conte didactique dans lequel il y a une économie du détail et des éléments qui ne paraissent pas indispensables au déroulement du récit. On assiste occasionnellement au dédoublement du narrateur-enfant et du narrateur-adulte.

La chronologie de ce récit est à première vue chaotique et nécessite un rapprochement avec le conte pour comprendre l'enchaînement des événements. On remarque des tendances à isoler certains événements en les rendant atemporels : situés dans un passé lointain, ils ne coïncident pas nécessairement avec la réalité des dates historiques qui ponctuent sporadiquement le récit et

souvent ôtent la nature féerique de certains passages. Par exemple, cet extrait évoque la mère de Tidjani Thiam :

« Yaye Diawarra, lorsqu'elle était amazone, avait pris part à des dizaines de batailles, enjambé des cadavres sous une pluie de balles pour aller nourrir et soigner les blessés, et tout cela sans peur ni larmes; et voilà que cette femme exceptionnelle se mettait soudainement à pleurer et à gémir, la tête appuyée contre la poitrine de sa belle-fille ! »¹⁸⁷

Le narrateur désire accentuer le caractère épique¹⁸⁸ chez cette femme : le temps est flou, les événements également, car il s'agit surtout de conserver un certain mystère autour de Yaye Diawarra, femme respectée pour son passé guerrier. La deuxième partie de ce passage contraste logiquement avec la première, l'effet recherché étant de montrer que cette femme, qui avait bravé des situations périlleuses grâce à un courage exemplaire, pouvait néanmoins rester inconsolable à la disparition de son fils. Cette méthode qui oppose drastiquement deux événements est sans aucun doute inspirée des contes dans lesquels le narrateur puise la dramatisation qui naît de la confrontation entre le mythe et le récit diégétique.

On est donc ici en face d'un récit fort complexe à plusieurs égards dans lequel l'univers du conte est réinventé. Le conte fait partie de l'enfance de l'écrivain qui s'est fait appeler Amkoulel, faisant référence aussi bien à l'amitié qu'il avait développée pour l'un des meilleurs conteurs de la région, qu'à sa propre verve de conteur-écrivain. Ce pseudonyme signifie petit Koulel ou fils du conteur.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹⁸⁸ Christiane Seydou note que dans les régions islamisées, est née une épopée écrite et versifiée. Un type d'épopée en Afrique de l'Ouest relate les luttes religieuses menées par de grandes figures historiques. Christiane Seydou, *Dictionnaires des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 259.

L'univers enfantin est marqué par un certain rapport au monde environnant, puis un éveil de sa conscience qui se concrétise dans sa volonté de trouver sa place et de s'affirmer en tant qu'être humain, chose qu'il fera notamment à travers ses nombreux voyages.

4.2 Les voyages

4.2.1 La dimension épique du voyage

4.2.1.1 Le voyage et les héros épiques

Amkoullel peut être qualifié de récit en mouvement. Les voyages y abondent et ils représentent des temps forts dans la vie du héros. Les départs sont généralement provoqués par des méfaits qui prennent la forme de décès, d'emprisonnement ou de décisions prises par des tiers, rôle tenu par l'administration coloniale. Par ailleurs, l'épisode du voyage y est conçu de la même manière que dans les contes peuls : le récit comporte peu de développements psychologiques et plus d'actions. De ce fait, l'univers du narrateur est organisé jusqu'à l'éveil de sa conscience, d'après un monde peuplé de personnages et de configurations propres au conte, notamment, avec la présence palpable d'adjuvants, d'opposants, d'épreuves, de héros et d'anti-héros. L'analyse de certains voyages permet de mettre en relief les références narratives du conte ainsi que les caractéristiques de la mouvance et de l'instabilité.

En revenant sur la généalogie de l'auteur, on constate que la vie du grand-père maternel d'Amkoullel, Pâté Poullo, un berger considéré comme un sage, a pris un tournant historique lorsqu'il a décidé de suivre les troupes d'El

Hadj Omar. Il a tout quitté pour suivre ce conquérant et devenir son conseiller fidèle. Ce premier départ constitue le moteur du récit en raison de son caractère historique chargé de sens. Il correspond à la fois à l'invasion d'un territoire, ce qui relève du contexte guerrier et également aux racines du héros. Il mêle donc aussi bien des événements malheureux que des événements heureux. Par exemple, le neveu du conquérant Tidjani, héritier de la chefferie décide de faire liquider tous les membres mâles de la lignée des Hamsallah et des Bâ auquel appartient le père de l'auteur à la suite d'une bataille qui aura raison du conquérant El Hadj Omar. Le jour tragique de l'exécution, le père d'Amkoullel était absent. Par conséquent, il a été l'un des rares survivants, il doit lui aussi son salut à un voyage. Les racines de l'auteur sont intrinsèquement liées aux événements historiques mouvementés de l'époque, ce qui marque le changement d'une ère comme le souligne le narrateur :

« Cheikh Omar, j'ai entendu ton appel et suis venu te rejoindre. Je m'appelle Pâté Poullo Diallo et suis un " Peul Rouge ", un Peul pasteur de la haute brousse. Pour me libérer, j'ai laissé à mes frères tout mon troupeau. J'étais riche autant que peut l'être un Peul. Ce n'est donc pas pour acquérir des richesses que je suis venu vers toi, mais uniquement pour répondre à l'appel de Dieu, car un Peul ne laisse pas son troupeau pour aller chercher autre chose.

« Je ne suis pas venu non plus auprès de toi pour acquérir un savoir car en ce monde tu ne peux rien m'apporter que je ne sache déjà. Je suis un silatigui, un initié peul. Je connais le visible et l'invisible. J'ai comme on dit, "l'oreille de la brousse" : j'entends le langage des oiseaux, je lis les traces sur le sol et les taches lumineuses que le soleil projette à travers les feuillages; je sais interpréter les bruissements des quatre grands vents secondaires ainsi que la marche des nuages à travers l'espace car pour moi tout est signe et langage. Ce savoir qui est en moi, je ne peux l'abandonner, mais peut-être te sera-t-il utile ?¹⁸⁹

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 26.

En considérant que le narrateur s'adresse à des lecteurs qui ne sont pas familiers avec le contexte sociopolitique de la région ouest africaine de cette époque, le narrateur se permet de nombreuses incises descriptives. Il apporte des détails que les personnages n'auraient pas mentionnés dans des discours se fondant dans la diégèse qui sont adressés à des interlocuteurs contemporains. Il n'utilise quasiment pas de notes de bas de page comme cela avait été le cas dans *L'Étrange destin de Wangrin*.

D'un point de vue sémantique, ce qui ressort de ce passage est le dépouillement matériel dans lequel Pâté Pouлло a consenti à vivre pour aller vers ce qu'il considère être son destin. Comme il possède tout ce dont il a besoin matériellement, le héros décide de partir pour des raisons spirituelles. En d'autres termes, c'est une quête du sens et un désir d'accomplir sa destinée qui motivent cette séparation d'avec sa famille, son pays et ses biens. On peut considérer selon un découpage sémiotique que la décision de Pâté Pouлло a été motivée par un manque ou un désir.

On obtient le schéma suivant inspiré du modèle de Denise Paulme pour décrire le parcours narratif de Pâté Pouлло :

Tableau VIII

<p>Manque (énoncé de l'épreuve) → Rencontre du médiateur (épreuve qualifiante) → Épreuve triomphante (manque comblé)¹⁹⁰.</p>
--

Si le manque est illustré par le désir d'accomplir son destin, l'énoncé de l'épreuve implicite est indiqué par l'abandon de tous ses biens. La rencontre du

¹⁹⁰ « Denise Paulme, *La mère Dévorante*, op. cit., p. 27. » dans Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, p. 117.

médiateur est signifiée par la rencontre avec El Hadj Omar, tandis que l'épreuve qualifiante ou triomphante est représentée par l'acceptation d'El Hadj Omar et le statut particulier dont il le gratifie.

Le manque est comblé lorsque le neveu de Tidjani témoigne de sa reconnaissance et de son respect envers Pâté Poullo. Le manque et le désir sont à la source de ce voyage dont le retour n'est pas souhaité. Le héros a la conviction de servir une cause qui n'est ni matérielle, ni guerrière. Elle se manifeste dans son aspect purement spirituel, c'est en ce sens que l'on peut le rapprocher de personnages initiatiques de contes qui exercent une fonction définie. Georges Jean note que : « [l]a monotonie des situations et des ressorts a pour corollaire la stéréotypie des personnages. Ceux-ci sont avant tout des fonctionnaires de l'intrigue. »¹⁹¹ On comprend que les propres actions des personnages se manifestent dans la réalisation de leurs fonctions. Ils sont essentiellement des actants. Par ailleurs, la dimension initiatique que nous avons pu analyser dans les contes démontre que le personnage de Pâté Poullo partage des similarités avec des personnages tels que Hammadi. Autant la profondeur psychologique n'est peut-être pas accentuée, autant celle des actes l'est extrêmement car le narrateur ne choisit jamais les actes gratuits insignifiants pour le déroulement du récit. Pâté Poullo est donc présenté comme un silatigui, c'est-à-dire un sage, son voyage sera motivé par la fonction qui le mènera à ce statut social. Le manque et le désir vont de pair. L'objectif du voyage de Hammadi est de tout point de vue initiatique, son but consiste à accéder à un spiritualisme plus élevé. De même, l'impulsion de Pâté Poullo, qui le pousse au voyage au départ de ce récit est chargée, symboliquement. Il représente une sagesse exemplaire par le dépouillement et le

¹⁹¹ « Claude Bremond, *Le Mécano du conte*, op. cit., p. 15 » dans Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Tournai (Belgique) Castermann, 1981, p. 128.

dévouement. Son comportement atypique égale en action celui des personnages de conte. L'orientation initiatique est d'autant plus importante que l'auteur insiste sur les valeurs traditionnelles que lui inspire son grand-père. Ce premier départ est en somme suscité par de nobles causes.

Du côté paternel, le père de Hampâté Bâ acquiert le statut de héros, un héros lié à des événements historiques marquants. On apprend à ce propos qu'il a échappé miraculeusement à la mort :

Niélé commença à me raconter en quelles circonstances j'avais perdu à Sofora en une seule matinée, « quarante grands-pères », et comment Hampâté, qui n'était encore qu'un garçonnet d'une douzaine d'années, en avait miraculeusement réchappé. Déjà orphelin de père et de mère, en cette triste journée il avait perdu tous ses soutiens naturels : ses oncles qui lui tenaient lieu de parents, et tous ses cousins.¹⁹²

La connotation historique est très forte ; pour cette raison, le personnage du père détient un statut de héros initiatique. Il est le seul survivant mâle de sa famille, sa vie prend d'autant plus de valeur qu'il aurait dû mourir. Aussi le narrateur ne peut-il s'empêcher de peindre son portrait à travers les traits du héros initiatique. Aux yeux du narrateur, une telle histoire est loin d'être banale, c'est pourquoi il mythifie l'histoire de son père qu'il a à peine connu. Ce dernier est mort alors qu'il était âgé de trois ans seulement. Et c'est essentiellement à travers les récits des autres qu'il a pu découvrir les qualités de cet homme. Le narrateur n'hésite pas à qualifier lui-même de roman, les histoires qu'on lui a contées : « Je m'assis à côté d'elle, et c'est alors qu'elle me raconta pour la première fois l'histoire incroyable de Hampâté, qui se racontait alors comme un roman dans notre famille et dans bien des foyers de Bandiagara. »¹⁹³

¹⁹² Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel*, *op. cit.*, p. 34-35.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 34.

4.2.1.2 Les premiers voyages d'Amkoullel

Le voyage force les personnages à réinventer leur vie. Amkoullel ne se souvient pas de son premier voyage car il avait à peine quarante et un jours d'existence, mais ce voyage est important en raison de ses résonances dans le récit. Le narrateur-adulte fait une rétrospection quant à la direction que sa vie prend à partir d'événements aussi lointaine que ce premier voyage :

J'étais encore trop petit pour qu'on puisse me porter dans le dos à la manière des femmes africaines. Ma mère se procura une grandealebasse, la bourra de linges et d'étoffes douces et chaudes et m'y coucha comme dans un berceau. Ma « servante-mère » Niélé posa la calebasse sur sa tête et nous primes la route. C'est ainsi que, comptant tout juste quarante et un jours de présence en ce monde, je commençai à voyager. Et depuis, je n'ai jamais cessé, tout au moins jusqu'à ce que la fatigue et le grand âge m'obligent enfin, vers 1982, à rester tranquille.

Lors de notre déplacement, la température baissa si fort, paraît-il, que je faillis mourir. Kadidja resta chez sa mère pendant deux ou trois mois, puis elle me ramena à Bandiagara.¹⁹⁴

La rétrospection permet au narrateur de charger de significations des événements qui ont lieu dans son enfance. En effet, il s'agit là d'un événement qui lui a été relaté, le terme « paraît-il » en témoigne ; ce qui implique que l'événement est vécu passivement. Aussi, c'est le narrateur d'âge mûr qui présente le premier voyage de sa vie non comme un événement isolé mais comme un fait à valeur itérative porteur de sens. Il semble que l'auteur cherche par ce type de rétrospections à tisser des liens logiques en rapport avec la fin de sa vie en tentant d'apporter des réponses à sa propre destinée. D'autre part, ce premier voyage connote l'épreuve car le narrateur échappe de peu à la mort. En rapprochant cet

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 68.

événement des contes initiatiques, on peut schématiser de la manière suivante ce premier voyage :

Tableau IX

Manque / Désir → Départ → Danger → Danger conjuré → Épreuve qualifiante → Retour

En dépit de sa passivité pendant le déroulement de l'action, le narrateur-adulte donne un sens héroïque à ce voyage en renchérissant avec le danger de mort. « Lors de notre déplacement, la température baissa si fort, paraît-il que je faillis mourir. »¹⁹⁵ Cet aspect relève de l'épreuve, d'une épreuve particulièrement vindicative puisqu'elle place le petit être dans une situation où il doit d'ores et déjà combattre la mort. La rétrospection du narrateur souligne à cet effet le caractère déterminant de cet épisode.

Le deuxième voyage du narrateur se déroule dans des conditions presque similaires puisqu'il s'agit du même trajet géographique, mais le motif du voyage est cette fois-ci le décès de sa grand-mère alors que dans le premier cas, Kadidja effectuait le voyage pour présenter le nouveau-né à sa mère. C'est donc dans une atmosphère radicalement opposée que se déroule ce voyage :

Sur ces entrefaites, ma grand-mère, Anta N'Diobdi, qui était retournée à Taykiri près de Mopti, tomba gravement malade et mourut. Ma mère, accompagnée de ses deux frères Bokari Pâté et Hammadoun Pâté, se rendit à Taykiri pour régler les problèmes de succession. Niélé l'accompagna pour s'occuper de moi. Pour la deuxième fois de mon existence, j'accomplis donc

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 68.

le trajet Bandiagara-Taykiri, non plus, cette fois-ci, juché sur la tête de Niélé dans une grande calebasse, mais plus classiquement accroché à son dos.¹⁹⁶

Les éléments se rapportant à l'héroïsme sont absents de ce voyage, le deuxième voyage est nettement moins marqué symboliquement. Le narrateur retient surtout que de la calebasse il est passé sur le dos de Niélé, ce qui correspond à un autre échelon atteint. Par égards pour sa grand-mère qu'il a présentée comme une femme héroïque, le narrateur ne dramatise pas la portée de ce voyage. Un autre voyage est marqué par un contexte familial particulièrement houleux. En effet, le mari de Kadidja a été incarcéré à Bamako et sa femme décide de le rejoindre. Le narrateur ne date pas précisément le départ, mais signale qu'il a eu lieu un matin de l'an 1905. Cette indication chronologique semble provenir des souvenirs directs de l'auteur, c'est en ce sens que son imprécision reflète une dimension lointaine qui rend l'effet réel du souvenir d'autant plus efficace :

Enfin tout fut prêt pour le départ. Un matin de l'an 1905, au premier chant du coq, le petit convoi, poussant devant lui quelques bœufs porteurs, chargés de bagages s'ébranla.[...] Je n'ai guère de souvenirs précis de cette première période de ma vie. Le mécanisme de ma mémoire ne s'éveillera vraiment que grâce à un événement qui se produira au cours de ce voyage et que je raconterai un peu plus loin. Pour lors, j'étais inconscient de la portée réelle de tout ce qui se passait. Je ne réalisais pas que je quittais pour longtemps, peut-être pour toujours la maison paternelle où j'avais été choyé comme un petit roi, et tous ceux qui m'avaient entouré de leur affection.¹⁹⁷

Le narrateur fait une auto-analyse dans ce passage sur son éveil au monde. Il se rappelle que sa mémoire et plus particulièrement la conscience de soi lui sont révélées à cet instant précis. En tant qu'écrivain, auteur de ces mémoires, cette information est capitale dans la mesure où elle distingue d'emblée plusieurs types de démarches dans la narration. En effet, avant cet événement, il ne peut que

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 159.

relater les épisodes de sa vie ou de la vie des autres par des récits qui lui sont rapportés tandis que, pendant ce voyage, il a la possibilité de les relater à travers sa propre expérience et donc à travers ses propres émotions. Le point de vue change et la manière de narrer met en perspective, d'une part, les émotions que le narrateur-enfant a ressenties et d'autre part, la vision personnelle du narrateur-adulte par le biais des introspections et rétrospections. L'un des voyages les plus significatifs, du point de vue de la narration, est sans aucun doute celui qui fait émerger le narrateur à la narration active.

Alors que la première partie du récit contient des récits exclusivement racontés au narrateur, le voyage à Bamako, qui relate la naissance du petit frère d'Amkoullé, permet au jeune narrateur de raconter le premier événement dont il a conscience. Il s'agit d'un récit actif assumé par le narrateur en tant que témoin oculaire et acteur. L'événement en question qui l'a tant marqué est la naissance de son petit frère :

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 mon petit frère, que j'ai pris clairement conscience et de mon existence et du monde qui m'entourait. Ma mémoire se mit en marche, et depuis elle ne s'est plus arrêtée...¹⁹⁸

Ce passage ressemble dans la forme au passage cité précédemment avec en plus, une volonté de la part de l'auteur de justifier l'entreprise autobiographique en crédibilisant ses propos. De fait, il explique à partir de quel moment, dans le récit, le vécu sera équivalent au récit rapporté. Cette expression est révélatrice du nouveau statut qu'il endosse en tant que narrateur « je me souviens parfaitement

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 170-171.

dans les moindres détails de tout le film de cet événement », « j'émergeais d'un sommeil », « c'est ce jour-là », « j'ai pris clairement conscience ». Toutes ces expressions témoignent de la reconnaissance non modeste de sa fonction d'écrivain. En tant que témoin, il pose les fondements d'une écriture dictée par sa mémoire. En d'autres termes, il apporte un sursaut de légitimité à sa fonction d'écrivain et à la démarche autobiographique qu'il défend à travers les anachronismes jalonnant la narration. Il est d'autant plus opportun de le souligner car ces remarques s'inscrivent en marge de l'événement raconté que représentent le voyage à Bougouni et la naissance de son petit frère. L'analogie avec le film est à ce titre une indication de la façon dont le schéma narratif du récit est conçu, celui-ci s'assimilerait à une œuvre cinématographique par le déroulement visualisé d'une scène comportant héros, ennemis et aventures. À plusieurs reprises à partir de cet événement, le narrateur mentionne l'exactitude de sa mémoire et utilise des métaphores du même genre pour expliquer le rapport de sa mémoire avec les événements. Il déclare dans un autre passage « j'examinai tous les détails de la carapace du Blanc-Blanc, dont l'image se grava dans ma mémoire comme une pellicule photographique. »¹⁹⁹ Après l'image du film se rapportant à la narration de l'événement, il utilise la référence de la photographie pour faire part de son habileté à décrire les détails. Le terme « graver » convient pour insister sur la bonne santé de sa mémoire et sur l'authenticité des faits dont il témoigne.

À partir de la structure narrative de ce voyage de Bandiagara à Bougouni, on peut établir un schéma sémiotique relevant les tendances d'une narration qui commence à être assumée activement par le narrateur :

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 187.

Tableau X

1. Méfait→ Tidjani est emprisonné à Bougouni.
2. Manque / Désir→ Kadidja désire rejoindre son mari qui a été incarcéré à Bougouni.
3. Départ→ Le groupe se met en route vers Bamako.
4. Danger → Le laptot menace Kadidja alors enceinte, qui ne se laisse pas faire. Il y a une interaction physique entre Kadidja et le laptot lors du voyage en bateau.
5. Danger conjuré → le commandant arrive sur les lieux et rétablit la situation en réprimandant vertement le chef laptot d'avoir attaqué une femme et de surcroît une femme enceinte.
6. Épreuve → Kadidja est sur le point d'accoucher.
7. Épreuve réussie → Kadidja met au monde le petit frère d'Amkoullel.
8. Situation finale / Manque conjuré → Arrivée à Bougouni et retrouvailles.

Ce découpage succinct permet toutefois de rendre compte d'une organisation narrative qui met toujours en place les canons du danger / danger conjuré ou épreuve / épreuve réussie dont on a pu constater la récurrence dans les contes.

Dans ce voyage, le narrateur-enfant est en présence de deux événements violents subis par sa mère. D'un côté, sa mère, de façon héroïque, se bat avec courage pour défendre deux jeunes filles que le chef laptot harcèle. Bien qu'étant enceinte, cet homme n'hésite pas à se confronter physiquement à elle ; c'est la première fois qu'Amkoullel assiste à une bagarre de ce genre. De l'autre, les

souffrances ressenties par les douleurs de l'accouchement vont laisser de fortes impressions chez le jeune garçon, il n'a jamais vu sa mère souffrir de la sorte :

A peine étions-nous installés qu'elle fut prise de violentes douleurs. Le visage crispé, mordant sa lèvre inférieure, elle gémissait, se tordait, pétrissait son ventre. De grosses gouttes de sueur coulaient sur son visage. Puis, comme elle ne pouvait rester en place, elle se mit à faire le va-et-vient dans la cour, se tenant le dos des deux mains. Affolé, je courus vers elle pour lui porter secours, j'entourai ses jambes de mes bras.
 « Dada ! Dada ! Qu'as-tu ? Que se passe-t-il ? » [...] Avant qu'elle ne me réponde, je vis ma mère s'affaisser sur les genoux. Cette image de ma mère à genoux ne s'effacera jamais de ma mémoire.²⁰⁰

Cette scène est gouvernée par de fortes impressions. Amkoullel veut venir en aide à sa mère mais il est impuissant. Son impuissance se traduit aussi bien par son incompréhension devant une situation inédite, que par sa jeunesse qui constitue un handicap face à la mission héroïque dont il aimerait être pourvu, celle de sauver sa mère. Il ne peut concevoir que ce fort pilier sous lequel il s'est toujours reposé, s'affaisse. Il y a une dimension tragique dans cet épisode qui marque le conscient et l'inconscient du narrateur : la mère tombe à genoux comme si elle était abattue et battue alors que pour le jeune garçon, elle représente la stabilité, la force et l'amour, elle ne peut donc pas fléchir.

4.3 L'apprentissage par le voyage

4.3.1 Le voyage formateur

A partir de l'éveil au monde, le voyage va prendre, comme dans un conte initiatique, une dimension d'apprentissage. Le narrateur raconte un épisode dans lequel il subit, à travers le voyage, une épreuve de courage. Alors qu'il était âgé

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 168-169.

de sept ans, son père, Tidjani, lui a demandé de porter seul un paquet à son cousin en pleine nuit en effectuant une distance d'environ deux kilomètres :

C'est à peu près à cette époque que se situe une épreuve de courage à laquelle me soumit mon père, très typique de son système d'éducation. [...] Chargé de mon paquet, je sortis dans la nuit en trotinant sur la route de Bougouni. Je sursautais à chaque bruit, frissonnais parfois, mais j'étais empli de la certitude que la prière de mon père me protégerait contre tout danger. J'avançais...[...] il y avait d'autres grands arbres peuplés de chauves-souris. Or c'était l'heure où ces animaux hybrides, oiseaux par les ailes, chiens par leur tête et plus ou moins vampires de réputation, sortaient pour aller chercher de la nourriture, qu'ils rapportaient à leurs petits en un va-et-vient incessant.²⁰¹

Cette épreuve, comme le mentionne le narrateur, abonde en détails. L'atmosphère est mêlée de terreur et d'angoisse. Le petit Amkoullé doit venir à bout de toutes ses peurs qui se matérialisent sous la forme d'êtres hybrides et de bruits inquiétants. Pour un adulte, il s'agirait d'une simple commission alors que pour l'enfant, il s'agit bel et bien d'une épreuve. Les arbres sont décrits sous un aspect terrifiant. Non seulement ils sont grands, donc imposants, mais ils sont aussi peuplés d'êtres hybrides. Les chauves-souris l'effraient au même titre que des vampires et le bruit de leurs ailes n'est pas pour rassurer le jeune héros. La nature, qui était auparavant synonyme de jeu et de découverte, est dans son aspect nocturne, empreinte de mystères dans lequel le danger est partout présent. Le découpage de cet amadouement des craintes enfantines peut se schématiser de la façon suivante :

²⁰¹ *Ibid.*, p. 215-216.

Tableau XI

1. Motif de départ : porter un paquet et retourner immédiatement avec un message de réception du cousin
2. Épreuve : parcourir à pied et seul une distance de 4kms aller-retour
3. Adjuvant : prière de Tidjani pour protéger Amkoullel dans son voyage
4. Départ d'Amkoullel
5. Arrivé au centre ville de Bougouni chez le cousin de Tidjani qui lui remet un message
6. Épreuve réussie : retour chez ses parents avec le message
7. Situation finale : remise du message à Tidjani

Ce découpage permet d'établir qu'à l'exemple de tout héros, il est assigné une tâche inédite à Amkoullel qui parvient à réaliser l'épreuve en surmontant ses propres peurs. Il s'agit d'une épreuve qualifiante car Amkoullel en sort grandi, plus fort, il gagne par son courage une reconnaissance qui le détache un peu plus de l'enfance.

D'un autre côté, le retour à Bandiagara se fait dans un contexte familial et politique plein d'anicroches. Tidjani est finalement autorisé à rentrer chez lui après plusieurs années d'exil, car le roi Aguibou Tall vient de mourir ; son exil prend fin et c'est dans l'opulence qu'il rentre chez lui grâce à l'acharnement de Kadidja. Toutefois, l'effervescence du retour est aussitôt assombrie par le décès de son beau-père. Pendant sa détention, son épouse a fait prospérer un commerce et s'est entourée d'une véritable cour pour recréer l'atmosphère qui régnait chez son mari avant le drame. Le narrateur a retenu de ce périple les retrouvailles avec son grand frère, resté tout le temps à Bandiagara chez sa famille paternelle.

Bandiagara représente donc le retour dans un milieu qui est censé être plus stable et plus heureux.

Par contraste, certains voyages également symbolisés comme des épreuves de bravoure ont des dimensions tragiques. A ce titre, le voyage de Hammadoun, le grand frère d'Amkoullel, sera un voyage sans retour. Le narrateur situe l'événement à l'été 1913. Hammadoun, souffrant de l'absence de sa mère, décide de faire le voyage de Bandiagara jusqu'à la ville de Kati, ce qui équivaut à une distance de 750 kilomètres :

Quand vint le début de l'été 1913, mon frère Hammadoun ne put résister au désir de revoir notre mère, qui n'était pas venue à Bandiagara depuis assez longtemps. Il demanda à Beydari l'autorisation de se rendre à Kati, où elle résidait alors avec Tidjani. Beydari n'était pas très favorable à ce projet en raison des difficultés et de la longueur du trajet — environ 750 kilomètres, surtout pour un jeune homme d'une quinzaine d'années qui n'avait encore jamais quitté sa ville natale. Mais Hammadoun insista tellement, son besoin de revoir notre mère était si fort qu'à la fin Beydari se laissa fléchir et donna son autorisation.²⁰²

Par ailleurs, le narrateur note que lorsqu'il parvient à Kati au terme d'un voyage long et effectué dans des conditions difficiles, la maladie a raison de lui et lui coûte la vie. Il avait été confié à une connaissance de la famille paternelle, mais l'accompagnateur a tant et si bien épuisé le jeune homme que ce dernier a attrapé une grosse fièvre et n'a pu guérir. On constate que le caractère fatal rendu par l'insistance de la requête contraste avec la réserve émise par Beydari devant un voyage qui semble tout de même receler d'inquiétants dangers. Le narrateur indique que le motif du départ est presque imposé à son frère arborant le statut de héros dans cet épisode. « Hammadoun ne put résister au désir », « Hammadoun

²⁰² *Ibid.*, p. 347-348.

insista tellement », « son besoin de revoir notre mère était si fort ». Ces trois expressions rendent compte de la force du désir et de la validité du motif de départ. Il est clair qu'il ne s'agit pas d'un simple caprice mais d'un réel manque que rien ne semble pouvoir combler.

Voici l'un des découpages sémiotiques possibles de ce voyage :

Tableau XII

1. Motif du départ : désir de retrouver sa mère.
2. Épreuve : faire le voyage à pied en portant une charge de lourds bagages parfois sous des pluies diluviennes et dans des conditions difficiles.
3. Départ de Hammadoun
4. Danger : difficultés du parcours, emprise avec les éléments, épuisement.
5. Épreuve réussie : Hammadoun parvient malgré tout à rejoindre sa mère à Bamako.
6. Méfait : il tombe malade des suites de son voyage harassant et désire s'aliter.
7. Situation finale (pas de retour) : Il ne parvient pas à récupérer et meurt à Kati dans les bras de sa mère.

Le statut héroïque de Hammadoun prend forme avec la nature extrêmement périlleuse du voyage mais également par l'immense tristesse du narrateur, lequel fait état des qualités sans borne du grand frère disparu prématurément pour prouver que même s'il a échoué à son épreuve, il en avait réussi bien d'autres, ce qui lui a permis de se distinguer auprès de sa communauté d'origine comme étant un garçon exceptionnel. Au fond, le narrateur cherche à se

souvenir de son frère à travers son héroïsme et sa grandeur. Dans ces deux passages, le narrateur s'exprime sur les sentiments qu'il portait pour son frère :

Depuis que j'étais revenu à Bandiagara, c'était la première fois que mon frère et moi allions être séparés. Nous étions aussi proches que « deux fils de la même couverture » ; je lui rendais avec plaisir tous les menus services qu'un petit frère doit normalement à son grand frère, et lui, en retour, m'entourait de son affection et de sa protection. Il était mon modèle et je l'admirais. Il allait me manquer beaucoup. [...] Que s'était-il passé ? Qu'est-ce qui avait pu conduire à la mort ce beau garçon dans la force de l'âge ?²⁰³ Malgré sa maladie, mon frère était encore d'une beauté saisissante – il était, je l'ai dit, l'un des plus beaux garçons du cercle de Bandiagara, et pourtant Dieu sait s'il y avait dans la région des jeunes Peuls de toute beauté !²⁰⁴

On remarque dans ces deux passages que le narrateur loue avec emphase les qualités de la relation fraternelle entre les personnages ainsi que les nombreuses qualités individuelles de son frère. En perdant ce grand frère, ce sont ses repères qui s'effritent au sein de ce tandem. L'étroitesse de la relation va de pair avec le vide créé par la disparition ; en comparant ces liens à ceux qui unissent « deux fils d'une même couverture », le narrateur fait prévaloir que c'est une partie de lui-même, de sa vie, qui meurt avec son frère. Hammadoun accordait une place importante à la protection, au courage, à des valeurs nobles que le petit frère voulait imiter. Le narrateur évoque son grand frère comme un modèle, il vante son extrême beauté, dans le second passage, dans le but de valider le statut de héros, place qu'il occupe désormais à tout jamais dans sa vie. Auparavant, dans l'épreuve initiatique de la circoncision, le narrateur avait déjà eu l'occasion de vanter ses mérites et son courage ; parmi tous les jeunes gens, Hammadoun avait subi cette épreuve difficile comme s'il s'agissait d'une routine, suscitant le respect et les louanges de sa famille et de sa communauté. Ainsi, le narrateur ne tarit pas

²⁰³ *Ibid.*, p. 348-349.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 350-351.

d'éloges lorsqu'il s'agit de son grand frère, lequel symbolise la figure héroïque par excellence, en particulier le héros tragique qu'une mort soudaine prive d'une vie prometteuse en succès.

4.3.2 La place du voyage dans le récit

Le voyage sert souvent de référence pour établir des introspections, le protagoniste peut se rappeler les temps forts grâce au sens qu'il attribue à ses différents voyages :

C'est la quatrième fois que je voyage sur cette route. La première, âgé tout juste d'un mois et demi, je trônais tel un petit roi sur la tête de Niélé, bien installé dans une grandealebasse : ma mère me conduisait chez ma grand-mère pour me présenter à elle. La deuxième fois, Niélé me portait plus classiquement dans son dos; nous retournions à Taykiri où ma grand-mère venait de mourir. La troisième fois, c'était le grand départ pour Bougouni; âgé de quatre à cinq ans, accroché tantôt au dos de Nassouni, tantôt à celui de Batoma, je contemplais le paysage au rythme de leur pas. Aujourd'hui, j'ai treize ans. Je n'ai plus de frère, ma mère est au loin, je laisse derrière moi tous ceux qui ont veillé sur mon enfance et je ne sais pas ce qui m'attend, je marche d'un bon pas sur la route : je pars pour étudier, et pour devenir chef.²⁰⁵

Cet extrait restitue la position des voyages dans l'œuvre. L'auteur y fait plusieurs fois mention pour récapituler les grandes lignes de son enfance. Il y a ici d'une totale dépendance à une autonomie très nette lors du quatrième voyage. L'usage du présent diégétique dans l'expression « j'ai treize ans » amplifie la dimension d'accomplissement et d'autonomie dans le sens où le narrateur-enfant, cette fois, prend la parole au détriment du narrateur-adulte. Sur la route qui le mène vers son destin, le narrateur fait état de ses pertes et de ses gains : ses frères

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 356.

sont décédés, sa mère ne vit pas avec lui. Ce déficit affectif suscite chez le jeune garçon le besoin de le compenser par une attitude riche d'un déterminisme sans failles quant à ses objectifs ; ceci fera de lui si ce n'est un chef, un écrivain dont les talents seront reconnus au-delà du continent africain. Ce voyage, dans lequel il effectue de multiples découvertes, est aussi imprégné par des impressions ressenties. Aussi, il mentionne le trouble éprouvé lors d'une embarcation en pirogue :

Sur un signal, les laptots plongèrent leurs perches dans l'eau et imprimèrent à la pirogue un élan vigoureux. Poussant quelques camarades, j'avançai la tête pour regarder la foule attroupée sur la berge. Tout à coup, je fus pris d'une sorte de vertige : les gens semblaient s'écarter de nous en reculant mais sans marcher, comme s'ils dérivait à la surface de l'eau. Je mis quelques instants à réaliser que c'était notre pirogue qui s'éloignait d'eux et non le contraire. De mon lointain voyage sur le fleuve avec ma mère, il ne me restait aucun souvenir : je découvrais tout pour la première fois.²⁰⁶

Cet extrait résume l'état de conscience du narrateur au moment de son voyage. Alors qu'il a déjà effectué ce trajet à plusieurs reprises pendant son enfance, il ressent ce voyage comme une expérience unique car il lui procure des sensations inédites. Des expressions évoquant le détail des sensations, par exemple, « je fus pris d'une sorte de vertige », illustrent la conscience au monde et la compréhension de celui-ci. L'expression « pour la première fois » met en relief la singularité de l'énoncé. Cela décrit plus qu'une naïveté, la sensation de découvrir des choses qui ne vont pas nécessairement de soi. Cette expérience reflète l'étape d'une initiation dont le parcours marque le début de l'indépendance et du passage à l'âge adulte. Le voyage renferme donc plusieurs épreuves qui mettent en perspective le développement du jeune narrateur.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 358.

C'est au cours d'un autre voyage en bateau que le narrateur comprend les méandres de la vie. Il découvre la famine et les répercussions terribles de celle-ci sur toute une région ; c'est un événement dramatique dont la date correspond au jour du départ des élèves de Mopti pour la période des vacances :

Brusquement, comme nous franchissons une sorte de butte allongée qui nous cachait le paysage, nous débouchons sur une profonde excavation dont le spectacle nous fige sur place. C'est un horrible et incroyable charnier à ciel ouvert. Des morts et des mourants y sont entassés les uns sur les autres. [...] Poussant un grand cri, nous nous débandons vers Sofara, pleurant et appelant au secours. Tout en courant, je me souviens de la mort paisible de mon maître Tierno Kounta à Bougouni, et de mon père Tidjani lui fermant doucement les yeux. N'y a-t-il donc personne pour fermer les yeux de ces pauvres gens ? Pourquoi meurent-ils si nombreux, et si horriblement ? Pourquoi leurs cadavres sont-ils abandonnés entre les mains de deux brutes qui les traitent comme des éboueurs charriant des ordures²⁰⁷ ?

Ici, il n'y a pas de héros. Il y a simplement une vision d'horreur gravée dans la mémoire du narrateur. Ce passage manifeste l'ampleur du drame remémoré comme un cauchemar. La vie agréable du narrateur et les joies de l'enfance contrastent drastiquement avec ce passage. La vision de la mort de cette ampleur est tellement horripilante que le narrateur en vient à se poser des questions profondément existentielles. L'anaphore « pourquoi » met en exergue l'incompréhension face à ce drame. La mort individuelle est la seule qu'il ait expérimentée jusqu'à présent. En comparaison, la mort de son maître et de son père semble paisible. Le décès de tant d'individus, dans ces conditions, modifie en profondeur Amkoullel. Les aléas de la vie l'ont déjà confronté à plusieurs reprises à des disparitions prématurées mais c'est bien la première fois que la mort frappe à cette échelle. La portée du drame suscite de multiples questions sans réponses qui pourtant connotent une maturité. L'injustice fait partie de la vie et le narrateur

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 374-376.

le constate, impuissant. Il n'y a donc ni adjuvants, ni récits rocambolesques, ni situation finale améliorée. Ce sont tous ces éléments auparavant présents qui marquent un changement dans la narration du voyage en parallèle avec le mûrissement du narrateur car, sortir de l'enfance exige l'évolution de la conscience et l'acceptation de l'impuissance. Au fur et à mesure, les adultes revêtent un visage plus humain qu'idéalisé. La sagesse chère à Amadou Hampâté Bâ découle donc de l'apprentissage parfois lent, parfois brutal, de la connaissance du monde qui bouleverse les fondements solides de l'univers protégé du protagoniste forcé de prendre conscience des vicissitudes mais également lui permettant de s'assagir.

4.3.3 Le voyage comme laboratoire d'observation

Le voyage est associé à la liberté lorsque le narrateur décide de fuguer de l'école pour aller rejoindre sa mère. Il ressent le besoin de vivre avec sa mère et, sans l'autorisation de l'administration, il quitte l'école dans l'intention de ne plus y retourner. Son entrain et sa conviction lui ont conféré le désir d'apprendre la langue française comme moyen de promotion sociale, mais l'éloignement d'avec sa mère a eu raison de lui. Ce voyage remet donc en perspective l'épreuve aventureuse promptement remplacée par le sens de l'observation de la société. Dans la scène du bateau, le protagoniste a l'occasion d'expérimenter de manière flagrante la ségrégation. Sans nommément la désigner, il constate les inégalités lors de ce voyage : « Tandis que je reste sur le pont, place réservée aux nègres noirs-noirs et aux bestiaux. Chacun s'y installe comme il peut et cherche un

endroit où étaler sa natte. Nous ne devons payer nos places qu'une fois embarqués.²⁰⁸ »

Les noirs et les animaux sont placés sur le même plan. Cela renforce la portée des observations émises par le narrateur-adulte de façon sporadique tout au long du récit sur les inégalités. La simple description du lieu réservé aux passagers de troisième classe est révélatrice de la profondeur des ségrégations, étant donné que même les noirs qui en ont les moyens ne peuvent accéder aux cabines de seconde ou de première classe, à moins d'être des chefs ou de leur parenté ou encore, d'être accompagné par un blanc. En outre, le narrateur révèle également la puissance du colon à travers ces propos et ces gestes ignobles :

La colère du commissaire éclate avec la violence de la première tornade tropicale de l'année. Il vomit une bordée d'injures : « Espèces de paresseux ! Sales nègres ! Fils de putains ! Cochons malades... » Pour ne citer que les modérées parmi les expressions dont il gratifie les malheureux laptots.[...] « c'est injuste, c'est vraiment injuste ! » malgré M. M'Bodje. Mais à qui se plaindre ? C'était l'époque où le blanc, qu'il ait tort ou raison, avait toujours raison, du moins en règle générale.²⁰⁹

Le tempérament du commissaire est dépeint comme violent. La métaphore « de la première tornade tropicale de l'année » est éloquente et se prête bien aux propos tenus par ce personnage. Le ton du narrateur laisse toutefois transparaître un zeste d'ironie dénotant les limites de la domination coloniale.

Les invectives portent essentiellement sur la race et sur certains traits stéréotypés. Telle que présentée dans cet extrait, l'entreprise coloniale n'a rien d'une entreprise civilisatrice. Aussi, le personnage de M. M'Bodje ne peut que s'indigner passivement, ce qui constitue l'un des rares types de révolte possible à une époque où les droits civils sont complètement bafoués. L'expression répétée

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 413.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 412-413.

« c'est injuste » marque à la fois la volonté de révolte, au sens d'une soif de justice équitable, et l'impuissance. Le narrateur ajoute à cela le pouvoir inconditionnel du colon blanc qui n'a qu'une seule justice, la sienne. Le voyage qui fait place à l'apprentissage de la société est loin des élucubrations héroïques. Les yeux du narrateur s'ouvrent sur les réalités de la condition sociale des peuples colonisés.

Enfin, le dernier passage du récit est hautement symbolique dans la mesure où le voyage clôt le récit et pose les bases d'une nouvelle aventure. Au début de la carrière professionnelle du protagoniste, il est envoyé loin de chez lui pour son premier poste dans l'administration coloniale. Ce départ est l'une des plus grandes distances qu'il aura à accomplir seul. Kadidja effectue une petite partie du trajet avec lui. La mère du protagoniste qui a été, après Amkoullél, le personnage auquel le plus grand nombre de pages a été consacré, est présente dans cet adieu pour entériner son attachement et son accompagnement. Amkoullél n'est plus un enfant et les recommandations qu'elle lui prodigue servent à ce qu'il soit bien équipé pour mener sa vie d'adulte. Le narrateur se rappelle la dizaine de conseils qui concernent essentiellement la mémorisation des valeurs essentielles. Mais ce dernier tête-à-tête est surtout un moment où le narrateur veut rendre à sa mère la place qu'elle occupe dans sa vie en exprimant clairement son admiration et l'héroïsme qu'elle lui inspire : « Je plongeai mon regard dans le sien, et pendant un instant comme on dit en peul, “nos yeux devinrent quatre”. Toute l'énergie de cette femme indomptable semblait couler d'elle à moi à travers son regard.²¹⁰ »

²¹⁰ *Ibid.*, p. 515.

L'expression « les yeux devinrent quatre » connote un désir de fusion dans lequel le protagoniste tente de capturer symboliquement l'esprit de sa mère pour qu'elle l'accompagne même au-delà de leur séparation. On relève le terme « indomptable » qui décrit la personnalité de Kadidja, révélant la force de caractère de cette femme mais aussi la manière dont l'auteur s'évertue à égrener l'héroïsme qui découle d'elle : « J'avais l'impression qu'elle pleurerait, mais sans doute cette femme si fière, que presque personne n'avait jamais vu pleurer et qui était peu habituée aux effusions, surtout avec son grand fils, ne voulait-elle pas que je voie ses larmes.²¹¹ »

Même si le chagrin causé par la séparation et la nouvelle vie du narrateur occupent le passage, il n'est pas question pour cette femme indomptable de déballer ses états d'âme devant son fils. En définitive, les moments les plus difficiles ne l'encouragent pas à flancher. Elle reste forte et le narrateur ne peut que deviner son chagrin plutôt que de le voir. Cela renforce l'héroïsme de cette femme aux yeux du narrateur. L'heure du départ étant arrivée, le narrateur se trouve symboliquement à la frontière entre l'enfance que lui rappelle sa mère et ses nouvelles fonctions qu'inspirent aux yeux des autres, le statut de commis expéditionnaire :

C'était la première fois que je m'entendais appeler « Patron ». Cela me remua bizarrement. Au lieu de répondre immédiatement, je me tournai instinctivement pour regarder encore une fois ma mère. Je la vis qui atteignait le sommet de la dune. Le vent faisait flotter autour d'elle les pans de son boubou et soulevait son léger voile de tête. On aurait dit une libellule prête à s'envoler. Peu à peu sa silhouette élégante disparut derrière la dune, comme avalée par le sable. Avec elle disparaissait Amkoullél, et toute mon enfance.²¹²

²¹¹ *Ibid.*, p. 517.

²¹² *Ibid.*, p. 517.

Le narrateur-autobiographe oscille encore entre sa vie d'enfant et sa vie d'adulte. Ce nouvel épisode de son parcours démarre au moment où il voit s'éloigner sa mère. La scène du boubou au vent et du sable est symbolique. Elle met en valeur une vision qui se veut onirique connotés par des termes relatifs à l'impression, au flou. La mère devient une élégante silhouette associée à la libellule. Le dernier souvenir du protagoniste est donc une Kadidja reluisant de grâce. Elle porte en elle les adjuvants du conte et la dune qui l'« avale » est également une configuration appartenant au conte. C'est donc à travers cet acte que le narrateur décide de clôturer sa vie d'enfant et conjointement de mettre fin à Amkoullel et au récit. L'expression « Avec elle disparaissait Amkoullel, et toute mon enfance » manifeste l'état transitoire entre la mort de l'enfance et l'émergence d'un nouvel homme. Cette expression recoupe la lecture initiatique des contes. Il est important de noter que la mère d'Amkoullel symbolise le centre marquant la stabilité dans toute l'enfance du héros. Malgré les nombreux déplacements, déménagements et séparations, la mère d'Amkoullel s'est révélée être la véritable héroïne de son univers. Pour cette raison, sa présence à la fin du récit boucle l'enfance. Le principal adjuvant d'Amkoullel disparaît et le laisse continuer son voyage vers de nouvelles aventures, fort de toutes les connaissances acquises et de l'amour reçu. Cette volonté de placer sa mère comme centre stable autour duquel son enfance a gravité représente un hymne à la mère, femme la plus respectée dans les contes *Petit Bodiel* ou *L'Éclat de la grande étoile*.

4.4 La figure de la force dans le récit d'enfance

Après avoir établi les réseaux configurant le voyage, nous pouvons à présent nous pencher sur l'isotopie de la force étroitement liée au parcours du récit de l'enfance.

Dans *Amkoullel*, le récit de l'enfance est marqué par les craintes, la peur de la mort, de la solitude et de l'échec. Comme Amkoullel craint de devenir un anti-héros, l'isotopie de la guerre et de la lutte sont par conséquent des manifestations de l'affirmation de soi, de l'honneur.

Le titre évoque l'identité de Hampâté Bâ. L'enfant peul, c'est d'une part un être qui a dû développer des mécanismes de défense face au monde qui l'entoure, mais c'est aussi celui qui a dû se protéger encore plus efficacement pour préserver son identité peule face au monde des colonisateurs. Dans cette Afrique colonisée, Amkoullel s'arme de forces qui lui permettront de rester peul et de ne pas se conformer en devenant un *blanc-noir*, c'est-à-dire un assimilé du système colonial. On peut donc parler de récit de résistance, car Hampâté Bâ y évoque l'entreprise d'aliénation que représente le système colonial. Face à un tel projet, quelles sont les armes dont dispose Amkoullel pour conserver son identité ? Ici s'ancre la portée didactique, considérant son désir de répondre à la problématique suivante : comment rester africain dans cette Afrique colonisée ? L'auteur tente de démontrer qu'en dépit des difficultés, des obstacles et des embûches, il est tout de même possible de garder son identité en utilisant différentes forces. L'isotopie de la force se subdivise en trois parties : la force traditionnelle représentée par la

nature, la force guerrière et la force divine sont toutes impliquées dans le processus du passage de l'enfant à l'âge adulte.

L'isotopie de la force constitue une piste de lecture incontournable dans ce récit d'enfance. Amkoullel perçoit les personnages qui peuplent son monde selon deux aspects antagonistes : les bons et les méchants. Cette simplification des traits des personnages est propre aux personnages de contes dont on a admis, depuis Propp, que les fonctions qui leur sont attribuées sont plus importantes chez les conteurs que le développement de propriétés psychiques et psychologiques. On constate que les attributs extérieurs, même dans cette œuvre, restent plus nombreux. En effet, dans les contes initiatiques, comme nous l'avons vu, le rôle actantiel des personnages est clairement déterminé. Leurs traits distinctifs sont minimalisés et ils sont dénués d'ambiguïté car ils sont fondés sur des oppositions profondes telles que grand / petit, bon / méchant, riche / pauvre, fort / faible ou noir / blanc. Les nuances sont réduites. Le monde d'Amkoullel s'ordonne autour de lui de façon contrastée et c'est pour ces motifs que l'on décèle derrière certaines nuances et certains détails sur les personnages l'empreinte du narrateur-adulte.

4.4.1 La nature

Dans le récit, l'isomorphe de l'arbre est disséminée. Il symbolise la force interne et traditionnelle. Simone Vierne constate que l'arbre représente souvent dans diverses civilisations et dans les contes initiatiques, une valeur sacrée et symbolique. Cet élément peut être interprété comme l'ascension ou comme la

descente aux enfers.²¹³ Lors de la circoncision de Hammadoun, le frère d'Amkoullel, le maître donne des explications aux jeunes circoncis. Cet épisode nous permet d'analyser les symboles rituels de la circoncision, étape importante qui permettra aux jeunes gens de devenir adulte. Il est mentionné que la circoncision implique un retrait de la communauté pendant plusieurs semaines :

Le déjeuner du huitième jour est un vrai repas de fête. Après s'être bien restaurés les garçons font la sieste puis, vers quinze heures, remis de leurs épreuves, ils entament, sous la conduite de leur bawo et de quelques anciens, une longue promenade en haute brousse qu'ils renouvelleront chaque jour. Au cours de ces promenades, ils reçoivent des anciens, versés dans la connaissance des végétaux, des minéraux et de la faune locale des enseignements de toutes sortes sur ce que l'on pourrait appeler « les sciences de la nature ».

Tous ces enseignements reposent sur des exemples concrets faciles à comprendre pour les enfants. Certaines scènes observées donnent l'occasion de développements plus profonds : un arbre déployant ses branches dans l'espace permet d'expliquer comment tout, dans l'univers, se diversifie à partir de l'unité.²¹⁴

La nature renferme une réserve incroyable de richesses offrant toutes sortes d'enseignements. Elle représente ici, la force tranquille et sûre. Elle n'est plus hostile, lorsque le voile sur ses préceptes est levé. Les maîtres initiatiques essaient de réconcilier les enfants avec leur milieu environnemental, cela fait partie de l'enseignement initiatique que de connaître les richesses que renferme la nature. Par ailleurs, le degré de spiritualité que peut atteindre un initié dépendra du rapport de proximité qu'il entretient avec la nature. En effet, ceci est un signe de spiritualité. Par exemple, l'enseignement tiré de l'arbre, « tout dans l'univers se diversifie à partir de l'unité »²¹⁵, est un concept de tolérance que Hampâté Bâ appliquera personnellement dans sa vie et dans ses récits. L'amitié pour le

²¹³ Simone Vieme, *op. cit.*, p. 16-17.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 290.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 290.

commandant de Courcelles en est une illustration. Amkoullel croyait que tous les Blancs étaient de puissants sorciers. Mais voyant que De Courcelles ne lui voulait aucun mal pas plus qu'à son frère, il déclare :

J'avais décidé de haïr tous les toubabs, mais comment pouvais-je détester ce commandant si gentil, dont j'entendais dire qu'il avait tout fait pour libérer mon père ? J'apprenais pour la première fois que les réalités de ce monde ne sont jamais ni entièrement bonnes ni entièrement mauvaises, qu'il faut savoir faire la part des choses et se garder de jugement préconçu.²¹⁶

Amkoullel apprend à relativiser ses sentiments et il comprend que malgré leurs différences, les hommes quels qu'ils soient ne sont ni foncièrement bons, ni foncièrement mauvais :

Ces relations de bon voisinage et d'acceptation mutuelle reposaient sur le vieux fond de tolérance religieuse ou magico-religieuse et qui de ce fait, ignore les guerres de religion. [...] Dès cette époque, j'ai appris à accepter les gens tels qu'ils étaient, Africains ou Européens, tout en restant pleinement moi-même. Ce respect et cette écoute de l'autre quel qu'il soit et d'où qu'il vienne, dès l'instant que l'on est soi-même bien enraciné dans sa propre foi et sa propre identité, seront d'ailleurs plus tard l'une des leçons majeures que je recevrai de Tierno Bokar.²¹⁷

Il n'est pas étonnant que Hampâté Bâ utilise la métaphore de l'arbre, en employant le terme « enracinement » dans ce passage. Il n'est pas perçu comme un élément statique ou négatif, au contraire, l'enracinement des êtres consiste à maintenir le contact et la relation avec les autres sans toutefois perdre son identité. L'enfant peul est donc sensible à son être. Il ne se ferme pas à la culture des colons mais il reste conscient de tous les éléments constitutifs de son identité car les enjeux sont de taille. L'arbre est une figuration de la tradition et des

²¹⁶ *Ibid.*, p. 191.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 193.

connaissances profondes. Dans un autre passage, la nature est présentée en opposition à la ville comme un espace rempli de significations :

Comme il le faisait fréquemment, Pâté Poulo était parti dans la brousse, à l'est de Bandiagara, avec des troupeaux. Il ne pouvait rester longtemps en ville sans aller se replonger dans le monde qui était le sien : celui de la nature où tout, pour lui, était vivant, parlant et signifiant. C'est là qu'il s'éteignit, emportant avec lui ses secrets et la plupart de ses connaissances traditionnelles.²¹⁸

Dans une même perspective, la brousse est un espace rassurant, plein de significations et surtout forgeant l'esprit de l'initié. C'est un lieu sacré contenant une multitude de symboles pour ceux capables de les déchiffrer. La brousse est également le lieu de rencontre du monde visible (matériel) et du monde invisible (intuitif). Dans ce passage, la brousse est opposée à la ville. La ville représente le monde profanes tandis que la brousse représente le monde spirituel. Il y a donc une rupture symbolique entre ces deux mondes. C'est pour cela que l'initié reçoit des enseignements bien différents de celui des profanes. Etant donné leur caractère sacré, il doit les conserver précieusement et secrètement. A ce titre, les révélations que Pâté Poulo a pu percevoir dans la brousse ne sont pas profanes. Elles coexistent dans cet espace intermédiaire entre le monde profane et celui des esprits, des ancêtres et des divinités.

Dans une autre perspective, la nature peut paraître hostile aux profanes. Le passage dans lequel Amkoullé doit porter dans l'obscurité un message dans une ville voisine située à deux kilomètres de son domicile est significatif. A la manière des rites et des épreuves initiatiques, les apprentis doivent prouver leur

²¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

courage et leur foi. Le père d'Amkoullel, Tidjani, fait une prière spéciale avant de le laisser partir, mais il est temps que son fils fasse preuve de courage en domptant la nature :

J'étais empli de la certitude que la prière de mon père me protégerait contre tout danger. Et j'avais... En plus des jeunes fromagers que Tidjani avait plantés le long de la route au temps où il était bagnard, il y avait d'autres grands arbres peuplés de chauves-souris. Or c'était l'heure où ces animaux hybrides, oiseaux par les ailes, chiens par leur tête et plus ou moins vampires de réputation, sortaient pour aller chercher de la nourriture, qu'ils rapportaient à leurs petits en un va-et-vient incessant. Leurs ailes claquant dans la nuit faisaient un bruit impressionnant [...]. J'éprouvais une peur physique, certes, et mon corps tremblait, mais mon esprit était tranquille.²¹⁹

Tous les éléments convergent vers l'idée d'une épreuve initiatique. Il se sent d'ailleurs plein de courage après la prière de son père. Néanmoins, la scène suggère l'horreur ; les arbres sont surdimensionnés, l'espace inquiétant est peuplé de créatures étranges. Ce sont des espèces de monstres dotés des attributs les plus angoissants. En surpassant sa peur, l'enfant parvient à se raffermir. Vienne dans *Roman, Rite, Initiation*²²⁰ indique que les rituels ou les aventures désignent souvent l'expression de la destinée humaine. Le schéma initiatique commun représente un héros confronté à la mort refusant d'accepter ce sort. Ce n'est qu'en combattant des ennemis et, par la même occasion, l'angoisse de la mort que celui-ci s'initiera. En somme, l'aventure initiatique est une quête du sens de la vie dans laquelle les monstres, les pièges, les angoisses peuvent tous être liés à l'angoisse de la mort.

D'un autre côté, la force de la nature peut se manifester à travers des métaphores. Dans le passage suivant, Tidjani en use dans l'affaire qui oppose ses femmes à sa bien-aimée Kadidja :

²¹⁹ *Ibid.*, p. 215-217.

²²⁰ Simone Vienne, *op. cit.*

Vous ne voulez pas de Kadidja parce que vous en êtes jalouses. J'étais l'arbre sous lequel vous vous reposiez, dormiez et vous réveilliez pour en manger les fruits; mais ce que vous avez décidé d'ignorer délibérément, c'est que Kadidja était la sève vivifiante de l'arbre que je suis. Un arbre peut-il vivre sans sève ? Moi, je ne peux pas vivre sans Kadidja.²²¹

Tidjani a recours à l'image de l'arbre pour faire part du pouvoir que Kadidja exerce sur lui ; c'est une force intérieure. Elle est la substance motrice, vitale de Tidjani, lui donnant un sens, une raison d'être.

Si la nature et ses éléments représentent une force interne et spirituelle, la guerre, représente une force externe tout aussi puissante mais qui est de l'ordre des relations entre les individus. Il y a tout un réseau figuratif que l'on peut associer à la guerre. En réalité, dans le monde d'Amkoullel, les personnages qui peuplent son existence, sont soit des alliés, soit des ennemis. De nombreux personnages endossent les caractéristiques des personnages des contes. Ils sont représentés à travers les forces qu'ils possèdent : force du bien ou force du mal. Très peu de personnages sont ambivalents. On peut attribuer cette effervescence guerrière au contexte colonial dans lequel le récit se situe, celui de la première guerre mondiale, mais aussi celui des épopées. Le contexte colonial met en contact de façon brutale les autochtones avec les colons blancs. Ces derniers ont pour mission d'acculturer les autochtones dans tous les domaines de la vie. Par ailleurs, la présence de ces colons sur le territoire est essentiellement militaire. Le petit Amkoullel est déjà très imprégné par les contes qu'il a pu entendre, notamment ceux de Koullel le conteur. Il va dans cette mesure fusionner les traditions orales avec les événements courants et de cette façon façonner les

²²¹ Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel*, *op. cit.*, p. 278.

personnages à la manière des contes. Toutefois, à la différence du parcours figuratif de la nature, la guerre est une force tournée vers l'extérieur. Elle est humaine, contrôlable. Elle est de l'ordre du visible.

4.4.2 La guerre

Au sein de la famille d'Amkoullé, il existe plusieurs personnages de type guerrier. Les jaloux du couple Hampâté-Kadidja s'avèrent particulièrement coriaces. La vision de l'enfant privilégie l'idée que son bien-être dépend de celui de ses parents. Aussi, il est normal que tous ceux qui menacent le couple Hampâté-Kadidja, soient perçus comme des ennemis de la pire espèce, des personnages dont le seul dessein et la seule existence sont stimulés par la destruction du couple. On peut citer ce passage en guise d'exemple : « Fous de rage, les grands du royaume qui avaient été éconduits se jurèrent de tout mettre en œuvre afin que l'union Kadidja-Hampâté demeure stérile et ne soit pas heureuse. »²²²

Cet extrait fait figure de combat titanesque opposant les « grands » du royaume. Les personnages sont transformés et ils existent seulement à travers leurs rôles maléfiques. Le verbe « jurer » confirme le dessein de vengeance inconditionnelle. Dans le passage suivant, cette tendance se confirme : « En dépit de l'interdiction coranique, ils mobilisèrent marabouts, noueurs de cordes, jeteurs de sort et sorciers en tous genres pour frapper le mariage de stérilité. Malgré cette coalition, Kadidja mis au monde trois enfants. »²²³

²²² *Ibid.*, p. 66-67.

²²³ *Ibid.*, p. 67.

Par ailleurs, l'interdiction dans le contexte des contes initiatiques est un passage obligatoire. Il y a, de ce fait, toute une série d'interdits que l'apprenti ou l'initié doit respecter. Les interdits, de surcroît coraniques, sont ignorés par les ennemis du couple. Ceux-ci sont donc précisément du côté des forces profanes et néfastes. Toutefois, en dépit de tous ces stratagèmes, ses parents triomphent de leurs conspirateurs²²⁴.

Dans un autre passage, nous avons décelé que les problèmes des adultes sont perçus par le narrateur-enfant comme ayant la substance de guerres redoutables. Lors de la nouvelle union de Kadidja avec Tidjani Thiam, les deux premières épouses de Tidjani complotent contre la mère d'Amkoullel pour l'évincer de la maison :

La vieille Yaye Diawarra n'étant plus là pour défendre Kadidja, elles reprirent les hostilités, n'attendant qu'une occasion pour frapper un grand coup. [...] Faman N'Diaye, la doyenne des parentes de Tidjani, profita de cette absence pour monter une véritable cabale contre ma mère. Assurée du soutien de tous les membres féminins de la famille, elle vint la trouver.²²⁵

Ce passage fait écho au passage précédent avec la perceptive que Kadidja est seule à lutter contre tous. Même si le combat est inégal, celle-ci l'emporte sur ses ennemis. On en déduit que pour Amkoullel, il est important que les rapports de forces puissent être inversés pour donner des chances aux plus faibles de vaincre. Ce schéma initiatique se répète : le héros n'est jamais le personnage le plus fort en apparence. Il doit affronter des ennemis ou des épreuves qui paraissent insurmontables, mais grâce à une aide providentielle ou à un tour de

²²⁴ Le triomphe est temporaire car le couple finira par divorcer et des trois enfants un seul survivra.

²²⁵ *Ibid.*, p. 275.

génie, il parvient à tuer le monstre, à se libérer ou à accomplir des exploits. Amkoullé tout comme le lièvre, *Petit Bodiel*, est un enfant vulnérable. Pour pallier ce désavantage, il renverse les règles en faveur des plus faibles. Dans un épisode mettant en scène un ex-tirailleur devenu jardinier, on comprend qu'il est indispensable que Amkoullé ait des moyens de se défendre face à la méchanceté des adultes. Un jour, le jardinier assène des coups à Amkoullé et son camarade parce que ceux-ci se sont moqués de son accoutrement militaire français. Ils trouvaient ridicule de le voir continuellement porter fièrement ce costume en loques et en guise de réponse, ils se font rosser. Les enfants décident alors de se venger de cette injustice. La raison profonde du mépris des enfants se trouve dans l'identité dénigrée de l'ex-tirailleur. Celui-ci se targue d'avoir servi la France, il croit que c'est un honneur alors qu'aux yeux des enfants ce n'en est pas un. L'honneur serait d'être un vrai peul, comme le note Sinali :

Il ne manquait jamais de porter ce veston chaque fois qu'il devait rencontrer un fonctionnaire, surtout si c'était un « blanc-blanc », un pur Français de France. Sa veste était devenue trop étroite pour lui, mais il s'en moquait bien. Lorsqu'il avait affaire à des interlocuteurs ignorant tout des questions militaires, il se targuait de ses trois chevrons comme une gloire, allant jusqu'à déclarer qu'ils étaient supérieurs à ceux qu'ils portaient sur la manche !²²⁶

L'ex-tirailleur est décrit comme un assimilé de la colonisation. Pour le petit Amkoullé, il représente exactement l'inverse de ce qu'il souhaite devenir : un vrai chef peul. C'est pourquoi, l'ex-tirailleur est ridiculisé. Tout dans ce qui constitue son identité a été colonisé. Les critères de noblesse et de fierté peules sont tous ignorés. A contrario, des critères étrangers jugés supérieurs, sont adoptés. Toutefois, puisque les autres membres de la communauté ne les

²²⁶ *Ibid.*, p. 257.

valorisent pas, des personnages comme l'ex-tirailleur ne susciteront que le grotesque et le risible, ils seront marginalisés. Il y a donc d'un côté le problème de l'image que l'ex-tirailleur renvoie et de l'autre cet incident qui l'a poussé à punir trop sévèrement Amkoulel et son ami. Tous deux vont donc monter un complot pour faire payer l'injustice dont ils ont été victimes :

Daouda Maïga vint me proposer de nous venger de Sinali en ravageant son jardin :

« j'ai peur de Sinali, avouai-je »

-Tu n'es donc pas un pur fils de peul, répliqua-t-il.

Eh bien, moi Daouda Maïga, je me vengerai de Sinali !

[...] Nous dressâmes un plan d'action. [...] L'un de nous devait faire le guet pour avertir les autres en cas de danger. Chacun voulant participer au saccage il fallut tirer au sort. [...] Daouda et moi pénétrâmes dans le lieu interdit. C'était vraiment un jardin magnifique, mais peu important. Animés par la rage que nous inspirait le souvenir des coups reçus quelques mois auparavant nous l'avons ravagé sans regret, arrachant, écrasant, piétinant jusqu'à la moindre tomate tels des singes fous libérés dans un champ de maïs.²²⁷

Ce passage dévoile les plans guerriers élaborés par Amkoulel et ses camarades pour mener leur vengeance contre Sinali. Bien qu'il s'agisse d'enfants d'une dizaine d'années, leur vengeance porte le sceau de destruction totale, digne d'une véritable guerre. En relevant à nouveau le champ lexical de la guerre, on y trouve les termes suivants : « dresser un plan d'action, danger, saccage, lieu interdit, rage, ravager, arracher, écraser, piétiner ». Toutes ces expressions sont liées à la destruction. Par ailleurs, l'honneur est également présentée comme une qualité inhérente à tout guerrier. C'est pour cela que le camarade d'Amkoulel le pousse à la vengeance en brandissant l'idée de l'honneur bafoué. Le personnage de Sinali représente l'antinomique de l'être peul car il ne croit pas aux valeurs peules, à la tradition peule et c'est en cela qu'une punition provenant de lui ne

²²⁷ *Ibid.*, p. 261.

peut qu'être vécue comme le summum de l'humiliation. Comment ne pas s'élever contre un tel affront ? Comment ne pas s'élever contre un homme qui a perdu son âme et qui de surcroît pourrait contaminer les autres²²⁸? Voici donc la mission symbolique d'Amkoulel, lutter contre tous ceux qui pourraient l'empêcher de garder son identité, cela revient par extension à lutter contre le système colonial.

Vis-à-vis de ses camarades, il arrive à Amkoulel de mener d'autres types de batailles. Etant chef d'une grande waaldé²²⁹, les conflits sont fréquents. Cette fois, c'est pour défendre des jeunes filles membres d'une autre waaldé et par la même occasion son honneur d'homme qu'il part combattre les autres garçons. En bon guerrier, Amkoulel pratique l'art de la guerre. Il y a des règles et des principes auxquels il tient. On peut citer ce court passage pour l'illustrer : « Je décidai qu'un combat régulier aurait lieu dans les règles avec déclaration officielle. [...] La coutume voulait que le combat débute par un corps à corps entre chefs avant de se transformer en mêlée générale.²³⁰ »

Dans la narration du combat entre les deux waaldés rivales, il y a plusieurs règles extrêmement strictes et pointilleuses dans la façon de mener la guerre qui rappellent l'éthique guerrière ou l'art de la guerre. Même si la guerre présente des conséquences dommageables, cette isotopie de la force reste interne. Par opposition, l'ennemi le plus redoutable d'Amkoulel, est matérialisé sous le pouvoir du colonisateur et le régime colonial.

²²⁸ La colonisation est perçue ici comme un processus d'acculturation.

²²⁹ Une waaldé est une association enfantine.

²³⁰ *Ibid.*, p. 300-301.

4.4.3 Le colonisateur blanc

Qu'il s'agisse indifféremment d'adultes ou d'enfants, Amkoullé est toujours prêt à se défendre en cas d'offenses, particulièrement si celles-ci remettent en cause son identité peule ou son intégrité. Symboliquement, la guerre représente une force réelle que Amkoullé peut maîtriser. Mais lorsque les ennemis sont à son sens beaucoup plus puissants que lui, Amkoullé se dote alors d'adjuvants efficaces et souvent fidèles. Il s'agit dans ce cas de forces surnaturelles, incompréhensibles, suprêmes, matérialisées à travers certains personnages. Les personnages qui possèdent des attributs surhumains sont entre autres, Kadidja, sa mère et le Blanc.

La mère d'Amkoullé est représentée comme une force divine et protectrice ayant tous les attributs de l'adjuvant fidèle. Pour l'enfant qu'est Amkoullé dans ce monde d'adulte, il a besoin de sentir qu'il détient le soutien d'une force visible pour combattre les forces visibles ou invisibles. Quant au Blanc, il est représenté comme une sorte de sorcier possédant des pouvoirs extrêmement puissants. Toutes sortes de configurations sont créées à partir de rumeurs et de spéculations. Les premiers vrais contacts avec les Blancs sont impressionnants. Amkoullé va vouloir vérifier toutes les allégations qui sont faites à leur sujet. En effet, dans le passage suivant, on s'aperçoit que les croyances d'Amkoullé sont basées sur des rumeurs véhiculées par le type de contact existant entre les deux groupes : « J'avais entendu dire que les Blancs-Blancs (comme on appelait les Blancs-Noirs, ou Africains européens) étaient "des fils de feu" et que la clarté de leur peau était due à la présence en eux d'une braise ardente. Ne les appelait-on pas "les peaux allumées" ? »

Quelques lignes plus loin, le narrateur décide d'en avoir le cœur net en tentant une expérimentation :

Quand ce fut le tour de Nassouni, bien caché derrière elle, j'avançai ma main droite sur le côté. Le plus légèrement que je pus, je posai le bout de mon index sur la main gauche du commandant qui reposait sur la table. Contrairement à mon attente, je ne ressentis aucune brûlure. J'en fus extrêmement déçu. Désormais, pour moi, le Blanc était une « braise qui ne brûle pas ».²³¹

La première configuration discursive attribuée au Blanc des pouvoirs liés au feu. Sa nature est incendiaire, c'est notamment par le feu des canons qu'il parvient à dominer. D'un côté, le narrateur curieux et un peu sceptique veut vérifier si les dires de son entourage sont véridiques. De l'autre, une fois l'expérimentation terminée²³², la réaction s'en suit est une profonde déception que l'on pourrait attribuer au fait que le monde magique de l'enfant perd de son impact. De fait, tout ce récit que l'on peut qualifier de parcours initiatique peut se lire comme une série d'épreuves que l'enfant subit pour devenir un homme. Amkoullel est donc amené à réinterpréter les signes associant le Blanc à un grand sorcier ou à une créature à mi-chemin entre l'animal et le monstre. Il déclare, en observant de près le commandant de Courcelles, que « les Blancs sont des écrevisses géantes à forme humaine disposant d'une solide carapace »²³³. Il constate également que le Blanc ne fait pas partie de la race humaine. « De toute évidence, ces chaussures ne ressemblaient en rien à celles des Noirs, habitants

²³¹ *Ibid.*, p. 185-186.

²³² Celle-ci a des allures d'expérience scientifique étant donné qu'il va confirmer ou infirmer son propos à partir d'un acte rationnel.

²³³ *Ibid.*, p. 186-187.

normaux de la terre ferme²³⁴ ». On ressent une certaine naïveté mêlée d'ironie. La naïveté appartenant à la voix enfantine d'Amkoulel et l'ironie à celle de l'adulte. Tout en continuant à détailler cet « extra-terrestre » à forme vaguement humaine, le narrateur s'arrête sur l'odeur du commandant qu'il identifie comme une « vapeur inhabituelle », puis très rapidement, cette vapeur devient « un encens magique émané de son propre corps »²³⁵ qu'il a utilisé pour envoûter le petit Amkoulel. Bien entendu, tout ceci crée une grande frayeur chez l'enfant qui court se cacher, persuadé que sa mort prochaine sera causée par l'ensorcellement du Blanc. Sa mère, représentée comme une divinité capable de « dompter même les petits diables européens »²³⁶, intervient. Kadidja est toujours l'adjuvant salvateur venant à bout de « tous les sorciers ». Elle dispose donc en quelque sorte de pouvoirs divins et bienfaiteurs. Plus Amkoulel observe attentivement le Blanc et plus son aspect monstrueux disparaît, en laissant apparaître son aspect humain comme ce passage l'illustre :

Dadda, le commandant de Courcelles n'est-il pas un toubab ?

-Si, me répondit-elle mais c'est un bon toubab

[...] J'apprenais pour la première fois que les réalités de ce monde ne sont jamais ni entièrement bonnes ni entièrement mauvaises, qu'il faut savoir faire la part des choses et se garder de tout jugement préconçu.²³⁷

Cette réflexion véhicule une portée initiatique car elle entre dans des considérations plus spirituelles que matérielles. Le Blanc perd sa dimension mythique, tant et si bien que Amkoulel conçoit le système éducatif des Blancs comme un nouveau moyen d'obtenir plusieurs sortes d'avantages. Il sort complètement de sa crainte et de ses a priori pour utiliser l'école des Blancs

²³⁴ *Ibid.*, p. 188.

²³⁵ *Ibid.*, p. 188.

²³⁶ *Ibid.*, p. 189.

²³⁷ *Ibid.*, p. 191.

comme un moyen de devenir chef, ce qui lui donnerait plus tard, le droit de se venger contre les injustices qu'il subit à cause de sa condition d'enfant. À cet égard, le commandant lui confie qu'il pourra obtenir deux choses importantes en épousant les valeurs occidentales : l'argent et le pouvoir. Voici en quels termes il présente ces bienfaits : « Veux-tu aller à l'école pour apprendre à lire, à écrire et à parler le français qui est une langue de chef, une langue qui fait acquérir pouvoir et richesse ? »²³⁸

Alors que tous les enfants et leurs parents perçoivent dans l'école des Blancs, un endroit où ils perdront leur âme, les Blancs étant représentés comme des forces néfastes capables de commettre la plus terrible des sorcelleries, Amkoullel perçoit les choses différemment. L'école peut représenter son avenir en étant un moyen fiable de devenir chef. A ce moment là, la figure monstrueuse du Blanc s'évanouit en partie, sa nature et sa fonction se précisent. Il est là pour acquérir richesse et pouvoir. Les colons ne sont pas de grands marabouts. Plus tard, toutes ces croyances vont disparaître lorsque les tirailleurs, revenus de la guerre témoignent du fameux pays des Blancs, de leurs habitants et surtout de leurs faiblesses. Les mythes s'estompent à la lumière de ces nouvelles révélations. L'enjeu est donc de taille. Amkoullel a pour tâche de préserver la tradition peule et il pourra le faire grâce à son éducation. Amkoullel se crée une force de caractère tout en restant africain.

²³⁸ *Ibid.*, p. 324.

4.5 Conclusion

Amkoullé, l'enfant peul est un récit qui s'organise autour d'un réseau narratif complexe prouvant par la même occasion que Hampâté Bâ s'éloigne sans conteste du modèle du conte. Si les personnages empruntent des traits caractéristiques des personnages de conte, celui-ci agit comme un catalyseur sur l'écriture étant donné qu'il subit une réelle transformation au contact du récit mis à l'écrit. Loin de concevoir un narrateur, une histoire comme on le retrouve souvent dans les contes africains, on a affaire à une multitude de récits enchâssés et de narrateurs réels ou feints dans ce récit. Le narrateur des mémoires est beaucoup plus complexe que celui du conte, étant donné qu'il existe des micro-récits et des macro-récits ; on souligne en conséquence une narration dissemblable au modèle des contes. Il arrive souvent que les narrateurs censés narrer un épisode soient, au cours du récit, dépossédés par le narrateur principal. On peut également rappeler que la narration change drastiquement lorsque le récit est assumé par le narrateur en tant que témoin actif des événements plutôt que lorsque des événements lui sont narrés.

Les fonctions attribuées aux personnages se classent le plus souvent selon les catégories d'adjuvant ou d'opposant, mais parfois elles sont à nuancer, car la forme du conte reste relativement rigide, et le récit agit sur ces formes rigides et permet de transformer lorsque cela est nécessaire des opposants en adjuvants ou vice-versa.

Relativement aux figures, ce récit a mis en relief l'isotopie de la force exposant la manière dont les personnages sont construits. Il est indispensable pour l'enfant que représente Amkoullé dans cette partie colonisée de l'Afrique de se

munir de mécanismes de défenses contre toutes sortes d'ennemis. C'est pourquoi les personnages s'opposent principalement selon l'axe adjuvant / opposant. Tous existent, pour ainsi dire, selon le rôle qu'ils occupent dans le récit. Ce ne sont pas des personnages ambivalents. Et c'est par ce trait qu'ils se rapprochent des personnages du conte. Les événements et les différentes étapes qui jalonnent ce parcours initiatique peuvent aussi être définis d'après l'axe guerre / paix. Il semble que les parcours figuratifs étudiés convergent vers les personnages guerriers ; que ce soient des épouses, des maris, des enfants, des ex-tirailleurs ou des colons blancs, chacun mène sa guerre. Par souci didactique, les personnages sont érigés en personnages exemplaires ou instructifs. Les enseignements sont toujours liés aux personnages et à leurs actions. La dimension initiatique se manifeste dans les rapports de forces inversés. Les plus faibles deviennent les plus forts. Amkoullel trouve donc la force, dans le récit, avec l'aide d'adjuvants mais aussi d'opposants, de se construire en tant que personne. D'autre part, le voyage englobe la configuration du texte ; omniprésent, il révèle chaque étape de la maturité du jeune Amkoullel qui bénéficie de l'éducation la plus signifiante. Tout comme dans les contes, le voyage permet dans un premier temps de présenter un certain nombre d'aventures et donc de favoriser l'émergence de héros dans un univers fantasmagorique et d'autre part, il permet à Amkoullel, au fur et à mesure qu'il trouve ses marques dans la société, d'observer les multiples injustices et de se placer en tant qu'observateur plutôt que héros. Le monde, tel qu'il est, détermine Amkoullel à se bâtir des armes pour lutter et devenir de manière symbolique un chef dans ce contexte colonial. Dans cette nouvelle étape de sa vie, le récit *Oui mon commandant!* s'est prémuni d'un autre type de narration avec une écriture aspirant à la maturité.

Chapitre V

OUI MON COMMANDANT! UNE PRISE D'ÉCRITURE ASSUMÉE

Le fait de n'avoir pas eu d'écriture n'a jamais privé l'Afrique d'avoir un passé, une histoire et une culture. "L'écriture est une chose, le savoir en est une autre. Le savoir est une lumière qui est en l'homme. Il est l'héritage de tout ce que les ancêtres ont pu connaître et qu'ils nous ont transmis en germe, tout comme le baobab est contenu en puissance dans sa graine."

Tierno Bokar

5.1 Introduction

Si le récit *Amkoullel* permettait à l'auteur de se remémorer des récits de son enfance tels que les contes, dans *Oui, mon commandant !*, le texte introduit des procédés d'écriture différents, à l'image de ses aspirations. Ce sont vers des récits plus mûrs et plus élaborés que l'auteur nouvellement nommé commis expéditionnaire porte son intérêt. Aussi, ces récits qu'il ne synthétise pas mais raconte, deviennent le reflet de ce qu'il voudrait que son œuvre soit : une réflexion élaborée sur le sens des êtres et des choses. Par ailleurs, son cheminement religieux et spirituel est important dans la mesure où il influence son écriture. Il ne peut évoquer n'importe quel sujet ou faire n'importe quel commentaire. Sa grande sensibilité et sa morale se retrouvent dans son style sous forme détournée. Le détournement se produit parfois en invoquant le compte de la collectivité ou alors par le biais de l'ironie, figure omniprésente. Pourtant, même s'il y a ironie, encore une fois, celle-ci est utilisée avec une certaine précaution, car tous les sujets ne sont pas développés en vue de provoquer le rire, mais plutôt en vue de révéler certaines injustices. Étant donné que le thème de la colonisation qui cadre ce récit est tout de même délicat, l'auteur fait usage de l'ironie comme stratégie de détour. Tout n'est pas ironique et son absence accentue d'autant plus la gravité de certains actes ou de certaines pratiques. Nous verrons dans ce chapitre comment d'une part, Hampâté Bâ se démarque de l'art oral, art qu'il admire, mais duquel il se distingue n'étant pas en parfaite connivence étant donné qu'il prend très à cœur son activité d'écrivain. Nous aborderons, par la suite, la manière dont sa quête de l'universel débouche sur une écriture qui se veut transcendante aux clivages nés du contexte de la colonisation dans le temps du

récit. Et enfin, nous observerons le fonctionnement de l'ironie comme instrument de détour dans la mesure où elle devient une véritable arme de défense contre l'aliénation.

5.2 L'écrivain en marge de l'oralité

5.2.1 L'écriture aux croisements de diverses influences

La postface de *Oui mon commandant!* est consacrée au cheminement de cette aventure autobiographique. Bien qu'ultérieurement, Hampâté Bâ ait eu l'occasion dans de nombreux entretiens d'expliquer sa démarche, nous souhaitons souligner qu'elle découle d'une initiative de longue date. Effectivement, Hampâté Bâ a, par sa carrière, pris le réflexe de systématiquement prendre des notes méticuleuses dans des carnets. Cette habitude, il l'a par la suite gardée et n'a pas tardé à diversifier ses recherches en incluant des contes, des récits historiques et des chansons recueillis dans les diverses régions traversées. Hélène Heckmann raconte, dans la postface, de ces mémoires qu'un cercle d'amis et, à l'occasion, des auditeurs ont eu l'occasion d'entendre à maintes reprises des anecdotes portant sur sa propre vie. Après le succès de la publication de *L'Étrange destin de Wangrin*, il a beaucoup été question de la véracité de ses propos car le caractère romancé de l'œuvre était la source d'intenses débats. Les aventures extraordinaires de Wangrin n'éclipsaient pourtant pas la vie et les mésaventures de Hampâté Bâ lui-même. Ayant pour habitude de raconter des bribes d'histoires et voulant répondre à ses détracteurs qui objectaient que Wangrin et lui ne faisaient qu'une seule et même personne, Hampâté Bâ, sous l'impulsion de son entourage, s'est donc mis à écrire ses propres mémoires. Toutefois, pour la

première version de ses mémoires écrite vers 1975, il a été décidé que le format ne conviendrait pas à des lecteurs « modernes ». La raison principale étant que Hampâté Bâ racontait des suites d'anecdotes sans qu'il y ait ni personnage principal, ni de véritable trame narrative nouée autour de ce noyau ; ce que Héléne Heckmann explique comme une manière typiquement africaine de raconter des histoires dans laquelle le protagoniste ne se met pas au devant de la scène. Plusieurs années plus tard, il présente ses mémoires sous la forme de deux tomes en introduisant le jeune Amkoullel pour le premier tome et le commis expéditionnaire Amadou Bâ dans le second. De la sorte, les lecteurs auraient plus de facilité à s'identifier au narrateur.²³⁹ Malgré tout, on constate qu'il persiste dans la première partie du récit à vouloir configurer le récit de manière protéiforme.

Loin des constructions narratives dont Amkoullel usait pour s'affirmer en tant qu'individu, la narration de *Oui mon commandant!* est beaucoup plus sobre et spirituelle, elle a moins recours au mythique. Il est clair qu'avec *Oui mon commandant!*, c'est sur d'autres terrains que l'auteur guide son lecteur. La gravité et l'humour y sont toutes deux présentes et elles se partagent la vedette dans l'évolution de la conscience du personnage.

Dès le début du récit, le narrateur effectue plusieurs rétrospections qui lui permettent d'établir à partir de quels moments certains événements marquants pour le reste de sa vie ont eu lieu. Il met l'accent sur ce qu'il considère être des moments clefs, symboliques de revirements. Par exemple, son métier d'écrivain est justifié par la longévité de cette pratique :

²³⁹ Amadou Hampâté Bâ, *Oui, mon commandant!*, *op. cit.*, postface de Héléne Heckmann, p. 509-515.

Pour ce qui est des traditions orales, de ma petite enfance jusqu'à vingt-deux ans, je me suis contenté d'accumuler dans ma mémoire tout ce que j'entendais. Je n'ai commencé à utiliser l'écriture qu'à l'occasion de ce grand voyage pour Ouagadougou et de la nécessité de tenir mon journal. Je notais au fur et à mesure en français, en peul ou bambara – en transcrivant d'une façon rudimentaire ces deux langues en caractères latins – tout ce que je recueillais au hasard de mes rencontres. Ce n'est qu'à partir de mon affectation à l'IFAN, en 1942, que j'acquerrai une réelle méthode d'investigation et commencerai à mener sur le terrain des enquêtes spécifiques – tout en continuant par ailleurs, comme j'ai toujours conseillé aux jeunes de le faire, de récolter les données en vrac, quitte à les classer ensuite en vue d'une exploitation rationnelle.²⁴⁰

Dans cet extrait, Hampâté Bâ fait état du début de son activité d'écrivain qu'il situe aux heures les plus précoces de son enfance jusqu'à l'acquisition des réflexes relatifs à l'utilisation quasi religieuse d'un carnet dans lequel il prenait en notes les récits récoltés au rythme des différentes régions visitées. Il y a également une volonté didactique marquée chez l'auteur, volonté par laquelle il n'hésite pas à guider la jeunesse africaine et à lui faire des recommandations sur des activités qui sont nécessaires dans une Afrique qui tend à moins valoriser ce type de récits :

Ce que je ne pouvais prévoir, c'est que vingt-neuf ans plus tard je reviendrais à Diafarabé pour y servir pendant trois ans au laboratoire d'hydrobiologie créé par l'IFAN, que j'y terminerais sur place ma longue enquête d'au moins quinze années sur l'histoire des Peuls et des Toucouleurs du Macina et que j'y écrirais, avec mon chef Jacques Daget, le premier tome d'un livre entièrement fondé sur les traditions orales et retraçant cette histoire : *L'empire peul du Macina*.²⁴¹

Subséquentement, le narrateur réitère, à travers des rétrospections, son parcours de transcripteur, d'écrivain et d'essayiste. Il raconte, en utilisant des analepses, son cheminement et ses méthodes de travail dans la rédaction de l'histoire des Peuls qui paraîtra dans l'ouvrage *L'empire peul du Macina*. De ce

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

fait, la première partie de *Oui mon commandant !* manifeste une certaine hésitation due à l'impression de vacillement et à la lenteur du rythme. De toute évidence, l'intervention du narrateur dans le temps de l'écriture plutôt que dans le temps diégétique est vécue par le lecteur comme une assistance au jeune narrateur du récit pour l'aider à mettre en place les éléments de son propre récit. On remarque notamment que cette première partie foisonne en rencontres avec des griots ou des gens habilités à raconter de grands récits épiques. Ces deux éléments peuvent être interprétés comme les piliers du véritable récit qui est, pour l'heure, retardé par d'autres micro-récits enchâssés ne mettant pas en relief le héros. Revenir sur le passé permet à l'auteur d'intervenir activement et finalement de soustraire la vedette au narrateur-héros. Ce type d'intervention, en plus des insertions historiques du type épopée, constitue le moyen de naviguer dans le temps sans saisir le moment présent de la diégèse. En effet, le narrateur évoque de larges périodes issues du passé et du futur qui font figure de bilan et rendent le présent diégétique pour le moins insaisissable, dans lequel peu d'événements majeurs de la vie de l'auteur sont relatés. On constate donc que la première partie de la narration met au second plan le héros qui, à travers son voyage vers la Haute-Volta, région inconnue, attache plus d'importance aux différentes rencontres qu'à ses propres péripéties. La narration diégétique ne débute qu'avec les activités professionnelles du protagoniste. A ce moment, les autres micro-récits ont tendance à intégrer la diégèse ; en conséquence de quoi le protagoniste tend à être inséré dans la narration. A titre d'illustration, on observe dans cette citation un saut temporel d'envergure entre l'instant où ses vœux sont prononcés et ceux où ils sont exaucés. Cette escapade temporelle prend donc en considération les vœux de réconciliation du narrateur entre trois clans :

C'est à partir de ce jour que commença à se former vaguement en moi le souhait d'une réconciliation entre les trois grandes familles maraboutiques de mon pays, déchirées par trop de souvenirs de guerre, de massacres et de malédictions mutuelles : les kountas de Tombouctou, les Peuls Cissé du Macina et les Tall, descendants d'El Hadj Omar. Cet espoir ne trouvera son accomplissement que cinquante-cinq ans plus tard, dans la nuit du 20 au 21 juin 1977. En cette nuit mémorable, consacrée à la prière et à la lecture du Coran, les délégations représentatives des trois grandes familles maraboutiques, en présence de milliers de personnes et du chef de l'État lui-même, se rencontreront sur les ruines de la grande mosquée de Hamdallaye, l'ancienne capitale dévastée de l'empire peul du Macina, et s'y donneront la main en geste de réconciliation et de pardon solennel...²⁴²

Cette citation traduit les espoirs de Hampâté Bâ et les valeurs humaines pour lesquelles il a œuvré toute sa vie : le pardon, la réconciliation et la solidarité. Cette rétrospection de cinquante cinq ans résonne comme une note d'espoir. L'usage du passé simple puis du futur révèle l'écart temporel. En effet, l'auteur au moment où il écrit désire mettre l'accent sur l'idée que rien n'est impossible et qu'à travers la volonté des hommes et les prières, même les choses impensables à certaines époques finissent par se réaliser. De surcroît, il donne à cet événement où la réconciliation s'est soldée en une nuit, une dimension politique : le chef de l'État en personne était présent. En d'autres termes, il restitue la place d'une Afrique où les valeurs traditionnelles restent vivantes. Enfin, la dimension religieuse de cet événement ne saurait être occultée étant donné que la paix s'est consolidée par des prières dans un lieu saint : la grande mosquée de Hamdallaye. L'atmosphère religieuse scelle la réconciliation et marque d'une autre manière la séparation entre le pouvoir moderne et l'Afrique traditionnelle. Ce n'est donc pas la présence du chef de l'État qui légitime cet événement, c'est la portée religieuse

²⁴² *Ibid.*, p. 49.

et toute cette réflexion sur le sens des pratiques humaines est rendue par un récit rétrospectif.

5.2.2 L'originalité de Hampaté Bâ

L'article de Ralph A. Austen met spécifiquement en perspective l'originalité de Hampaté Bâ comparé à d'autres auteurs africains qui, s'ils ont beaucoup écrit sur les affres de la colonisation et de la décolonisation, n'en ont pas pour autant été des acteurs directs ou des témoins contemporains :

This hiatus can be explained in part by the chronology of colonial rule, which did not last long enough for the first generation of major writers in English and French to reach their full powers much before its demise. Some of these early figures — most notably Chinua Achebe, Mongo Beti, and Ferdinand Oyono — have written on colonial themes. Others, like Camara Laye, describe situations in the colonial era with virtually no reference to European rule. More commonly, the focus of African writing is upon decolonization and its postcolonial aftermath, since these are the experiences the authors know at first hand.²⁴³

Le même auteur constate que non seulement Hampaté Bâ est en quelque sorte un doyen dans sa discipline, mais que cette position le dote d'outils dont ne disposent pas forcément d'autres auteurs pour alimenter en substances riches leurs productions littéraires :

Amadou Hampaté Bâ stands out in this context, first of all because he is older than even such senior francophone figures as Léopold Sédar Senghor and Birago Diop (who also grew up in the far more established

²⁴³ Ralph A. Austen, « Amadou Hampaté Bâ From a Colonial to a Postcolonial African Voice: Amkoullel, l'enfant peul », in *Research in African Literatures*, vol. 31, n° 3, 2000, p. 1.

colonial confines of the Senegal coast) and is considerably older than the Nigerian literary pioneers, Chinua Achebe and Cyprian Ekwensi. Yet it is Hampaté Bâ, with his rather limited formal French education, who produced probably the richest literary account of colonialism in *L'étrange destin de Wangrin*. In the memoir of his own childhood, *Amkoullel*, Hampaté Bâ provides us with not only another classic account of the lived colonial experience, but also an insight into the process by which an African scholar and verbal artist could find a voice: first as a contributor to the colonial project of recording (and even creating) "tradition" and then to the rendition of his own life through a particularly effective form of European-language literature.²⁴⁴

Selon Austen, l'éducation de Hampaté Bâ joue un rôle déterminant dans la construction de la narration et dans les effets esthétiques produits. Il souligne notamment que l'éducation auprès de Tierno Bokar, le maître spirituel de Hampaté Bâ marque, la narration d'une effervescence morale et éthique, telles qu'elles peuvent exister dans les contes ou dans les autres types d'enseignements qu'il a reçus :

From a literary perspective, however, it is clear that Hampaté Bâ's autobiographical writings were influenced by Cerno Bokar's teachings. The last section of *Oui mon commandant!* (341-87) describes the experiences of 1933 and also includes many extended citations from Cerno Bokar. This pedagogy does often take the form of narrative and is thus important in shaping the moral tales that comprise a good deal of *Amkoullel*. But it is, after all, Hampaté Bâ himself who transcribed and presumably shaped what we know of Cerno Bokar's teachings, which constitute a unique and highly ecumenical version of Islam. From a political perspective, this teaching could be (and was) interpreted both as very dangerous to French rule (thus leading to Hampaté Bâ's shift from the administrative service to IFAN in 1942) and as supportive of later French efforts to sponsor a more accommodating version of Islam (see Brenner, "Becoming Muslim"). From a literary perspective, however, the transcriptions and publications based on Cerno Bokar transcend the categories of "traditional" and "colonial" without really accounting for the power of Hampaté Bâ's "postcolonial" writings.²⁴⁵

²⁴⁴ Ralph A. Austen, *op. cit.*, p. 1.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

Ce passage révèle un autre aspect de Hampâté Bâ qui certes, embrasse une religion et un idéal de vie, mais cette fois-ci de façon tout à fait originale. En effet, si l'auteur évoque souvent son attachement à l'Islam, il n'en reste pas moins que son maître est présenté comme un être peu banal, s'éloignant du dogme et de ses institutions. Cet aspect est signifiant car cette originalité se répercute dans son enseignement. Elle lui procure une grande ouverture d'esprit lui permettant d'aller sans crainte vers l'autre. De même, dans l'écriture, on constate le plus souvent qu'à l'intérieur de ces réflexions originales et parfois personnelles, il parvient à des réponses qui ne dérivent pas de grands dignitaires religieux. En tout état de cause, Hampâté Bâ se distingue à plusieurs niveaux des écrivains de son temps.

Par exemple, en corrélation avec la littérature orale, la démarcation se fait sentir à plusieurs niveaux. Si Hampâté Bâ revendique une certaine tradition orale en mettant l'accent sur sa sauvegarde, il n'endosse pas complètement le titre d'écrivain retranscrivant simplement les récits oraux. Certes, il s'est distingué à travers la collecte des traditions orales et la retranscription d'une multitude de contes et récits, mais il a aussi prouvé à travers ses propres récits qu'il était au sens large un écrivain, titre qu'il a revendiqué à plus d'une reprise. Aussi, on constate à travers des mécanismes catalyseurs que l'écrit a pris le dessus sur l'oral et qu'il ne revendique pas nécessairement le statut de griot moderne. Dans la première partie de ce récit, de nombreuses rencontres fortuites avec des spécialistes des arts oraux introduisent des récits historiques sous forme d'épopée. Pour établir la profondeur de cet art, Hampâté Bâ feint sciemment, ou reconnaît sincèrement, ne pas être capable d'égaliser à l'écrit la beauté esthétique du récit qui a été narré par de véritables et vénérables professionnels associés à la cour du roi :

« Le roudouga se racla la gorge et reprit sa déclamation, accordant sa voix à la musique des violons, déroulant de son ton chantant le fil du récit, dans un langage poétique et rythmé qu'aucune traduction, même littéraire ne saurait rendre...²⁴⁶ »

Ce passage met en scène la grande soirée de récitation des violonistes impériaux racontant la vie de l'empire de Ouagadougou dans le cadre d'une faveur tout à fait spéciale accordée à Amadou Bâ puisque seuls les Mossi peuvent assister à ce genre de cérémonie, or, il n'est pas Mossi mais Peul. On remarque que cet extrait vise autant la finesse du langage poétique que le rythme, traits poétiques, qui selon lui sont intraduisibles. C'est donc des déficiences de la traduction par rapport à l'art original que l'auteur se préoccupe lorsqu'il qualifie cette soirée d'intraduisible. Il tente néanmoins d'apporter un aperçu de ce que fut cette soirée et déclare : « je crois utile d'en rapporter ici le schéma simplifié, afin de donner au moins une idée de la richesse et de la complexité des structures du pouvoir dans certains anciens empires africains. »²⁴⁷ Cette déclaration dénote clairement le souci de se démarquer par rapport aux artistes eux-mêmes, en essayant toutefois de donner une idée de cet art à des novices tout en s'excusant de ne pas pouvoir en faire ressortir tous les aspects artistiques. Par exemple, il fournit des informations quant à l'atmosphère de ce genre de soirée ; la musique qui accompagne quasiment toujours ce type de déclamation est déficiente, de même que la voix exceptionnelle du violoniste ainsi que les mots choisis dans la langue locale. Ces trois éléments intrinsèques à l'oralité ne sont pas transcribibles aisément par l'écriture.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 168-169.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 170.

5.2.3 Une narration diégétique et extra-diégétique : rencontre avec des maîtres de l'art oral

La narration du deuxième volet des mémoires met en place d'autres mécanismes de narration a priori différents de ceux d'*Amkoullel*. Dans le premier quart du livre, le narrateur rapporte, essentiellement à travers son voyage, des rencontres avec des spécialistes de l'art oral connaissant parfaitement l'histoire de leur région. Toutes ces rencontres sont prétextes à des développements de micro-récits, c'est-à-dire des récits enchâssés dans lesquels conteurs et griots, le plus souvent accompagnés de leurs musiciens, racontent les origines et les événements mémorables de leur région, souvent anciens empires défaits par des batailles ou par le début de la colonisation. Le premier quart du récit semble être plutôt dédié à des récits de type épopée. Dès le second quart et le troisième quart du livre, avec l'arrivée en Haute-Volta et le début de sa carrière, le récit devient beaucoup plus actif, c'est-à-dire que Amadou Bâ narre ses propres aventures, à partir de ce moment, il fera corps avec la diégèse et les rétrospections ou analepses seront plus dissipées. Les événements se succèdent et le narrateur assume la plupart des récits qu'il produit étant souvent le protagoniste au cœur de l'action. Puis le dernier quart des mémoires comporte une narration plutôt rétrospective, ce qui généralement provoque de nombreuses réflexions qui sont d'ordre extra-diégétique. La dernière partie fait figure de bilan mais aussi de micro-essai sur la religion ou sur la vie d'une manière générale.

Hampâté Bâ a eu recours à plusieurs reprises à des enchâssements entre des événements narrés dans d'autres œuvres apparaissant dans le récit. Souvent, même s'ils sont de courtes durées, ils permettent de faire prévaloir des

changements de point de vue. Dans ces mémoires, les contes représentent la plupart du temps un conseil ou une façon d'agir susceptibles d'aider le protagoniste. Amadou Bâ s'identifie à certains personnages ou se rappelle certaines actions de personnages dans des situations particulières afin de prendre exemple sur eux. Les notes renvoyant au conte sont donc toutes insérées de façon méticuleuse. L'auteur recherche de façon ponctuelle des conseils au même titre que s'ils provenaient d'individus respectables. Par exemple, dans ces deux citations, il fait directement référence au conte *Kaïdara*. Dans le premier extrait, il tente de lutter contre la jalousie :

Heureusement mon esprit, habitué à lutter contre mon âme, me rappela à la raison. Je me souvins du conseil donné par le dieu Kaïdara : N'agis pas sur un simple soupçon », conseil qui avait évité au héros d'accomplir une erreur irréparable. « Une mauvaise pensée, me dis-je, est elle aussi une sorte d'arme dangereuse. Elle blesse d'abord celui qui l'émet avant d'aller blesser sa victime »²⁴⁸

Dans le second extrait, il s'agit d'une réflexion qui découle de la colonisation : « Comme le dit le conte peul Kaïdara, toute chose existante comporte deux faces : une face diurne, favorable ; la tradition enseigne qu'il y a toujours un grain de mal dans le bien et un grain de bien dans le mal, une partie de nuit dans le jour et une partie de jour dans la nuit...²⁴⁹ »

Ces deux citations interpellent dans la mesure où elles ne sont employées ni de la même façon, ni dans le même contexte. La première citation tirée de *Kaïdara* reprend directement le conte. Si le conte se veut aussi bien ludique que didactique, il doit rester après le plaisir de la lecture, des conseils valables pour la

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 208.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 439.

vie de tout un chacun. Amadou Bâ craint que le commandant n'ait des vues sur sa femme. Dans un premier temps, il devient jaloux, mais se ravise en se rendant compte que cette attitude nuirait inéluctablement à son mariage. Plutôt que de se laisser miner par ce sentiment, il suit le conseil prodigué au personnage Hammadi en n'agissant pas aveuglément, il prend le parti de la sagesse en priant et en communiquant avec sa femme. La seconde citation prend également en considération un aspect didactique du conte. Celle-ci n'est pas une citation directe, elle reprend simplement une idée présente dans les contes *Kaïdara* et *Njeddo Dewal, mère de la calamité*. Cette idée met en lumière la dualité de chaque chose selon laquelle, tout est toujours à nuancer. Cette pensée se démarque d'une pensée manichéenne car elle relativise les formes du bien et du mal, plutôt que d'être drastiquement opposés, les deux concepts sont imbriqués l'un dans l'autre à faible dose. Si la colonisation est perçue comme un mal, il en résulte des éléments qui ont eu un aspect positif sur les populations africaines ne serait-ce que par l'usage du français que l'auteur considère pragmatiquement comme une langue plus facilement diffusable dans le monde qu'une langue africaine. En somme, par ces deux exemples, Hampâté Bâ illustre de quelles manières on peut concrètement tirer partie des contes et de leurs enseignements.

5.3 Nouveaux adjuvants dans la vie d'adulte

Le narrateur reconnaît l'aide spirituelle de Tierno Bokar, son maître et ami proche de sa famille en affirmant pour clôturer ses mémoires que c'est grâce à sa formation qu'il est devenu un homme sage. Dans ce contexte, son écriture reprend un certain idéal à l'exemple d'une conception particulière de la vie et

d'une discipline qui coïncident. Il est nécessaire de passer par l'acheminement de sa formation spirituelle pour déceler les mécanismes qui façonnent son écriture. D'ailleurs, l'hypothèse avancée est que l'esthétique de Hampâté Bâ sera sans doute modelée par ses préceptes et que sa discipline de vie en reflètera les contours. Même si les cadres culturel et géographique apportent des touches nombreuses d'élaboration de l'écriture, l'écrivain dépasse cet espace traditionnel pour épouser des valeurs religieuses et humanistes. Celles-ci parsèment le récit et créent un ensemble cohérent relevant d'un certain idéal de vie.

Cette entreprise de longue haleine dans laquelle l'auteur tient minutieusement des carnets, puis écrit ses mémoires lui permet vers la fin de sa vie de non seulement revenir sur sa jeunesse dans laquelle toutes les bases de sa spiritualité lui ont été transmises, mais aussi de se réconcilier avec lui-même en effectuant en quelque sorte son repentir au moment où il rédige ses mémoires sur ce qu'il considère être des attitudes condamnables adoptant à l'occasion un registre de confession. Il est vrai que Hampâté Bâ aura tendance à vouloir se punir de certaines mauvaises actions commises ou paroles malencontreuses tout en les excusant à demi-mot par la suite, clamant que le jeune âge et l'inexpérience y sont pour beaucoup. C'est dans cette optique que le narrateur fait à plusieurs reprises son *mea culpa*.

Parfois dur envers lui-même, il ne reste jamais indifférent devant une action qu'il condamne. Dans plusieurs passages, c'est à peine si l'écrivain n'introduit pas des incises directes pour présenter ses excuses à ses lecteurs ou tout du moins à lui-même.

Dans le même contexte, la diégèse du récit se situe environ des années 1922 à 1933, tandis que le paratexte s'étend jusqu'au présent. Le texte donne

l'impression à travers cette seconde phase de sa vie que les éléments qui le construisent en tant qu'homme se mettent en place à la manière d'un puzzle. C'est pendant cette période qu'il acquiert véritablement ses armes d'adulte pour cheminer à travers la vie. Alors que son enfance était bercée par une ambiance oisive et active dans laquelle tout n'était que découvertes et loisirs, le monde étant à son service plus qu'il n'était au sien, ce second ouvrage rapporte une attitude qui est globalement celle du tâtonnement puis du cheminement à travers l'univers colonial, mais également à travers ses propres réflexions internes. Celles-ci lui procureront un statut dans la société coloniale et une vie vécue selon un certain objectif d'harmonie. On assiste donc dans *Oui mon commandant!* à une double prise de responsabilité de la part du narrateur : son parcours professionnel avec toutes les étapes de sa carrière dans la Haute-Volta et son parcours personnel dans lequel il devient un époux, fonde un foyer, devient chef de famille et devient musulman au sens profond du terme. A ce moment, l'auteur prend réellement conscience de sa place dans les sociétés civiles, du fonctionnement du système colonial et de sa réalisation en tant qu'homme.

5.3.1 Wangrin, un autre idéal de liberté

Vis-à-vis de l'administration coloniale, son attitude est toutefois assez ambiguë. Il reconnaît à plusieurs reprises que les travaux forcés, la récolte obligatoire des impôts et finalement toutes les formes d'exploitation possibles et inhumaines ont été mises en place par le système colonial. Il n'en reste pas moins qu'en tant que fonctionnaire de l'administration coloniale, il est loin d'être médiocre, il n'a pas tout le temps fait preuve de distance avec les intérêts français

et c'est avec beaucoup de discipline et une certaine forme d'asservissement et d'avilissement que lui-même est devenu un très bon fonctionnaire, contribuant donc à faire fonctionner l'entreprise coloniale et d'une certaine manière peut-être malgré lui, à la légitimer et à la faire perdurer. A l'instar de Wangrin qui fut un personnage tout à fait en marge du système, comprenant parfaitement les rouages et les failles de la grosse machinerie de l'administration et parvenant à passer à travers les maillons du système pour devenir l'un des plus riches Africains de cette époque dans cette région, Amadou Bâ fait figure de bon fonctionnaire donc d'assimilé. Si Wangrin suscite une profonde admiration chez Hampâté Bâ, ce n'est ni pour ses qualités religieuses ni pour son obéissance au pouvoir colonial, c'est qu'il est un être exceptionnellement intelligent qui a pu tirer son épingle du jeu au travers de situations extrêmement difficiles tout en étant capable de combattre les lois mêmes de l'administration coloniale. Wangrin représente une figure héroïque par excellence ; il se suffit à lui-même et s'il finit alcoolique et ruiné, il en garde une grandeur et un honneur dont peu d'hommes peuvent se targuer selon l'auteur. Wangrin est d'une certaine manière aux antipodes de la pensée du commis et pourtant, on ressent toujours une forte émotion notamment lorsque la fiction est mêlée à l'autobiographie par les incises de références directes à ce personnage extraordinaire dans ces mémoires. Amadou Bâ respecte énormément son acolyte dans la dimension de la destinée et de la liberté. Wangrin, est toujours resté un humaniste et la fortune qui aurait pu faire de lui un personnage vil, n'a pas eu raison de sa grandeur. Hampâté Bâ a indiqué à travers ses diverses productions littéraires qu'il admirait profondément les êtres qui sont passés par d'intenses aléas dans leur vie. En d'autres termes, il admire sans équivoque tous ceux qui ont connu la gloire puis la déchéance sans que leur

générosité en ait été affectée, sans que leur réputation, ni leur grandeur en pâtissent. L'admiration est présente d'autant plus que Hampâté Bâ croit à cette épreuve digne des contes initiatiques qui placent les héros dans des conditions de dénuements matériels extrêmes, lesquels les poussent à dévoiler leur véritable nature. Comme nous l'avons vu avec *Kaïdara*, les personnages Hamtoudo et Dembourou meurent parce qu'ils poursuivent des quêtes qui ne sont pas nobles, c'est-à-dire la richesse et le pouvoir tandis que Hammadou, vainqueur de l'initiation est en quête du savoir et reste fidèle à ses objectifs dans le dénuement comme dans la richesse. Selon Hampâté Bâ, cette épreuve représente finalement le véritable test pour connaître le cœur et les aspirations véritables d'un homme ; à savoir, s'il peut mourir pour ses convictions et rester fidèle à ses croyances, l'harmonie de pensée et d'actions valent incommensurablement une admiration éternelle. Aussi, les conflits intérieurs d'ordre moral sont certainement selon Wangrin et Hampâté Bâ, les plus coûteux et les plus importants car plus que les sanctions et les régimes avilissants, les êtres sont en proie à des luttes internes dans lesquelles leurs principes moraux sont toujours remis en question et par conséquent sont en conflit avec les intérêts matériels. En bien des circonstances, c'est bien cette lutte qui définit la paix ou le tourment chez les personnages.

5.3.2 Les valeurs religieuses et traditionnelles ou un idéal d'écriture

Même si le titre de cet ouvrage *Oui mon commandant!*, est teinté d'ironie, le narrateur expliquera dans les dernières pages ce que signifiait réellement cette expression au sein de l'administration et au sein des populations africaines. Si asservissement il y a, il y a aussi la volonté de rester africain et comme Hampâté

Bâ le montrera vis-à-vis de la religion, il était très difficile d'être colonisé, de travailler dans l'administration et de surcroît, d'être chrétien ce qui, implicitement, est, selon lui, l'une des meilleures façons de perdre tout repère et toute autonomie dans la mesure où le pouvoir colonial était aussi un pouvoir chrétien qui voyait d'un très mauvais œil les musulmans et avait ouvertement fait la chasse à tous ceux qui pensaient se rebeller contre lui. La portée du rôle et des enjeux derrière l'adoption et la pratique de cette religion sont très importants. Édouard Glissant met l'accent sur une problématique universaliste. Dans *Introduction à une poétique du divers*, il porte un message d'universalité intense. Il s'est penché sur la question *Comment être soi sans se fermer à l'autre et comment consentir à l'autre, à tous les autres sans renoncer à soi?*²⁵⁰ Ce qui revient à se demander comment rester soi au contact de l'autre. Ce sont des questions fondamentales qui luisent dans l'œuvre de Hampâté Bâ et plus généralement dans sa vie. L'aliénation n'est pas vécue comme un moindre mal, mais comme le mal. S'aliéner ou être aliéné, se dépouiller ou être dépouillé de son identité sont de grands handicaps dans le sens où le colon asservit ses sujets ou ses subalternes en leur attribuant d'autres fonctions et s'il y parvient, une autre identité. C'est pour cela que la réflexion sur le dilemme de pouvoir garder ses valeurs, sa culture, sa langue, son soi au contact de l'autre établirait une forme de conscience de son identité, car le monde environnant serait questionné de nouveau, de même que les acquis, les savoirs et les discours véhiculés dans la société. Sans vouloir vivre en autarcie, Hampâté Bâ essaie de dresser les bases de son identité pour s'ancrer comme il l'entend dans le monde.

²⁵⁰ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses Université de Montréal, 1994, p. 30.

Son plus grand questionnement concerne la manière de faire converger les intérêts de son statut civil en devenir avec les intérêts de l'administration coloniale et de sa vie de musulman, ce qui n'est pas une mince affaire. Hampâté Bâ s'interroge longuement dans cette autobiographie sur la manière de rester soi-même, dans un système avilissant la plus grande partie des libertés civiles. On comprend que les entreprises philosophique et spirituelle dans lesquelles nous plonge l'auteur feront l'objet de tâtonnements, il y aura des obstacles et parfois des contradictions au terme desquels la retraite spirituelle chez son maître Tierno Bokar confirmera son attachement à l'islam mais aussi le confortera véritablement dans ce choix de vie difficile qu'implique le fait d'être musulman dans une Afrique occidentale colonisée et christianisée. Le narrateur est donc confronté à ses nouvelles responsabilités et à ses choix personnels dont il doit assumer les conséquences. On constate que les garde-fous de l'enfance et cette sécurité relative qu'il doit à la protection de sa famille sont des éléments qui ne paraissent plus aussi sécurisants dans sa vie d'adulte. Peser le pour et le contre dans chaque situation conflictuelle est devenu absolument indispensable.

Quand bien même Hampâté Bâ a pu se dépêtrer de situations parfois extrêmement périlleuses, il reconnaît que son adjuvant le plus fidèle et le plus efficace fut la prière. Un peu à la manière des contes, l'auteur relate des événements dont les issues paraissent à premier abord impossibles à résoudre et le sont éventuellement grâce à une inspiration qu'il qualifie de divine.

Deux aspects principaux révèlent le cheminement incertain du narrateur et les conflits intérieurs qui le dominent : l'alcool et les femmes. En effet, ces deux formes de vices pour la religion et pour son éducation vont être au premier abord,

les vices qu'il devra combattre pour non seulement être un vrai musulman, mais aussi pour être en accord avec ses principes de vie.

Il est vrai que sa conscience spirituelle s'éveille véritablement au contact de Tierno Bokar, son maître spirituel de toujours et proche de sa famille. Celui-ci lui inculque qu'il ne suffit pas d'être né musulman et d'avoir suivi des cours coraniques pour être un bon musulman. Selon lui, tout musulman devrait à l'âge adulte choisir expressément de se convertir car cette démarche permettrait d'adopter sincèrement la religion. Aussi, ce qu'il propose à Hampâté Bâ ressemble à une autre étape dans l'initiation où il ferait le choix d'appartenir ou non à cette religion. En attendant, l'apprentissage se fait au contact des autres.

L'épisode du prince Lolo est pour Hampâté Bâ, à la fois grandiose et pathétique. Le prince Lolo est passé par des moments de gloire et par des moments de déchéance, ce qui est, pour le narrateur, le moyen de tirer des enseignements sur les vicissitudes. Alors que le prince avait tout pour réussir, la richesse, la gloire et le dévouement de son peuple, il a enterré son prestige et sa noblesse dans la boisson :

Hélas, il n'apprit pas seulement à faire la guerre, il apprit également à fréquenter les maisonnettes où boivent les Blancs, et à boire comme eux. Mais avec sa manie de vouloir toujours briller plus que les autres, il se mit à boire plus que les Blancs les plus buveurs. Il oublia Allâh, il oublia Mohammad...Il cessa d'être un musulman et se convertit avec fougue à la religion de l'alcool. Un camarade de beuverie lui apprit un jour le nom du dieu qui souffle dans le cœur des hommes. Il s'est converti à ce dieu. Et c'est ainsi que Lolo nous revint le cœur vidé d'Allah et rempli de l'esprit de « Bakisso » (Bacchus), le dieu de l'ivrognerie.²⁵¹

On remarque dans ce passage la volonté du narrateur de faire converger les causes et les conséquences vers la religion. La manière dont il explique la

²⁵¹ Amadou Hampâté Bâ, *Oui mon commandant!*, op. cit., p. 99.

destinée du prince est intrinsèquement liée à l'alcool. En comparant l'alcool à un dieu, Hampâté Bâ utilise une isotopie récurrente dans toutes ses œuvres. Ceci démontre qu'il est resté sensible à l'horreur que lui procure l'alcool. Cette boisson étant un interdit dans les pratiques coraniques, l'auteur diabolise, à travers l'écriture, toute consommation d'alcool. On peut l'observer dans ce qui a trait à la déperdition de Lolo. Il va sans dire qu'il invoque la morale religieuse pour condamner ce vice. « Il oublia Allâh, il oublia Mohammad...Il cessa d'être un musulman et se convertit avec fougue à la religion de l'alcool. » D'une part, le texte subjectivise les étapes de la transformation du personnage à travers les faits suggérés de l'oubli des prophètes et, d'autre part, il formule l'hypothèse très imagée de la conversion à la religion de l'alcoolisme. Dans le fond, il opère une sacralisation de l'alcool et souligne que ces dogmes sont aussi puissants et efficaces que s'il s'agissait d'une religion avec toutes les figures sacralisées qu'elle contient. Ce faisant, il établit une métaphore filée en faisant des associations avec des références à la religion musulmane. Si le prince Lolo oublie les prophètes, s'il s'en crée d'autres, c'est parce qu'il y a un processus en symétrie dans lequel ce qu'il gagne d'un côté, il le reperd aussitôt de l'autre.

Dans le même épisode, Amadou Bâ établit une relation entre l'alcoolisme du prince et celui de Wangrin qui lui aussi a fini sa vie abruptement dans l'alcoolisme :

Il était vingt-trois heures passées lorsque je regagnai ma couchette; mais je ne pus m'endormir avant des heures, retournant cette histoire dans ma tête et méditant sur les méfaits de la boisson. Je ne me doutais pas que six ans plus tard, en 1928, je retrouverais « Wangrin », l'interprète responsable de l'éviction de Lolo, et qu'entre autres histoires, il me conterait en détail les péripéties mouvementées de cette mémorable succession.²⁵²

²⁵² *Ibid.*, p. 101.

On constate dans cette réflexion du narrateur qu'il croise les destins des personnages qu'il a rencontrés. S'il établit une correspondance entre le prince Lolo et Wangrin, c'est d'une part parce que Wangrin joue effectivement un rôle important dans sa destitution, mais au-delà de ces tractations, c'est la fascination qu'il voue à ces deux personnages qui rend l'association significative, car comme il le mentionne, l'alcoolisme du prince Lolo le poussera à dilapider toute sa fortune tandis que celui de Wangrin aboutira au même résultat. C'est donc bien le caractère extraordinaire de ces deux destinées qui coupe le sommeil au protagoniste et l'invite à la méditation, car rappelons-le, il aime tirer des enseignements de choses anodines mais à plus forte raison des hommes. Sa conception manichéenne et religieuse du monde reflète bons nombres de situations où il est clair que le mal et la méchanceté ne peuvent triompher. On constate qu'il aurait pu se contenter de faire une analepse dans ce passage, mais le narrateur éprouve le besoin de raconter dans le temps de la diégèse cette rencontre avec le prince déchu comme s'il souhaitait accentuer l'effet hallucinant et contrastant de leur toute première rencontre :

A peine étions-nous installés que je vis arriver sur le chemin un homme qui semblait ne pas tenir sur ses jambes. Comme on dit chez nous, « Ses os étaient morts ». L'homme ne portait sur lui que deux vêtements : une blouse blanche à manches courtes et une culotte blanche, toutes deux aussi sales qu'un costume de terrassier. Il allait pieds nus et nu-tête. Quand il fut à quelques mètres de nous, je reconnus avec stupeur en cet être rachitique et mal lavé le prince Lolo Diallo, dauphin de la riche province des Djalloubés de Tiw, ancien héros de guerre et virtuose de l'équitation, qui jadis avait plus de têtes de bétail dans ses parcs et ses bergeries que de cheveux et de poils dans les douze parties chevelues de son corps. [...] « O Amadou fils de Hampaté, me dit-il, je suis aujourd'hui la ruine du Lolo Diallo que tu as vu jadis ici, dans ce campement qui n'est pas en meilleur état que moi. Hélas, j'ai bu toute ma fortune, desséché ma dignité et raté totalement ma vie. Je n'ai plus en poche que mes médailles, mais ceux qui me les ont données

comme prix de mon sang versé pour défendre l'honneur et le bonheur de leur pays ne veulent pas me les racheter aujourd'hui. J'en viens à me demander si ces pièces remises aux sons des tambours, des clairons et défilés grandioses, ont perdu de leur valeur, ou même si elles en ont jamais eu !²⁵³ »

Amadou Bâ décrit cette rencontre comme une vision fantomatique, peut-être, n'aurait-il pas prêté attention à cet homme en haillons si ce n'était le spectre du prince Lolo? La première rencontre en grandes pompes dans laquelle le prince avait fait très bonne impression contraste avec celle-ci, où il ne lui reste plus que le nom et quelques médailles qui ne valent plus rien. Cette description le rend méconnaissable. En soulignant la grandeur passée du prince Lolo, Hampâté Bâ utilise une technique de dramatisation propre au conte dans laquelle les situations sont exagérées pour ne pas laisser subsister d'ambiguïté sur les conséquences d'actes jugés irresponsables. Le narrateur insiste sur la fortune incalculable du prince pour justifier l'envers pitoyable et impitoyable du destin.

Dans un autre passage, le narrateur est en mesure de dresser des portraits eschatologiques. Bara Dem, redouté pour sa cruauté, connut une mort tragique, égale à la somme des souffrances qu'il avait fait endurer de son vivant. Il n'est pas surprenant que Hampâté Bâ fasse cette association et qu'il la trouve juste étant donné qu'elle participe encore une fois à sa philosophie :

Le sort voulut que Bara Dem connut une mort atroce, dans des circonstances assez stupides. Alors qu'il était à cheval, il se pencha en avant pour réajuster la fixation de son chasse-mouche mais tandis qu'il était penché l'animal releva brusquement la tête, lui donnant sur le front un coup d'une violence telle qu'il lui en ouvrit la boîte crânienne. Son agonie fut longue et très pénible.²⁵⁴

²⁵³ *Ibid.*, p. 313-314.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 113.

Cet homme décrit comme un tortionnaire de l'administration coloniale, qui n'hésitait pas à faire souffrir les populations pour réaliser les travaux exigés par ses supérieurs a donc connu une mort en proportion égale à la cruauté dont il avait fait preuve. Si l'on reprend la morale véhiculée à travers les contes initiatiques tels que *Kaïdara* ou *L'Éclat de la grande étoile*, on constate qu'elle est toujours présente à travers son mode de narration dans lequel les mauvaises actions sont irrémédiablement punies. Amadou Bâ exècre la catégorie des vauriens qui représente l'exact opposé de ce qu'il veut être et qui de ce fait, doit tenir lieu d'exemple sur les conséquences néfastes découlant d'actes aussi barbares. En mêlant les termes « sort, mort atroce, circonstances stupides » dans la même phrase, le texte fait émerger l'idée que les hommes n'ont pas le dernier mot et ce, peu importe l'impression de maîtrise de leur destinée ; une situation tout à fait anodine peut engendrer des dégâts matériels ou physiques importants, voire, la mort.

Ces épisodes qui mettent en scène les méfaits de l'alcool constituent surtout pour le narrateur des préludes en guise d'introduction à ses propres péripéties. Dès le début de sa carrière dans l'administration plusieurs problèmes surgissent : il doit lutter de toutes parts contre les femmes qui monteront de véritables coalitions afin de le piéger et également contre les prémisses de l'alcool. Pour ce jeune homme, ces épreuves sont considérées comme des étapes que l'on peut qualifier d'initiatiques car elles le placent devant des cas de conscience extrêmes. Il n'hésite pas à émettre des jugements sur sa personne en se qualifiant d'inexpérimenté et de vulnérable :

Ce n'était pas la première fois que des paroles imprudentes de ma part me plaçaient en difficulté. Je vis à quel point j'étais vulnérable, et le sol

incertain sous mes pas. Une grande tristesse m'envahit; mon visage s'assombrit, mes traits s'étirèrent. Kola, qui s'en était rendu compte, intervint : « Viens, dit-il. Il y a à quelques pas d'ici une femme qui vend du toosi. C'est une boisson-remède. Son goût et son odeur ne sont pas des plus agréables, mais elle chasse soucis et angoisses et revigore le corps épuisé par la fatigue. Beaucoup de grands marabouts en prennent. » J'avais besoin d'un remontant.²⁵⁵

Ce passage contient un enchaînement d'actions qui, au lieu de régler les problèmes, ne font qu'accentuer les maladroites. Le narrateur vient d'essayer le refus d'une femme plus âgée qu'il fréquente platoniquement et qui lui explique que, par respect pour lui et pour elle-même, elle ne peut accepter de se compromettre dans une relation intime. Devant ce rejet, Amadou Bâ est si déprimé qu'il dit avoir besoin « d'un remontant », c'est-à-dire qu'il avait besoin d'alcool. Il est nécessaire d'ajouter que, s'il admet avoir besoin d'un remontant, il porte d'une certaine façon le blâme sur son ami et collègue qui l'emmène boire mais lui cache que ce qu'il boit est un interdit formel du Coran. De la même manière qu'il poétisait dans *L'Étrange destin de Wangrin* la consommation de l'alcool et les différentes étapes qui avaient précipité le protagoniste dans cette décadence, il reprend cette configuration dans cet ouvrage en associant l'ivresse à la dangerosité :

L'effet du toosi sur moi ne se fit pas attendre. Tout à coup, je me sentis comme balancé doucement dans une sorte de hamac invisible. Ma tristesse fondit et s'écoula de moi par des voies inconnues, tandis qu'un filet de joie inexplicable me pénétrait peu à peu. Ma langue se délia. Je ne pouvais plus m'empêcher de parler. Je disais n'importe quoi, et surtout je vantais les charmes d'Aïssata Banngaro : sa taille élancée, ses longs doigts fuselés, ses lèvres minces fermant la plus belle bouche que j'avais jamais vue...enfin mille choses dont je n'aurais jamais osé parlé dans mon état normal.²⁵⁶

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 125.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 126.

L'alcool enivre également la narration d'une effusion moins austère. La langue du narrateur se délie quelque peu et il évoque des choses qui n'apparaissent plus ailleurs sous cette franchise. Loin de la métaphore filée de la conversion qu'avaient subie Wangrin et le prince Lolo, Amadou Bâ décrit cette expérience en mettant l'accent sur la singularité des sensations procurées qui se manifestent du point de vue de l'écriture par une poésie digne des grands refrains qui sont chantés dans les populations à l'occasion d'un événement unique. L'état normal est dissocié de l'état d'ivresse. Il qualifie ses propos d'incohérents (« Je disais n'importe quoi ») puis admet que ce n'est pas tant l'incohérence de ses propos qui le dérange mais c'est plutôt ce qu'il révèle, c'est-à-dire son attirance physique pour Aïssata. L'ivresse est semblable à un mécanisme qui anéantit toutes ses défenses. « Ma tristesse fondit et s'écoula de moi par des voies inconnues, tandis qu'un filet de joie inexplicable me pénétrait peu à peu. Ma langue se délia. »²⁵⁷ Il perd le contrôle et prend conscience d'un autre aspect de sa personne qui lui était jusqu'alors inconnu. Les termes « invisible, inconnues, inexplicable » dénotent la perte de contrôle du protagoniste qui se sent porté par une force non identifiée. Ces tournures stylistiques connotent le monde de l'invisible où les manifestations sont, cette fois-ci, déplacées des croyances africaines traditionnelles vers un monde dont les règles sont peu connues, mais les effets sur la conscience et sur la personne, dévastateurs. Plus puissante encore que la folie qui bénéficie souvent d'explication rationnelle et de remèdes, l'ivresse causée par l'alcool est le vice incompréhensible par excellence. D'autant plus que là où tout est fondé sur des raisonnements mêlant visible et invisible, les méfaits de l'alcool représentent le mal sans remède.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 126.

5.3.3 Vers une identité assumée

5.3.3.1 Conflit et personnage tourmenté

Après le cheminement du narrateur à travers vices et tourments, il décide de donner un sens véritablement spirituel à sa vie. Effectivement, *Oui mon commandant!*, participe de la pleine réalisation du personnage selon des principes relevant de son éducation traditionnelle, de sa religion et enfin de ses propres idéaux. On compte trois étapes dans sa maturité religieuse. La première étape, qui figure dans *Amkoullel, l'enfant peul*, est celle dans laquelle le narrateur est contraint de suivre un enseignement coranique. Les deuxième et troisième étapes, que l'on retrouve dans *Oui mon commandant!*, sont composées d'une part de la conversion chez Tierno Bokar, son maître spirituel, événement par lequel sa vie prend une direction profondément engagée dans la quête spirituelle et d'autre part dans le temps consacré au travail et la réalisation de ses idéaux de connaissance et d'unité :

-Non ! tu es né musulman, mais cela ne suffit pas pour l'être vraiment. Chaque être humain devrait pouvoir, à sa majorité, se décider en pleine conscience. Maintenant que tu vas partir pour Ouagadougou et y mener ta vie d'homme moi je te propose l'Islam. [...]

En attendant ce jour, sache que tu viens d'inhumer l'homme que tu étais et d'exhumer l'homme que tu vas devenir. Désormais tu es responsable de tes actes et de tes paroles. Surveille-toi comme un avare veille sur sa fortune. Ton cœur, ta langue, et ton sexe sont les trois organes à surveiller. [...] « Enfin garde-toi des jeux de hasard, de la viande de porc, de l'alcool, du tabac et encore du tabac !... »²⁵⁸

Alors que Kadidja, la mère du protagoniste, lui avait recommandé de consacrer sa première visite à Tierno Bokar, c'est la veille de son départ de

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 80-82.

Bandiagara qu'Amadou Bâ décide de lui rendre visite, tâche qu'il considère comme quelque peu contraignante. Toutefois, en voyant son maître spirituel, il change d'attitude et se rend compte de sa méprise. Lors de cette visite, Tierno Bokar l'exhorte à faire un choix. Il lui demande de choisir de se convertir à la religion car son éducation coranique ne fait pas pour autant de lui un homme religieux. Amadou Bâ, qui ne s'était pas préparé à cet événement, réagit positivement et choisit spirituellement de suivre les préceptes moraux et les pratiques de l'Islam. La portée symbolique de cette conversion est d'autant plus grande que Tierno Bokar entame le processus d'enterrer la vie de garçon de son élève. De fait, pour se réaliser en tant qu'adulte responsable, les épreuves continuent et celle que le vieux maître considère comme significative est un acte volontariste et sincère, gage d'une véritable conversion. Tierno Bokar en sa qualité de guide spirituel donne quelques conseils à Amadou Bâ sur la manière de bien mener sa vie et met l'accent sur ses nouvelles responsabilités. Les trois axes privilégiés de ses conseils recouvrent le cœur, la langue et le sexe. Ce sont, dit-il, les « trois organes à surveiller ». On remarque que la trilogie n'est pas fortuite étant donné que le chiffre trois revient très souvent dans les différentes cosmogonies et religions.

Le cœur est certainement le premier organe évoqué du fait des émotions humaines qu'il génère. Il s'inscrit en opposition avec la raison qui, elle, permet une maîtrise de soi. La langue vient en second, on reconnaît là symboliquement le poids de la parole dans toutes les sociétés africaines. La langue peut produire des paroles qui seront à l'origine de grands désastres, par conséquent, Tierno Bokar valorise la pondération et l'usage réfléchi de la parole, il condamne les paroles calomnieuses ; enfin le sexe fait partie des derniers organes à surveiller, car sans

contrôle, il peut être à l'origine de nombreux vices. Tierno Bokar prône ici la fidélité et la maîtrise de ses pulsions sexuelles. Ces recommandations ne s'appliquent pas exclusivement à la religion musulmane étant donné qu'elles représentent des règles visant une vie saine. Toutefois, les autres recommandations telles que la non consommation d'alcool, de tabac ou de viande de porc, ne sont pas universelles dans leur portée mais s'adressent plus spécifiquement à cette religion. De ces recommandations, ressortent à la fois des préceptes mêlant l'universel et le particulier. Si Amadou Bâ accepte cette nouvelle profession de foi, ce n'est que dans les faits qu'il pourra réellement mettre au défi ses promesses. Ceci signifie que ce processus est long et plein d'obstacles. Et c'est en ce sens qu'il effectue un véritable parcours initiatique. Il s'agit d'un dépouillement en profondeur auquel l'écriture elle-même va participer. Ainsi, un soir orageux, le protagoniste est surpris par un éclair qui illumine l'intérieur de sa demeure. A ce moment précis, cet événement lui sert de motif pour une réflexion rétrospective sur la direction que va prendre sa vie :

Je vis ce qu'était devenue ma vie et j'eus honte de moi-même. Je constatai mon erreur avec lucidité et me condamnai sans faiblesse. « Je dois tenir mes engagements, me dis-je. Il me faut devenir un vrai musulman, et cesser d'être un musulman de naissance, un musulman par le nom et non par la conscience. Malgré la pluie, je sortis pour aller faire mes ablutions rituelles au-dehors. Je revins tout trempé. Je changeai mes vêtements et me mis à prier. Je restai là, à prier et à méditer, jusqu'au petit matin. Ce fut la nuit de ma vraie conversion.²⁵⁹

Sa vie lui fait honte parce qu'il considère qu'il a été trop occupé avec l'alcool et avec les femmes même si ses relations ont été platoniques ; par ailleurs, il a eu également des incidents où il a regretté des paroles blessantes, prononcées

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 133.

hâtivement. Il avait donc, jusqu'à cette nuit mystérieuse, fait fi de toutes les recommandations de son maître Tierno Bokar. La honte est un sentiment lié à la conscience et il comprend qu'il ne vit pas selon la morale religieuse ou traditionnelle. Cette lumière qui envahit l'espace un bref instant est donc interprétée comme un signe divin et, tout comme dans *Wangrin*, où les moindres signes étaient interprétés, on retrouve les mêmes codes narratifs dans *Oui mon commandant!*, en particulier à partir de cet instant où l'univers symbolique et religieux se confondent avec son univers matériel. Cette nuit est donc décisive car, comme il le déclare : il s'agit de la nuit de sa « vraie conversion », ce qui signifie que sa présence au monde et sa sensibilité s'en trouvent transformées. Il s'agit par ailleurs d'un moment où rien ne lui est imposé, car de son propre chef il décide de passer la nuit à veiller dans la prière comme s'il savait que ce geste serait approprié à cette cérémonie solitaire. Si l'entourage de Hampâté Bâ légitime les différents rites religieux, ce n'est qu'individuellement que tout ce qu'il a pu faire, prend une dimension beaucoup plus intimiste et plus significative. A partir de cet instant, il aura tendance à chercher dans la prière les réponses à la plupart de ses problèmes et mènera une vie d'ascète. L'une des manifestations des troubles entre les passions et la raison est explicitement examinée par le narrateur dans ce passage :

De ce jour j'appris à tourner mon regard et mon écoute vers moi-même, pour voir ce qui se déroulait en mon for « intérieur ». Je réussissais à m'ériger en arbitre entre mon âme passionnelle, qui m'invitait aux plaisirs matériels et égoïstes, et mon esprit qui me mettait en garde contre mes appétits. La lutte entre ces deux parties de mon être était âpre, et en fait, sous une forme ou sous une autre, elle n'a jamais cessé de l'être. [...] je vivais parmi les hommes, certes, mais sans être concerné ni par eux ni par les événements qui se déroulaient autour de moi. Je commençais à comprendre le sens

mystique des expressions « mourir au monde matériel » et « ressusciter au monde spirituel.»²⁶⁰

Ce passage résume bien les conflits qui sont en perpétuelle gestation chez le narrateur alors qu'il cherche à vivre une vie en accord avec ses principes. Les conflits intérieurs sont presque omniprésents et le combat reste permanent, étant donné qu'il s'agit de relever le défi en vivant dans un environnement où les mœurs parfois débridées sont monnaie courante. Les tentations sont nombreuses et ce sera au protagoniste de trouver des réponses à toutes ces mises à l'épreuve. Par ailleurs, la formule rétrospective — « elle n'a jamais cessé de l'être » — indique que dans la durée, ce qui est né à partir des changements opérés dans sa vie l'est resté durant toute sa vie. Il met donc l'accent sur le fait que rien ne va de soi. Le terme « lutte » est tout à fait approprié car il informe sur la nature réelle de ce qu'il vit. Cette fidélité à ses principes s'exerce également dans la douleur. Vivre une vie en croyant à ses convictions est l'une des choses les plus difficiles du point de vue spirituel ; pour ces motifs, il utilise explicitement l'un des leitmotifs de l'initiation qui est de « mourir au monde matériel » et « ressusciter au monde spirituel ». Il est question d'un détachement nécessaire car il ne peut accomplir ce voyage spirituel et garder les mêmes standards que les autres. Le schéma de la catégorie des hommes dans le conte *L'Éclat de la grande étoile* est à ce titre éloquent. Divisé en trois parties : les vauriens, les hommes et les sages, le protagoniste vise le rang de sage si difficile d'accès que seul un nombre infiniment minime d'individus y parviendront. A ce moment de sa vie, l'auteur a besoin de constamment fréquenter des figures spirituelles respectées pour parfaire ses connaissances. Ce détachement nécessaire frustre la gente féminine qui décide

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 138-139.

de piéger par tous les moyens le jeune homme. Dans un épisode, l'épouse africaine de l'adjudant tente de séduire Amadou Bâ. Il est pris dans une situation où le piège qui se referme sur lui est parfaitement imperméable. Pour cause, un groupe de femmes a juré qu'elle parviendrait à causer sa perte. Sous la direction d'une jeune femme Baoulée surnommée « Gros Melon » en référence à ses attributs de charme, celle-ci tente d'attirer le jeune homme dans sa couche un jour où son mari, un adjudant blanc, s'est absenté. Le problème, c'est que Amadou Bâ tombe dans le piège et sous le prétexte d'une séance photo se retrouve dans la chambre de la tentatrice. Celle-ci parvient à verrouiller la porte derrière lui et lui pose un ultimatum, elle lui propose de commettre un adultère et s'il refuse, elle crierait au viol, ce qui lui vaudrait certainement la prison à vie ou bien la mort purement et simplement, car être accusé de viol à l'endroit de la femme d'un Blanc représentait un crime d'une extrême gravité. Le piège savamment tissé est donc pour le jeune homme une situation dans laquelle il ne peut y avoir d'issue heureuse d'autant plus qu'il est fiancé et qu'il risquerait de perdre sa fiancée si elle venait à apprendre cette mésaventure :

Les pensées se bouscuaient dans ma tête. Pour sauver mon honneur public et m'éviter un désastre, je n'avais pas le choix : il fallait me déshonorer avec cette mâtine... Je la regardai fixement. Ainsi à moitié dévêtue et assise sur ses talons teints au henné, on aurait dit quelque statue d'ébène sombre. Tout à coup, la nudité de son corps et le parfum yan-yan et de madia qui s'en exhalait m'enivra. Je perdis tout mon contrôle. Je la relevai et l'attirai vers moi quand ma voix intérieure s'écria : « Malheureux, tu vas commettre le plus abominable des péchés ! Je me souvins sur-le-champ d'une formule islamique que Tierno Bokar m'avait enseignée, à réciter dans les cas graves : "O Seigneur, je suis vaincu, viens à mon secours*** !" Et alors que je tenais la jeune femme haletante dans mes bras, je récitai à mi-voix cette formule, de toute la force de ma conviction intérieure. La flamme qui me brûlait un instant auparavant s'éteignit d'un seul coup, comme soufflée par le vent.²⁶¹

²⁶¹ *Ibid.*, p. 144-145.

A travers ce passage, on peut percevoir clairement le cheminement de la pensée d'Amadou Bâ. Il considère dans un premier temps qu'il est pris au piège, il conçoit à ce moment l'acte comme un acte déshonorant, puis il cède petit à petit aux charmes de la jeune femme et à cet instant loin des considérations morales, il se laisse tenter et prend même des initiatives en attirant vers lui la jeune femme. Enfin, dans un élan désespéré de sa conscience alors qu'il se sent acquis à sa nouvelle cause, son esprit lui dicte qu'il est en train de commettre le pire des péchés, c'est par un effort surhumain qu'il parvient à trouver la force de prier en dernier recours pour demander une assistance divine, seule échappatoire possible à cette situation bourbeuse. La bataille entre la raison et le désir se déroule en quatre étapes : « La flamme qui me brûlait un instant auparavant s'éteignit d'un seul coup, comme soufflée par le vent ». Cette phrase donne clairement la perspective d'un adjuvant magique venant bien à propos pour sauver le héros d'une situation délicate. A la suite d'un pareil épisode, on ne peut que reprendre les catégories du conte dans lesquels le protagoniste devient héros et est aidé par un adjuvant magique ici, représenté métaphoriquement par une flamme ardente qui s'éteint brutalement. Le terme « d'un seul coup » souligne le caractère singulier de la situation et la métaphore du vent reprend pour ainsi dire les éléments naturels, notamment les échantillons de la puissance divine.

Étant à l'abri de ses pulsions, le héros parvient enfin à penser à un alibi qui le libérerait de cette situation et est inspiré par la tradition peule dans laquelle, la galanterie peule empêche deux amants d'avoir des relations extra-conjugales et plus encore dans la demeure des époux, sous peine de s'attirer les foudres divines. Aussi, lui propose-t-il un autre rendez-vous mieux approprié pour la circonstance.

Enfin débarrassé de cette femme, il lui vient à l'esprit de se venger, acte qu'il regrette aussitôt :

Autant j'avais éprouvé du plaisir à voir la perfide Gros melon écrasée sous le poids de mes paroles, autant je me sentis étreint par les réprimandes de mon esprit. Certes je n'avais pas à retourner chez la jeune femme, mais pourquoi l'insulter ? Le seigneur n'a-t-il pas dit dans le Coran : « Ma miséricorde embrasse tout » ? [...] Aujourd'hui encore je continue de regretter cet acte irréfléchi de mon jeune âge.²⁶²

L'auteur a tendance à s'auto-analyser et s'auto-réprimander quand il le juge nécessaire même pour des actes qui se sont produits bien des années auparavant. A travers tout le récit, l'auteur ne laisse rien passer et s'il laisse percevoir de la malice et de l'humour lorsqu'il raconte des péripéties comme celle-ci, il ne manque pas de raconter les tourments de l'esprit qui l'ont ensuite rongé. En fin de compte, il n'est pas a fortiori un héros typique, mais plutôt un héros profondément tourmenté par ses écarts avec la morale qu'il s'efforce au mieux de suivre, car la morale n'est pas qu'un idéal, elle représente sa vie.

5.3.3.2 Vers une esthétique de la spiritualité

C'est à travers les textes religieux dont il n'hésite pas à citer des passages ou des figures respectables qu'il cherche toujours à corriger son comportement. Dans ce cas, l'intertextualité et l'interdiscursivité font figure de complémentarité dans sa quête d'un idéal de l'être humain et dans la manière dont certains textes ou discours expliquent, sanctionnent ou justifient certaines de ces attitudes. L'auteur fait plusieurs fois intrusion pour reprocher ou pardonner certaines actions commises dans sa jeunesse. Cette citation l'illustre très explicitement : « J'étais

²⁶² *Ibid.*, p. 151.

jeune, impulsif, impatient...je n'avais pas encore compris qu'il est plus important de remercier dieu pour ce que l'on a, que de demander ce que l'on n'a pas... Et qui sait si ce qu'il demande ne se révélera pas néfaste pour lui ?...²⁶³ »

Cette citation révèle le degré de maturité de l'énonciateur externe face au jeune commis. S'il était prompt à commettre certaines imprudences dans sa jeunesse, il y a une mutation importante au cours de sa vie qui marque une conscientisation de la place qu'il occupe dans la société.

A travers un mysticisme développé dans la narration se dégage une écriture qui s'adapte à cette évolution spirituelle. Par exemple, elle pourra prendre tour à tour la forme de poèmes lyrique et philosophique. Dans un passage, le narrateur prête à Tierno Bokar ces paroles mêlées de lyrisme à propos d'un individu qui a toujours été considéré comme un vaurien, sauf par sa mère envers qui il est attentionné :

« Mes amis, dit Tierno, permettez-moi de vous dire que vous faites erreur. Cet homme qui est là, je ne le vois pas comme vous. Pour moi, Maabal est un morceau d'or pur enveloppé dans un chiffon sale qui a été jeté sur un tas d'ordures. Ni ce qui enveloppe l'or ni le lieu où il se trouve ne peuvent diminuer sa valeur, car ce sont des éléments extérieurs à lui-même.²⁶⁴ »

On peut constater que les paroles de Tierno sont très imagées et reflètent non seulement une certaine philosophie de la vie, mais aussi une écriture enrichie par des métaphores et associations d'idées dans lesquelles les expressions prennent un sens nouveau. Pour décrire les sentiments de l'auditoire vis à vis de Maabal, il va plus loin qu'une simple critique directe en ne se contentant pas de dénoncer les préjugés hâtifs. Il utilise plutôt ce qui ressemble à une parabole en associant le morceau d'or dans un chiffon sale à Maabal. Cette illustration semble

²⁶³ *Ibid.*, p. 177.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 489.

avoir un rôle persuasif beaucoup plus efficace que s'il s'était agi d'une condamnation directe. L'or symbolise la pureté et la richesse qui ne laisse personne indifférent. A l'opposé le chiffon sale représente par contraste une chose insignifiante et repoussante, il en est de même pour le tas d'ordure, qui plus encore connote le rejet et le dénigrement. En d'autres termes, il est certain que ces figures choisies sont pertinentes en ce qu'elles renvoient à des signifiants dont la portée symbolique est immédiatement décodable. Tout l'art de ce type de construction revient à utiliser des images originales sans pour autant minimiser la force persuasive du propos. Le narrateur utilise également des poèmes qui souvent ne viennent pas de lui, mais d'autres personnages. Si parfois, il retranscrit des extraits de chanson populaire qui sont souvent drolatiques, il se plaît particulièrement à retranscrire ceux qui contiennent des éléments à la fois lyriques et mystiques dont l'objectif est de souligner le talent d'une personne, l'esthétique de la forme et la profondeur symbolique du propos :

Trois mois passèrent. Maabal travaillait à son métier, priait, regardait Tierno et l'écoutait enseigner...

Et un matin, Maabal l'illettré qui n'avait même jamais fait l'école coranique, Maabal qui n'avait jamais rien lu, se mit à chanter et ne s'arrêta plus. Visité par l'inspiration, il improvisait de longs poèmes mystiques en peul dont la splendeur poétique et l'élévation de pensée stupéfièrent tous ceux qui les entendaient, à commencer par les marabouts de Bandiagara. Car ses poèmes sitôt chantés, étaient repris et colportés à travers la ville.

Une nouvelle ivresse s'était emparée de lui, celle de l'amour de Dieu :

L'amour de Dieu a pénétré en moi.
 Il est allé loger jusqu'à l'intérieur de mes os
 Et en a tari la moelle,
 Si bien que je suis devenu
 Aussi léger qu'une feuille
 Que le vent balance entre terre et ciel.²⁶⁵

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 491-492.

Ce passage met en exergue plusieurs aspects de l'esthétisme dans cette œuvre. On constate que le narrateur a une attitude tout à fait appréciative sur l'esthétisme oral et écrit. Étant sensible aux poèmes, chants et autres modes de création, il adopte une certaine forme d'intertextualité en incorporant de façon toujours très perceptible des fragments d'autres textes dans son récit. L'autre aspect à souligner de cette citation illustrant également une attitude récurrente dans ce récit, est son insistance à vouloir relier entre eux les moindres maillons de l'histoire pour démontrer, à la manière de *Wangrin*, les forces du destin et la cohésion entre des événements mêmes anodins. Ce faisant, il opère une démarche eschatologique par laquelle la dernière réponse face à un doute, une bizarrerie, un événement extraordinaire ou insignifiant trouve les explications ultimes dans la nature de l'homme et chez dieu. Pour le cas de Maabal, l'anaphore — « qui n'avait jamais... » — met l'emphase sur le caractère tout à fait extraordinaire de ces poèmes. Par ailleurs, ce contraste recherché prend une dimension beaucoup plus grande par la vitesse de propagation des vers dans la région. Le public reprenant ses poèmes, l'étonnement et l'appréciation des marabouts, représentent des éléments de reconnaissance par des instances de légitimation dans la société. Enfin, on constate que le narrateur qui loue cet art au point d'en donner un extrait se heurte quelque peu à l'obstacle de la langue. En effet, les poèmes de Maabal sont tous en peul, la traduction en français requiert donc une certaine acrobatie linguistique et comme l'auteur en est conscient, il s'excuse quelque peu de sa traduction et de ses limites car il lui est impossible de rendre les nuances esthétiques. On peut, d'une part, en déduire qu'il se distingue singulièrement de la littérature orale car le récit écrit qu'il produit ne contient jamais ce genre d'excuse portant sur la langue, ce qui souligne véritablement à la fois sa maîtrise littéraire

du français, son travail d'écrivain et ses qualités d'écriture. Et d'autre part, cela prouve qu'étant sensible à d'autres formes littéraires, il se permet d'incorporer clairement des extraits pour faire partager la rigueur esthétique d'autres formes artistiques tout en s'inspirant de leurs résonances divines. Le personnage de Maabal permet de confirmer au narrateur les manifestations d'ordre divin et également de le conforter dans la voie spirituelle qu'il s'est choisie.

Dans un autre cadre, des citations provenant de certains contes sont incorporées dans le récit afin d'exemplifier l'attitude d'un héros initiatique. Se trouvant dans une situation délicate, Amadou Bâ se rappelle in extremis du comportement de Hammadi qui avait payé de tout son or les trois conseils du vieillard, ce qui lui avait permis de survivre à toutes les épreuves initiatiques. Parmi ces conseils, il y a notamment celui de ne pas agir sous un simple soupçon. Étant persuadé que son commandant veut séduire sa femme, le protagoniste se souvient de *Kaïdara* :

Heureusement, mon esprit habitué à lutter contre mon âme, me rappela à la raison. Je me souvins du conseil donné par le dieu Kaïdara à Hammadi dans le conte initiatique peul *Kaïdara* : « N'agis jamais sur un simple soupçon », conseil qui avait évité au héros d'accomplir une erreur irréparable. « Une mauvaise pensée, me dis-je, est-elle aussi une sorte d'arme dangereuse. Elle blesse d'abord celui qui l'émet avant d'aller blesser sa victime ». »²⁶⁶

Cette référence directe au conte permet d'établir des liens entre les différents personnages et de rétablir l'importance que leur accorde le narrateur dans son récit. Loin d'en faire des cas isolés, il se permet de les incorporer dans son récit et prouve de cette façon ce qu'il a toujours soutenu : le conte peut être

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 208.

à la fois ludique et didactique. Il démontre qu'il s'inspire non seulement, dans la narration, des mécanismes du conte, mais encore qu'il profite de situations qu'il juge familières pour exemplifier des traits de caractère et se les approprier. Comme nous avons pu le voir, Hammadi, grand vainqueur de l'initiation, est un héros de dimension initiatique ce qui implique qu'il porte un idéal universel en lui. Le protagoniste, Amadou, aimerait lui aussi pouvoir opter, dans la mesure du possible, pour une sagesse similaire.

5.4 L'usage de l'ironie en rapport avec le pouvoir colonial dans *Oui mon commandant!*

Si l'écrivain adopte un certain idéal spirituel, son œuvre n'en reste pas moins parcourue par de l'ironie. Les éléments ironiques s'insèrent de manière ponctuelle. Le contexte colonial signale que les libertés bafouées poussent les habitants à user de stratagèmes discursifs pour survivre aux temps difficiles sous l'occupation coloniale. L'ironie est un remède aux maux des habitants qui luttent essentiellement pour le maintien de leur tradition, de leur culture et de leur identité. Il y a distinctement deux formes d'ironie qui s'affichent : l'une traditionnelle et l'autre qui prend naissance avec la présence coloniale. La forme traditionnelle utilise de nombreuses références dérivant du conte. L'univers magique du conte met en scène un monde plein de ressources au niveau du bestiaire, des situations ou de la morale. Hampâté Bâ avait déclaré à propos du conte et des proverbes que leur usage pouvait servir notamment à critiquer l'attitude d'un tiers sans toutefois le vexer. En d'autres termes, les tournures ironiques étaient préférables à des confrontations directes qui semblaient inefficaces car vexantes. L'usage de l'ironie et ses manifestations dans ce récit

sont bien ciblés. En effet, tout sujet ou tout thème ne fait pas l'objet d'un traitement ironique. Par exemple, la religion d'une manière générale n'est jamais évoquée de la sorte mais toujours avec sérieux et respect. L'éducation de Hampâté Bâ et son parcours religieux y sont pour beaucoup. En tant qu'homme religieux, Hampâté Bâ a consacré toute sa vie à développer sa spiritualité. A l'opposé, les situations discursives mettant en scène les Africains, le commandement ou encore les multiples ruses sont souvent présentées sous des formes comiques. D'ailleurs, le titre même de ce roman *Oui mon commandant!*, donne le ton en jouant sur la dérision et en posant les bases d'une soumission feinte, partielle au régime colonial.

L'ironie se manifeste principalement dans ce récit autobiographique à travers la répétition, la dérision des discours, les formes graphiques. Rappelons que, selon Beda Allemann, l'ironie est un : « mode de discours dans lequel une différence existe entre ce qu'on dit littéralement et ce qu'on veut vraiment dire.²⁶⁷ » L'ironie n'est pas partout présente et son effet n'est pas toujours perceptible de la manière dont l'aurait souhaitée son auteur. Il existe une esthétique de l'ironie selon laquelle le message délivré peut être apprécié pleinement par sa portée ironique. La répétition est l'un des procédés qui permet d'identifier des formes ou des discours ironiques. Ce concept est intéressant dans la mesure où il conçoit que l'effet ironique ne s'opère pas nécessairement la première fois. L'écrivain apprend à son lecteur à reconnaître et à interpréter des éléments ironiques :

²⁶⁷ Beda Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 388.

C'est par sa répétition que la phrase acquiert pour l'auditeur sa transparence ironique. La répétition des phrases est en fait l'un des rares « signaux » dont dispose le mode de parole ironique; mais il faut tout de suite dire que l'ironie littéraire renonce la plupart du temps à de tels signaux. En tant qu'ironie écrite, elle renonce d'abord aux signaux d'ironie qui jouent un grand rôle dans le langage courant et qui sont de nature gestuelle.²⁶⁸

Les éléments ironiques de la langue parlée diffèrent des techniques ironiques dans le roman. Il y a des signes qui peuvent représenter explicitement ces tournures. Par exemple, les tirets, les points de suspension ou les points d'exclamation à l'intérieur des parenthèses. Ces signes établissent des repères visibles. Beda Allemann suggère que les écrivains créent des formes moins évidentes que ces signes mais tout aussi efficaces. De fait, le lecteur éprouve un plaisir plus grand lorsqu'il parvient à décoder des formes ironiques sans que celles-ci ne soient données dans toute leur transparence. Le facteur de compétence est à souligner dans ce concept, c'est-à-dire, l'habileté à décoder et à interpréter comme tel un message ironique puisque l'ironie s'enracine dans des univers de références très familiers. On peut penser qu'en créant un type d'ironie plus subtil parce que moins évident, les auteurs continueront à perpétrer cette forme dans la littérature. Lorsque l'ironie s'inscrit dans un contexte neuf, la répétition devient nécessaire et elle agit comme une sorte de contrat entre l'écrivain et son lecteur. Le corpus de Hampâté Bâ diffuse une série de signaux et de repères pour que la tournure ironique soit perçue comme telle car les formes graphiques dans *Oui mon commandant!* et les usages de l'ironie sont tout aussi importants.

L'ironie est un mode de discours et un phénomène littéraire.²⁶⁹ Linda Hutcheon va plus loin dans sa réflexion sur le sujet en soutenant que l'ironie peut être utilisée à des fins de contestations des discours dominants. C'est notamment

²⁶⁸ Beda Allemann, *op. cit.*, p. 390.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 389.

dans sa posture parodique que Hutcheon la définit comme une « synthèse bitextuelle fonctionnant toujours de manière paradoxale, c'est-à-dire afin de marquer une transgression de *la doxa* littéraire. »²⁷⁰ En ce sens, l'ironie serait donc utile pour échapper à une forme de discours imposé, autoritaire qu'il s'agisse de la doxa littéraire ou bien de la doxa du discours dominant. Elle se manifeste alors sous forme de satire :

La satire est la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant. [...], le genre purement satirique en soi est investi d'une intention de corriger, laquelle doit être axée sur une évaluation négative pour que soit assurée l'efficacité de son attaque.²⁷¹

Tandis que l'ironie *stricto sensu* « est à la fois structure antiphrastique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même, attitude qui permet et demande au lecteur-décodeur d'interpréter et d'évaluer le texte qu'il est en train de lire. »²⁷²

En somme, qu'il s'agisse de l'ironie, de la satire ou de la parodie, les principes d'intentionnalité, de décodage ou d'encodage sont nécessaires. Linda Hutcheon distingue trois types d'ethos. L'ethos respectueux, ethos contestataire et l'ethos du degré zéro d'agressivité. Ce classement est essentiel car il permet d'appréhender l'ironie sous d'autres angles. Bien qu'utiles, ces critères soulèvent toutefois des problèmes que l'écrivain Hampâté Bâ a essayé de surmonter puisque ses œuvres s'adressent en partie à un public étranger. L'écrivain a dû faire face à des barrières de langues, d'expressions, d'images, de graphies et de traductions.

²⁷⁰Linda Hutcheon « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 144.

²⁷¹ *Ibid.*, p.145.

²⁷² *Ibid.*, p. 143.

Selon Linda Hutcheon, les principaux problèmes posés par ce genre de découpage résident dans la définition du concept d'intentionnalité, la compétence du lecteur et les manipulations possibles de l'auteur. Le récit *Oui mon commandant!* prend place en Afrique de l'Ouest où les références culturelles changent d'une région à une autre. Est-ce que l'intentionnalité et la compétence du lecteur ne sont pas encore plus problématiques parce qu'elles sont évidentes dans ce cas ? Peut-on prêter à l'auteur des intentionnalités ironiques qu'il ne possède pas ? En posant le problème que l'ironie ne s'est pas réalisée, le texte ne perd-il pas dans ce cas de son pouvoir persuasif ou de sa valeur ? La compétence devrait se faire valoir à trois niveaux : linguistique, idéologique et général. Plus l'auteur et son lecteur partagent des points de références communs, plus les chances que le message ironique soit transmis avec succès augmentent. Cela revient à dire que des éléments discursifs, sociétaux ou autres, constituent une norme et il est aisé de reconnaître les écarts ou les décalages par rapport à cette norme.

L'une des fonctions de l'ironie dans ce récit consiste en des tactiques de détours, c'est-à-dire de la critique du colonialisme et de ses méfaits en utilisant plutôt que des plaintes virulentes, des expressions subtiles de dénonciations.

5.4.1 Les formes graphiques de l'ironie

Les guillemets ont un rôle défini dans le texte. Ils connotent souvent un décalage d'opinions, de pensées entre le pouvoir dominant et les populations locales. Ils représentent une révolte passive entre ce qui devrait se dire de façon formelle et la complicité implicite de la population : « Le "grand interprète" de Ségou (c'est-à-dire l'interprète du "grand commandant" et non de l'adjoint au

commandant qui lui, est surnommé “petit commandant”) est assis derrière la table sous la véranda, à côté de l’entrée du bureau du commandant.²⁷³ »

Il y a ci-dessus une combinaison entre les guillemets et les parenthèses qui manifestent une redondance quant à l’objectif explicatif, ceci a un effet comique. Le terme « grand interprète » est composé de l’adjectif qui pourrait connoter physiquement, la taille, la position ou encore, symboliquement le respect. Ce terme qui a été intuitivement trouvé par la population reflète un sentiment opposé. Traditionnellement, les hommes ont des rangs sociaux définis depuis la naissance et ce nouvel ordre suscite des réticences de la part des populations locales. Pour s’approprier le pouvoir contenu derrière les mots, les habitants renomment les choses et ce faisant, redéfinissent le pouvoir. Les parenthèses qui suivent les guillemets de « grand interprète » introduisent la suite d’une explication. Le terme « c’est-à-dire » amplifie cet aspect. La raison de cette insistance réside certainement dans la volonté de prouver que l’adhésion à ce nouveau commandement n’est que partielle puisque psychologiquement, les habitants possèdent des armes pour lutter.

En dépit de l’explication de ce système par l’auteur, on le retrouve tout au long du récit et spécifiquement dans les dialogues. L’insistance sur ces guillemets crée non seulement un effet ironique, mais renforce la position du narrateur sur ces sources de défenses contre l’assimilation.

Dans un exemple de dialogue où deux personnages, un griot et un garde s’entretiennent, on constate encore plus clairement l’usage des signes de ponctuations :

²⁷³ Amadou Hampâté Bâ, *Oui mon commandant!*, op. cit., p. 26.

-Où te rends-tu?

-A Mopti. J'escorte un « écrivain » (autrement dit un « plumitif », commis d'administration...) qui se rend en Haute-Volta pour se mettre au service du *gofornor* de ce pays.

-Est-ce une peau noire ou un mulet humain (un métis)?

-Ni l'un ni l'autre. C'est une « oreille rouge », un Peul, un homme ni blanc ni noir.²⁷⁴

Cet extrait comporte plusieurs types de signes de ponctuation, telles que les guillemets, les parenthèses et l'italique. Selon Beda Allemann, les formes graphiques qui sont trop imposantes peuvent nuire à l'effet ironique, pourtant dans ce contexte, il semble que le même texte sans la ponctuation perdrait son intelligibilité. Le fait que le terme « écrivain » soit entre guillemets désigne l'absence de légitimation par le griot du statut d'écrivain car il ne reconnaît ni sa fonction, ni son rôle. Par ailleurs, entre parenthèses, la signification figurative du mot écrivain, est donnée comme étant un « plumitif ». Ce terme repose sur un mot-valise construit sur « plume et primitif » dont le sens est péjoratif. Enfin, dans l'inquiétude que le message ironique ne soit toujours pas décodé comme tel, Hampâté Bâ précise finalement la traduction littérale de commis administratif. Toutes ses étapes permettent au narrateur d'amplifier le ton ironique et de familiariser le lecteur avec son style. En poursuivant l'analyse de ce passage, on remarque que le terme *gofornor* en italique est une déformation de gouverneur. Cela produit une nouvelle touche d'humour, puis poursuivant leur conversation, les deux interlocuteurs continuent d'utiliser des formes figuratives telles que « peau noire », « mulet humain », « oreille rouge ». Ces figures apportent une connivence et une certaine complicité entre ces deux personnages. Les différents

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

termes prouvent qu'entre les communautés, il existe tout autant de termes péjoratifs dénotant la diversité que les divergences :

Pour les Mossis, un Peul n'est pas un homme: c'est un singe rouge de la savane jaune. De leur côté, il faut le dire, les Peuls ne sont pas plus tendres à l'égard des Mossis qu'ils considèrent comme des oranges-outangs balafrés, malpropres et puant l'alcool[...]. Sur le plan des relations individuelles, toutefois, ces appellations traditionnelles peuvent devenir un sujet de plaisanterie mutuelle et de moquerie amicale, comme on peut le rencontrer entre Peuls et Bambaras ou Peuls et Dogons.²⁷⁵

Ce passage possède une propriété didactique, comparé au passage cité précédemment. On remarque ici que les guillemets qui avaient été privilégiés dans le premier passage, sont ici supprimés ce qui a pour effet d'ôter totalement la perspective ironique. Il explique que ces termes sont appréhendés sous une dimension ironique et amicale plutôt que d'animosité, ceci explique la portée ironique dans le dialogue entre le griot et le garde.

Le titre *Oui mon commandant!* comporte une pluralité de connotations qu'il convient d'analyser. Ce titre représente une forme d'obéissance. A plusieurs reprises, cette formule scande le récit comme s'il s'agissait d'un slogan. Dans ce passage qui indique un dialogue entre le commandant et Amadou Bâ, l'usage de cette expression permet de déterminer s'il s'agit réellement d'une obéissance ou plutôt d'une moquerie qui dénoterait une forme de résistance :

-Quelle connerie as-tu commise pour qu'on ait besoin de te flanquer un garde au cul?
 -Si mon commandant veut bien examiner mes papiers ou ceux du garde, il y trouvera certainement la réponse à sa question, répliquai-je, en faisant une demi-révérence.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 108.

-Eh, mon garçon, doucement! Je suis le « petit commandant » de cette région. Ne t'avise surtout pas de faire de l'esprit avec moi. [...] « je t'ai posé une question et j'attends une réponse!

-Oui mon commandant! Mais que mon commandant m'excuse, je ne sais pas quoi lui répondre.²⁷⁶

On remarque dans ce passage, la familiarité du commandant envers Amadou Bâ. On ne peut dire que le jeune commis éprouve en apparence un respect démesuré à l'endroit du commandant. En réalité, son attitude signale une obéissance feinte étant donné la nature de leurs échanges. D'ailleurs, le verbe « répliquer » et la « demi-révère » amplifie l'idée que le narrateur ne coopère pas entièrement. Et le terme « Mais » dans la réponse du narrateur accentue l'opposition c'est-à-dire, la réticence du personnage et sa résistance.

Dans un autre exemple, la fameuse réplique : *Oui mon commandant!* a une portée triomphante. En effet, c'est l'un des rares exemples où l'on ne perçoit pas d'ironie chez le personnage, mais une volonté non masquée de servir :

« En ce qui concerne tes heures de travail, viens quand tu voudras, et pars quand tu voudras. Si tu as besoin de t'absenter, envoie-moi une note que Biga déposera sur mon bureau. D'accord?

-Oui mon commandant! répondis-je comme dans un rêve. Je n'en croyais pas mes oreilles... Était-ce bien le Diable boiteux qui me parlait ainsi à notre première entrevue, et qui m'avait même appelé "mon ami" ?²⁷⁷ »

Cette réponse a tout l'air d'être sincère. Cette sincérité de la part du protagoniste, contraste avec les autres exemples précédemment cités. En réalité, le narrateur s'est apparemment trompé sur le jugement qu'il portait sur son commandant, car il pensait qu'il ressemblait aux autres commandants sous les ordres desquels il avait dû servir. La surprise est d'autant plus grande que ce commandant avait une très mauvaise réputation. On peut compter des termes

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 323.

dénotant l'agréable surprise : « rêve », l'expression ou, « je n'en croyais pas mes oreilles ». Il y a un revirement de situation qui est en faveur d'Amadou Bâ, d'où sa joie et son évidente sincérité à vouloir obéir à ce commandant. Le traitement qui lui est réservé n'a rien de commun; au contraire, l'indulgence et la sympathie qui définissent le commandant lui permettent d'apprécier que le système colonial ne nuit pas à toutes les relations entre les colonialistes et les populations locales.

Ces trois exemples mettent en lumière la signification du titre de ce récit. Ce titre évoque de façon ironique la résistance des employés administratifs noirs affiliés à ce régime. La répétition et surtout les contextes dans lesquels cette expression est appliquée amplifient l'effet ironique.

Enfin, dans un passage à valeur rétrospective, le narrateur fait part de la peur qui inspire les populations à l'égard des commandants et si l'expression « Oui, mon commandant! » est si populaire, y compris pour des non francophones, c'est parce qu'elle résume la dureté de la pratique coloniale dans laquelle désobéir équivaut à un délit grave passible selon les cas, de mort :

En règle générale, les tout-puissants administrateurs coloniaux, « dieux de la brousse » incontestés, présidents des tribunaux et qui pouvaient infliger sans jugement des peines dites « mineures » mais renouvelables, inspiraient une telle crainte que, bons ou méchants, en leur présence l'expression conjuratoire « Oui mon commandant » sortait de la bouche des sujets français comme l'urine d'une vessie malade.

Mais derrière cette expression devenue rituelle, l'humour, cette grande arme des Africains « noirs-noirs », gardait tous ses droits.²⁷⁸

Cette citation résume donc pour le mieux l'ironie du titre, mais aussi la dure réalité que cette obéissance partiellement déguisée recouvre. Le champ lexical foisonne de termes évoquant la domination. « tout-puissants, présidents

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 441-442.

des tribunaux, infliger sans jugements, peines, craintes ». Ces termes désignent tous un rapport de dominants / dominés qui penche en faveur des administrateurs blancs ou noirs selon un rapport de hiérarchie que la couleur de peau, puis le grade détermine. L'expression, *Oui mon commandant!* est explicitée par le narrateur comme faisant référence à une parole conjuratoire. Par conséquent, elle permet d'une part de réduire les problèmes et d'autre part, elle renforce les défenses de la population qui s'immunise en quelque sorte contre l'humiliation vécue quotidiennement à travers l'humour de situations pathétiques, voire tragiques. Si l'humour possède un effet palliatif sur les populations dominées, elle permet en plus de mesurer le niveau d'aliénation du sujet. C'est un mécanisme élémentaire dont le degré d'aliénation sera proportionnel à l'absence d'humour.

Les formes graphiques qui indiquent l'ironie parsèment le récit. Pourtant, bien que plusieurs théoriciens aient démontré que les formes visibles de l'ironie peuvent entacher sa valeur dans le texte, ce récit prouve au contraire à quel point ces marques graphiques sont importantes, qu'il s'agisse de guillemets, d'italiques ou de parenthèses. L'ironie est souvent possible parce que l'émetteur et le récepteur du message partagent un contexte de référence commun. Hampâté Bâ crée des formes d'ironie en se basant sur des références langagières, culturelles, intertextuelles ou discursives. Il y a chez lui, le souci d'établir une correspondance aussi précise que possible avec le lecteur qui le pousse à user de tous les signaux qu'il juge utiles car beaucoup méconnaissent le contexte colonial en Afrique de l'Ouest au début du 20e siècle.

5.4.2 L'usage de l'ironie dans le deuxième volet des mémoires

La ruse est une stratégie qui utilise systématiquement l'ironie comme forme d'attaque. La ruse est l'une des armes les plus efficaces contre le système colonial. Souvent à la manière des contes, les personnages sont présentés comme des individus qui, bien que dépourvus de certains attributs, disposent tout de même de moyens de défense. Le conte *Petit Bodiel*²⁷⁹, illustre le plus clairement ce propos à travers la lutte que mène le lièvre contre les gros animaux de la savane et de la forêt. Dans ces mémoires, l'idée que les formes d'abus de pouvoir sont surmontables, est bien présente. De la même façon, la ruse peut être utilisée par le narrateur et ses pairs, elle peut aussi être dirigée contre lui et dans ce cas, il doit se méfier :

Abasourdi par cette tirade volubile et lyrique, je ne puis m'empêcher de me sentir tout à coup comme hissé au rang des grands. Le vieil homme, physionomiste et psychologue comme la plupart des griots, se rend vite compte que je ne suis pas insensible à son discours. Aussitôt, d'un presto mouvement il se relève et s'assoit en tailleur, et je ne sais comment sa guitare, accordée à l'avance, se retrouve nichée dans le creux de ses jambes entrecroisées.²⁸⁰

Le narrateur entretient des relations particulières avec le griot. Il représente à cette heure un agent de l'administration coloniale et pour cette raison, le griot tente de l'amadouer. D'un côté, le griot est jugé physionomiste et psychologue, de l'autre, le griot juge qu'Amadou Bâ est facilement influençable. Cette analyse réciproque amène les deux protagonistes à mesurer les faiblesses de l'autre afin de parvenir à déstabiliser l'adversaire. La ruse et l'ironie sont les moteurs des relations entre eux. Ils sont tous deux agiles d'esprit. A la fin de cet

²⁷⁹ Amadou Hampâté Bâ, *Petit Bodiel*, *op. cit.*

²⁸⁰ Amadou Hampâté Bâ, *Oui mon commandant*, *op. cit.*, p. 14.

épisode, le protagoniste gratifie d'une compensation généreuse le griot tout en pensant qu'il y gagne plus que dans leur entretien, car il le quitte riche d'une histoire grossissant sa collection. Dans ce nouvel extrait, le protagoniste, qui est toujours commis, discute d'un problème avec le commis expéditionnaire. Celui-ci use de la ruse pour aider son collègue :

Il entra et jeta un coup d'œil rapide sur sa table et s'empara de mes papiers, y laissant ceux de Mamadou Koné. Il me prit par la main: « Viens mon frère! Cet imbécile de mal blanchi se fait toujours un plaisir de provoquer les nègres, et plus particulièrement leurs intellectuels. Il devrait savoir que tant que Dieu sera Dieu, le lionceau ne mangera pas de l'herbe! »²⁸¹ [...]

– Comment as-tu fait pour réussir ce coup, si salutaire pour moi?

J'avais des documents urgents à faire signer par le commandant. J'en ai profité pour lui demander de viser également tes papiers, ajoutant que tu étais mon cousin et que cela t'éviterait de séjourner trop longtemps à Mopti. Et le tour fut joué! »²⁸²

Les discours peuvent comporter des caractères plus satiriques et virulents lorsqu'il s'agit de critiques implicites du pouvoir. L'ironie dans ce passage réside dans l'accomplissement de la ruse. Dans ce cas, citer un proverbe revient à célébrer sa culture et à faire part de l'étendue de sa connaissance en matière de littérature orale. Comme l'explique Mohamadou Kane dans *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*²⁸³, les insertions des proverbes dans les récits sont souvent la marque d'une bonne maîtrise d'un répertoire de littérature orale. « Et le tour fut joué! » est une expression victorieuse qui clôt la ruse. L'utilisation du proverbe a une valeur identitaire, c'est-à-dire qu'il reflète une résistance quant au commandement et en même temps, sert de prétexte à l'affirmation de l'identité.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 62.

²⁸² *Ibid.*, p. 63.

²⁸³ Mohamadou Kane, *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*, *op. cit.*

La valeur symbolique de la ruse est donc ironique car une grande partie des habitants se soumet au nouveau régime sans toutefois s'y livrer totalement au point d'y perdre leur identité. A plusieurs reprises dans le récit, on constate qu'au niveau des employés administratifs ou des populations locales, les ruses sont des moyens de contourner le pouvoir colonial. Pour démontrer cela, on peut se pencher sur la manière dont les commis par exemple, donnent l'impression d'imiter leur maître blanc. L'extrait suivant met en scène une altercation entre Amadou Bâ et un ancien militaire surnommé le colosse en raison de sa taille impressionnante mais surtout en raison de la terreur qu'il exerce sur la population locale :

Eh toi, le rougeâtre! Serais-tu un Sy descendant du roi Mabemba ou un Tall descendant du roi Aguibou, tu ne me fais pas peur!

-Je ne suis ni un Sy ni un Tall, mais j'appartiens à la maison du gouverneur, et celui que tu as si grossièrement insulté est un garde de cercle ».

Complètement désarmé, le colosse balbutie : « Mais si tu es de la maison du gouverneur où est ton casque? Et si l'autre est un garde, où est sa tenue? »[...] Mamadou Koné a fini d'endosser sa tenue. Pendant que je me coiffe de mon casque, emblème de mon statut de « blanc-noir », il prend son fusil et enfile ses cartouchières; ainsi équipés nous sortons de la proue.²⁸⁴

Le terme « noir-blanc » est expliqué en bas de page²⁸⁵ par l'auteur. : « Noir imitant les blancs, autrement dit “un Blanc de couleur noire”, un faux blanc ».

La tenue coloniale du narrateur et de son collègue légitime l'autorité et donc leur vaut un certain respect. Cette tenue vestimentaire représente un accessoire essentiel représentant l'autorité. Dans le texte, le mot « emblème » est utilisé pour symboliser la valeur vestimentaire. Ce respect est plus souvent donné

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 52.

comme une sorte de feinte pour échapper aux problèmes plutôt qu'un respect profond qui serait de l'ordre de la tradition. Le colosse, alors qu'il ne sait pas qu'il a affaire à des supérieurs, exerce ses menaces coutumières. Dès qu'il apprend qu'il vient d'injurier un supérieur, son attitude change du tout au tout. Il n'a alors plus rien d'une brute. Il devient inoffensif et prend peur. Plus loin dans la même scène, le colosse avoue que s'il a été un vaillant combattant lors de la première guerre mondiale, il a tout de même perdu un oeil. Cet aveu souligne aussi la perte d'une partie de son identité. Il n'est plus le même, il ne respecte plus la tradition. Il est en quelque sorte en marge de la société. Dans cet épisode comme dans de nombreux autres, le verbe « imiter » est utilisé pour prouver que l'identité initiale est intacte et que le commandement nécessite l'endossement symbolique d'un masque ou d'un vêtement. En d'autres termes, tant que l'imitation est perçue comme telle, les employés administratifs noirs ont une chance de préserver leur culture, car l'imitation en soi n'est pas représentative de l'authenticité et c'est dans sa nature qu'elle peut devenir ironique.

5.5 Conclusion

Écrire ses mémoires à un âge avancé revient pour beaucoup d'auteurs à effectuer une sorte d'ultime tentative de réconciliation entre son être et ses aspirations. Ce second volet des mémoires de Hampâté Bâ en est une illustration. Il expose le tâtonnement de ce jeune homme, les tergiversations et les trébuchements mais malgré tout, il finit par adopter une ligne de vie spirituelle en se convertissant véritablement à l'islam sans emphases ni éclats. Depuis lors, son idéal de vie très universaliste qui recouvre aussi bien, la solidarité entre les peuples, entre les religions et entre les générations. Celle-ci a fonctionné chez lui

comme un leitmotiv. Son écriture mûre, car visant cette quête de l'universel a tenté d'en être le reflet et les références aux contes ou à d'autres formes de littérature orale participent à cet idéal romantique où tout est savoir et surtout engendrent la possibilité de côtoyer le meilleur côté de l'homme. Au terme de cette analyse, on relève que l'écriture est très influencée par l'orientation spirituelle de l'auteur, celui-ci veut révéler le côté diurne et nocturne de chaque chose et parvient de cette façon à créer un certain équilibre idéologique dans cette œuvre qui ne se laisse pas dominer par des dogmes. L'ambiguïté et le tâtonnement restent bien ancrés car l'auteur prouve que rien ne va de soi. Du reste, l'ironie est un moyen efficace de préservation de l'identité. Que celle-ci soit matérialisée sous la forme de la ruse, dans les relations entre les employés administratifs noirs et la population ou entre leur commandant, elle est toujours présente quand elle permet d'affirmer une identité menacée. Son absence est envisagée comme un échec incapable de relativiser les drames.

CONCLUSION

Le cadre de cette thèse cherchait à définir et à analyser la place des contes et plus particulièrement des contes initiatiques dans les récits de Hampâté Bâ. Rappelons que la première tentative d'écriture de Hampâté Bâ a été scientifique puisqu'il récoltait des contes et autres vestiges de la tradition orale à des fins de préservation. Il souhaitait empêcher leur disparition dans une société en pleine transition. Se démarquant peu à peu de cette démarche de chercheur anthropologue, Hampâté Bâ a signé plusieurs récits que nous avons étudiés dans cette thèse. Son statut de traditionaliste ne l'a pas empêché de s'ouvrir à différents genres littéraires et influences pour produire des œuvres remarquables. Les approches intertextuelle et transtextuelle semblaient réduire le champ de compréhension de ce corpus étant donné que la démarche de cet auteur est avant tout intergénérique. La forme du roman a été le lieu privilégié de rencontres de plusieurs genres. Nous avons surtout mis l'accent sur le genre du conte, car après l'analyse de ses paradigmes, nous avons démontré l'usage et la fonction de celui-ci dans le récit fictionnel. Nous avons relevé plusieurs particularités dans le mode d'insertion d'éléments du conte dans le récit. Tout d'abord, il semble que sa présence narrative, formelle ou structurelle soit si importante que les deux genres opèrent une relation d'interdépendance. En effet, on constate que le roman *Wangrin* ou les mémoires *Amkoullel*, *l'enfant peul* et *Oui mon commandant!* n'auraient pu exister sans l'apport du conte, source extrêmement abondante. A ce propos, Frédéric Ivor Case note très justement :

L'interdépendance des genres est assurée par le fait que le roman, en tant que narration suivie, n'existe pas en l'absence des contes et que les contes figurent dans le roman pour lui donner sa signification et sa forme.²⁸⁶

Sans aller jusqu'à systématiser cette réflexion à toutes les œuvres africaines, on peut cependant l'appliquer à cette thèse. L'influence du conte initiatique agit sur *Wangrin*, comme sur les mémoires de Hampâté Bâ de telle manière qu'il est difficile de ne pas concevoir toutes ces jonctions hybrides. En d'autres termes, le roman fait figure de prolongement du conte, lequel s'accommode d'autres lieux pour exister, les formes du roman laissant une plus grande liberté à l'écrivain :

L'auteur profite d'un genre littéraire — le roman — pour commenter les thèmes d'un autre — le conte. La tension littéraire est très rarement évidente là où se rencontrent les deux genres.²⁸⁷

Case observe que cette cohabitation permet à l'écrivain de commenter le conte. Néanmoins, nous nous distançons de l'avis que les deux genres cohabitent difficilement et ont des rapports tendus puisque l'écrivain dispose de la liberté d'accommoder, de moduler, de transformer et d'agrémenter à son goût des éléments appartenant au conte. En somme, il s'accorde la possibilité d'aller au-delà des modèles traditionnel, structurel et formel du conte. C'est donc dans cette perspective qu'il y a interdépendance entre les deux genres. Celle-ci se manifeste au niveau de la forme : le conte se caractérisant par une structure plus rigide que le roman, cette rigidité de la forme disparaît néanmoins dans le roman *Wangrin* et les mémoires qui contiennent chacun plus de 350 pages. On note également que le

²⁸⁶ Frédéric Ivor Case, « Littérature traditionnelle et forme romanesque: Analyse socio-critique du conte comme procédé littéraire romanesque. », *Éthiopiennes*, vol. 4, n° 3, 1987, p. 42-43.

²⁸⁷ Frédéric Ivor Case, *op. cit.*, p. 42-43.

récit fictionnel et les mémoires comportent très peu de personnages conteurs. Désormais, le rôle traditionnel du conte s'en trouve modifié. Au sein du roman, on sort du cadre très structuré du conte qui comporte, entre autres, une figure reconnue et légitimée comme le conteur, la convention introductive, le protocole de la narration, etc. Toutes ces modifications témoignent de la fictionalisation, brouillant ainsi les canons traditionnels de la biographie ou de l'autobiographie. Les paramètres structurels du conte disparaissent au profit d'une adaptation au roman. Dans le roman et le récit autobiographique, les références au conte peuvent être faites par le narrateur, le protagoniste ou un personnage actant. Toutefois, si on observe la présence de personnages tels que Koulel, le conteur, sa fonction dans le texte n'est pas à proprement parler de conter, mais elle est plutôt mue par ses relations avec l'enfant. Le très célèbre conteur Koulel ne représente donc pas l'instance de narration des contes. Symboliquement, il délègue son pouvoir au jeune Amkoulel, mais en réalité les contes existent dans le texte sans qu'ils aient besoin d'une instance énonciatrice reconnue et là se trouve l'un des grands avantages du roman pour l'auteur.

Dans une autre perspective, le narrateur organise son récit en procédant par des incorporations transformées mais néanmoins reconnaissables d'éléments du conte. Les contes *Kaïdara*, *Petit Bodiel*, *Njeddo Dewal*, *mère de la calamité* ou *L'éclat de la grande étoile* ont servi de pôle d'observation. Si les schémas sémiotiques varient, il est toutefois aisé de reconnaître certaines épreuves subies par les protagonistes ou les personnages selon l'un ou l'autre des contes. A titre d'illustration, le voyage de Hammadoun, le grand frère d'Amkoulel, était motivé par un manque, à partir duquel tout le voyage était narré selon un schéma de contes initiatiques, le manque finit par être comblé, mais la situation se dégrade et

Hammadoun meurt des suites de son voyage. Le schéma initiatique du récit suit celui du conte, il permet d'enrichir le récit de merveilleux et d'épique, mais lorsqu'il se détache du conte et en transgresse les schémas, c'est que la diégèse du récit exige un dépassement. Il y a donc un mouvement de va-et-vient incessant du conte vers le roman qui découle de ces techniques d'insertion.

Dans la même optique, on observe que certains décors et descriptions possèdent des caractéristiques propres au conte car l'aspect merveilleux et mystérieux prend corps avec la description chez Hampâté Bâ. Le narrateur refuse de se conformer à un modèle autre que celui du mythique et du merveilleux présent dans les contes. Les paysages paradisiaques ou les situations apocalyptiques trouvent dans les contes des sources prisées de description. Les symboles que l'on retrouve dans le roman et les mémoires font partie de ces éléments transformés appartenant à d'autres formes littéraires. Quant à l'insertion de fragments du conte en tant que tels, ils sont plutôt rares. Néanmoins, l'auteur a parfois fait directement référence à ses propres textes ou à d'autres textes, pratiquant l'intratexte ou l'intertexte. Dans ce cas, la source et l'auteur sont précisés mais ce type n'est pas des plus courants. Le travail auquel Hampâté Bâ s'est consacré consiste principalement en une réécriture du conte, une modification de ses paramètres et une incorporation minutieuse de ces nouveaux éléments dans l'espace romanesque et autobiographique. Il ne s'agit donc pas de pratiquer un simple collage.

Il en va de même pour les personnages. Si dans les contes, on peut aisément établir les catégories d'adjuvants ou d'opposants, le roman permet justement d'y apporter des nuances. Il est certain que Hampâté Bâ apprécie le genre du roman qui lui permet d'une part la liberté de fixer la fonction des

personnages en la résumant à une mission et d'autre part d'emprunter au roman tout ce qui relève de la complexité et du développement des personnalités des personnages romanesques. A ce titre, les mémoires *Amkoullel, l'enfant peul* et *Oui mon commandant!* font état de deux modes de narration opposés. Le monde d'Amkoullel est encore celui de l'enfance : une enfance marquée par l'univers du conte et une vision manichéenne du monde dans lesquelles les adjuvants sont extraordinaires et les opposants démoniaques. Le narrateur-enfant prend plaisir à narrer des épisodes de sa vie où l'entre-deux n'existe pas, ce qui s'accorde justement aux principes du conte.

Globalement, dans la narration, l'image des personnages entourant les protagonistes se prête à celle des personnages de conte. Ils sont adjuvants ou opposants, ont une mission à accomplir qui va dans le sens de leur nature et une fois cette mission accomplie, ils disparaissent du récit. Ils ne bénéficient pas de développement psychologique. Leurs traits sont minimalisés et se rapportent à justifier l'une ou l'autre des catégories à laquelle ils appartiennent. La voix du narrateur-adulte dans *Oui, mon commandant!* n'a pas la même résonance. La dimension ludique de l'univers du conte y est beaucoup moins présente et les personnages adoptent le profil de personnages initiatiques. Hampâté Bâ tient à ses principes, même si dans ce volet, le narrateur-adulte reconnaît les ambiguïtés qui règnent chez les personnages. En somme, un opposant peut très bien devenir un adjuvant et vice-versa. D'ailleurs, les troubles profonds dont sont empreints Wangrin et le commis expéditionnaire, Amadou Bâ, illustrent les mêmes besoins d'apporter à ces personnages une certaine profondeur. Les protagonistes luttent de façon psychique contre les valeurs auxquelles ils ne croient pas même si leur vie en dépend. Ces luttes dévoilent le caractère profondément romanesque des

personnages. En dépit de ces considérations, l'initiation reste le fil conducteur de ces récits. A priori, Hampâté Bâ ne désire pas réellement éloigner les personnages du schéma initiatique, c'est-à-dire en adoptant l'abrogation des lois du parcours initiatique. On conçoit mal qu'un personnage triomphe en s'écartant de la tradition ou du modèle des contes initiatiques. La morale et les lois de l'initiation sont rigides. En toute logique, Wangrin meurt seul dans l'obscurité, c'est le sort réservé aux personnages Hamtoudo et Dembourou de *Kaïdara* qui ont échoué à leur voyage initiatique. Le roman permet de créer des espaces intégrant la psychologie des personnages que le conte ne permet pas. On reconnaît donc chez les personnages secondaires des classifications courantes de type adjuvant et opposant, tout en notant une volonté de dépasser structurellement ces catégories pour certains personnages dont la complexité des penchants et du caractère n'auront plus rien à voir avec le conte.

À la lumière de cette étude, que dire de la littérature orale chez Hampâté Bâ? Hampâté Bâ, comme bien des écrivains, assume pleinement cette fonction, mais il échappe à certaines catégories ; ce n'est ni un écrivain traditionaliste comme tel, ni un écrivain du courant de la négritude. Il ne s'inscrit pas non plus dans la lignée des écrivains des indépendances. Cette absence de catégorisation dérive principalement de l'intergénéricité qui s'inscrit de façon constante dans son œuvre. Kusum Aggarwal explique la position de Hampâté Bâ face à l'oralité :

Quant à l'oralité, elle ne se signale guère chez Hampâté Bâ, comme une véritable problématique, ainsi que cela a été le cas avec les écrivains de la négritude. A la différence de Senghor qui conçoit l'oralité comme une métaphysique, une façon d'être et de penser consubstantielle aux sociétés africaines, Hampâté Bâ l'entrevoit uniquement comme le support d'une pensée. Certes, pour lui, la tradition orale existe, cependant elle n'existe que

dans les méandres de l'expérience des peuples; elle n'est point un état achevé, inséparable de la collectivité, parce qu'elle en serait un attribut naturel. L'accès à la connaissance n'est pas le simple corollaire d'une façon africaine de vivre et de penser : l'oralité comporte des exigences; elle nécessite un travail de réflexion, des stratégies et des techniques. D'où le déploiement d'une démarche inductive.²⁸⁸

L'aspect essentialiste de l'oralité duquel Hampâté Bâ et bien d'autres écrivains se démarquent, nous semble très à propos. Le mécanisme qui conduit Hampâté Bâ à user de plusieurs genres dénote une volonté de trouver d'autres moyens d'exprimer une certaine idée du monde sur le plan esthétique et éthique dans la littérature. Cette démarche est donc aux antipodes de l'essentialisme tel qu'il était conçu dans le courant de la négritude, lequel voulait se rapprocher autant que possible de l'essence noire.

Hampâté Bâ privilégie le dialogue des cultures par lequel passe le dialogue des genres. Aggarwal ajoute que cette démarche est partagée par d'autres écrivains :

Sur ce plan, la perspective de Hampâté Bâ rejoint largement celle d'autres écrivains africains, notamment, Soyinka, Hountondji et Mudimbe qui, s'ils ne nient pas l'existence d'une culture et d'un savoir africains, refusent d'abdiquer devant une vision essentialiste : l'exaltation de l'africanité ne saurait constituer à leur avis, une condition de l'élaboration d'un savoir africain. Ainsi, Soyinka conçoit le savoir comme un processus continu à s'appréhender soi-même en relation avec le monde²⁸⁹

Hampâté Bâ et bien d'autres écrivains, tels que Boubou Hama, Ahmadou Kourouma, Yambo Ouologuem, Ousmane Sembène ou encore Ferdinand Oyono ont fait usage de composantes de la littérature orale et à différents niveaux, les ont insérées dans leurs œuvres écrites en transformant certains paramètres. Même

²⁸⁸ Kusum Aggarwal, *Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 241.

²⁸⁹ Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, University Press, 1976, *op. cit.*, Aggarwal, p. 243.

si Hampâté Bâ a produit une œuvre originale, sa démarche a été adoptée par quelques auteurs africains. Par exemple, chez Kourouma, la langue a été le socle de l'hybridité dans le roman. Souvent, la critique a occulté dans ce type d'œuvre son caractère hybride en se laissant séduire par des considérations métalittéraires tels que le degré d'eupéanité ou d'africanité dans une œuvre. Pourtant, le conte et autres genres de la littérature orale sont reconsidérés et dépouillés de leur cadre traditionnel pour épouser d'autres modes littéraires :

[L]es multiples contes et versions de contes qui existent ont été réduits à un minimum essentiel. Les formes thématiques correspondent, pour la plupart à une structure littéraire qui convient et à la progression des idées et à l'élaboration d'une série de procédés littéraires africains et européens. Chacun des contes est évoqué dans un contexte littéraire précis. En même temps, il s'insère dans les traditions littéraires et culturelles de ses origines sociales[...]Le souci de conserver ou de faire vivre des formes littéraires africaines à travers le roman semble devenir une préoccupation majeure de ceux qui produisent la littérature.²⁹⁰

L'hybridité du genre romanesque profite aux écrivains, lesquels décèlent un réceptacle rempli de potentialités. La réécriture des récits des contes s'inscrit dans une perspective mouvante où les sociétés changent et les écrivains africains veulent marquer de leur empreinte littéraire ces époques. L'acte d'écrire doit pouvoir se plier aux volontés de l'écrivain. Pour Hampâté Bâ, cette réalité de l'écriture recouvrant les préoccupations éthique et esthétique, régionale et universelle est le mieux exprimé par l'intergénéricité. Pour d'autres écrivains, l'usage de la littérature orale dans des récits de fiction permet aussi d'exprimer une réalité à visages multiples. En fait, nous pouvons dire qu'il relève des critiques de considérer l'écrivain comme un artiste libre qui crée des formes, en ne

²⁹⁰ Frédéric Ivor Case. *op. cit.*, p. 42-43.

se souciant pas des canons établis. Il arrive que les écrivains soient des avant-gardistes créant au gré de leurs inspirations des genres nouveaux. C'est donc à la critique de s'adapter et d'effectuer des relectures d'œuvres qui au préalable avaient été classées sans que l'on tienne compte de leur littéarité.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus principal

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, Paris, Union générale d'Éditions, 1973.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Amkoullel, l'enfant Peul*, Babel, Actes Sud, 1992.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Oui, mon commandant!*, Babel, Actes Sud, 1996.

2. Corpus secondaire

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Koumen, texte initiatique des pasteurs peuls*. Paris / La Haye, Mouton, 1961.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Kaïdara, récit initiatique peul* : rapporté par A.Hampâté Bâ et Lilyan Kesteloot. Paris, Julliard / UNESCO et Association des classiques africains, 1968 (Classiques africains, n° 7).

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Petit Bodiél et autres contes de la savane*, Éditions Stock, 1994.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *L'éclat de la grande étoile* (laaytere, Koodal), récit initiatique peul. Paris, A. Colin, 1974 (Classique Africains, n° 15).

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Le bain rituel* (Lootori), récit initiatique peul, Paris, A.Colin, 1974 (Classiques Africains, n° 15)

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, « conte initiatique peul, Abidjan/ Dakar/Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Il n'y a pas de petite querelle : Nouveaux contes de la savane*, choisis et présentés par Hélène Heckmann, Paris, Stock, 1999-2000.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 1972.

3. Ouvrages théoriques généraux

- AARNE Antti, *The Types of Folktale*, traduit et complété par S. Thompson, Helsinki, 1981.
- ALLEMAN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique* n° 36, Paris, Seuil, 1978, p. 385-397.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques*, tome IV, Paris, Seuil, 1984.
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- CHATELARD, Marie-Claire, « Structure initiatique dans Le Loup des Steppes de Hermann Hesse », *Création littéraire et traditions ésotériques (XV-XX siècles)*, Actes de colloques, Faculté de Lettres de Pau, 1989, p. 29-46.
- COURTÈS, Joseph, *La sémiotique narrative et discursive, Méthodologie et application*, Paris, Hachette, 1976.
- DICTIONNAIRE des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopedia Universalis, Albin Michel, 2001.
- DICTIONNAIRE encyclopédique des sciences du langage*, O. Ducrot et T. Todorov, Seuil, Paris, 1972.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GEORGES, Jean, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981.
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses Université de Montréal, 1994.
- GREIMAS, A. J. et COURTÈS, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- GROUPE D'ENTREVERNES. *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.
- HAMON, Philippe, « Le littéraire, la littérature, le social et la valeur », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 21-34.
- HUTCHEON, Linda. « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.
- JENNY, Laurent, *La terreur et les signes : poétiques de la rupture*, Paris, Gallimard, 1982.
- KANT, Emmanuel, *Le jugement esthétique*, Kant / textes choisis par Florence Khodoss, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « La problématique de l'énonciation », *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 9-33.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LAFLECHE, Guy, *Matériaux pour une grammaire narrative*, coll. Les cahiers universitaires du singulier, n° 1, 1999.
- LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres, la poétique intertextuelle des œuvres de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les presses universitaires Laval, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LUKACS, Georg, *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye et suivi de Introduction aux premiers écrits de Georg Lukacs par Lucien Goldmann, Paris : Denoël, 1986.

MAINGUENEAU, Daniel. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte, suivi de Les transformations du conte merveilleux*, et de E. Meletinski, *L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, seuil, 1970.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2001.

RIFFATERRE, Michel, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

SCARPETTA, Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre », dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Seuil, Paris, 1989.

VIERNE, Simone, *Rite, roman et initiation*, Presse universitaire de Grenoble, 1973.

4. Ouvrages sur le roman et sur le conte africains

ALMEIDA, Irène de, *Francophone African Women Writers. Destroying the Emptiness of Silence*, Gainesville, University Press of Florida, 1994.

ANOZIE, Sunday O, *Structural Models and African Poetics. Towards a Pragmatic Theory of Literature*, London / Boston, Routledge / Kegan Paul, 1981.

BOUBOU, Hama, *Contes et légendes du Niger*, Paris, Présence Africaine, 1972.

BREMOND, Claude, « Morphologie d'un conte africain », *Cahiers d'Etudes Africaines*, vol. 19, n° 73-76, 1979, p. 495-499.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Des cauris au marché : essais sur des contes africains*, Paris, Société des africanistes, 1987.

CASE, Frédéric Ivor, « Littérature traditionnelle et forme romanesque: analyse socio-critique du conte comme procédé littéraire romanesque. », *Éthiopiennes*, vol. 4, n° 3, 1987, p. 33-52.

CHAMOISEAU, Patrick et Raphaël CONFIANT, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991.

- CHEVRIER, Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1999.
- CONDÉ, Maryse et COTTENET-HAGE, Madeleine, *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.
- CONFIANT, Raphaël, *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993.
- CROSTA, Suzanne, *Le marronnage créateur. Dynamique textuelle chez Édouard Glissant*, Québec, GRELICA, 1991.
- DABLA, Séwanou, *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- DELAS, Daniel, *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, Université Paris X, 1994.
- DIOP, Birago, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961.
- FALL, Malick, *La plaie*, Abidjan, Club africain du livre, 1967.
- GASSAMA, Makhily, *Kuma, interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Abidjan, Nouvelles éditions africaines, 1987.
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses Université de Montréal, 1994.
- JANHEINZ, Jahn, *Muntu, L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1961.
- JOUANNY, Robert, « Les structures temporelles dans L'Étrange destin de Wangrin d'Amadou Hampâté Bâ », dans *Lectures de l'œuvre d'Hampâté Bâ*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 53-65.
- JULIEN, Eileen, *African Novels and the Questions of Orality*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- KANE, Cheick Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- KANE, Mohamadou, *Essai sur les Contes d'Amadou Coumba : du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Abidjan, les Nouvelles Editions Africaines, 1981.
- KANE, Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1982.

KANE, Mohamadou, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires*, dir. Fernando Lambert, vol. 24, n° 2, 1991, p. 9-28.

KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.

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

KIMONI, Iyay, *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*, Sherbrooke, Naaman, 1975.

KONE, Amadou, *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Iko Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1967.

LARSON, Raymond, *The Emergence of African Fiction*, Bloomington, Indiana UP, 1972.

LAZARUS, Neil, *Resistance in Post-Colonial African Fiction*, New Haven&London, Yale University Press, 1990.

M'BOUKOU, Makouta, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française, problèmes culturels et littéraires*, Nouvelles Éditions Africaines, Abidjan, 1980.

MATESO, Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT/Karthala, 1986.

MELONE, Thomas, *De la négritude dans la littérature négro-africaine*, Paris, Présence africaine, 1962.

MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984.

MPHALELE, Ezekiel, *The African Image*, London, Faber and Faber, 1962.

NDIAYE, Christiane, « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain », *Études Françaises*, n° 37, 2, 2001, p. 45-61.

NDIAYE, Christiane et SEMUJANGA, Josias, *De paroles en figures. Essais sur les littératures africaines et antillaises*, Montréal, L'Harmattan, 1996.

NDIAYE, Christiane, *Danses de la parole. Études sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, Nouvelles du Sud, 1996.

NDIAYE, Jean-Pierre, *Négriers modernes; les travailleurs noirs en France*, Présence africaine, 1970.

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, L'Harmattan, Paris, 1994.

NKASHAMA P. Ngandu, *Kourouma et le mythe, une lecture de Les soleils des indépendances*, Paris, Silex, 1985.

NKASHAMA, P. Ngandu, *Écritures africaines et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989.

PAULME, Denise, *la mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.

SEMUIJANGA, Josias, « Rhétorique de la critique littéraire africaine », *Tangence*, n° 53, p. 81-97, 1996a.

SEMUIJANGA, Josias, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études Françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 133-156.

SEMUIJANGA, Josias, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone. Éléments de méthode comparative*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996b.

SEMUIJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Oeuvre poétique*, Paris, Seuil, 1974.

VIERNE, Simone, *Rite, Roman et Initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973.

5. Ouvrages sur le corpus

ADEJUNMOBI, Moradewun, « Disruptions of Orality in the Writing of Hampâté Bâ », in *Research in African Literature*, vol. 31, n° 3, 2001, p. 27-36.

AGGARWAL, Kusum, *Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme*, Paris, L'Harmattan, 1999.

AUSTEN A. Ralph, « Amadou Hampâté Bâ From a Colonial to a Postcolonial African Voice: Amkoullel, l'enfant peul », in *Research in African Literatures*, vol. 31, n° 3, 2000, p. 1-17.

CHEVRIER, Jacques, « La ruse dans L'Étrange destin de Wangrin », dans *Lectures de l'œuvre d'Hampâté Bâ* de Robert Jouanny, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 41-51.

CONSTANT, Isabelle, « Un roman dans un rêve : L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain d'Amadou Hampâté Bâ », *Arachné : Revue interdisciplinaire des Humanités*, vol. 5, n° 1, 1998, p. 79-88.

DEVEY, Muriel, *Hampâté Bâ, l'homme de la tradition*, NEA Sénégal-Togo, 1993.

EMEJULU, James, « Pour une sémiologie du roman africain », *Présence Africaine*, n° 123, 1982, p. 144-152.

EMETO-ABGASSIÈRE, Julie, « Le proverbe dans le roman africain », *Présence francophone*, n° 29, 1986, p. 27-41.

GARCIA, Mar, « Ethnographie et fiction dans le roman africain: le cas de L'Étrange destin de Wangrin d'Amadou Hampâté Bâ, un exemple d'écriture transgénérique », *Revue de l'Université de Mocton*, vol. 34, n° 1-2, 2003, p. 337-361.

JOUANNY, Robert, *Lectures de l'œuvre d'Hampâté Bâ*, Paris, L'Harmattan, 1992.

HARROW, Kenneth W., « Amadou Hampâté Bâ, Under the Cover of the Way : Feminist Reading of Hampâté Bâ's Kaïdara », *Research in African Literatures* vol. 31, n° 3, 2000, p. 18-26.

KOUAMÉ, Kouamé, « L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain : aspect d'un chef d'œuvre », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, n° 2, 1979, p. 67-80.

MOURALIS, Bernard, « La problématique de la liberté dans Wangrin », dans *Lectures de l'œuvre d'Hampâté Bâ* de Robert Jouanny, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 31-38.

NDIAYE, Christiane, « Les mémoires d'Amadou Hampâté Bâ : récit d'un parcours identitaire exemplaire », dans *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles, Exil, Errance, Enracinement*, coll. Grelca, n° 16, 1998, p. 13-36.

NGORWANUBUSA, Juvenal, *Boubou Hama et Amadou Hampâté Bâ, La négritude des sources*, Paris, Publisud, 1993.

NOUREINI, Tidjani-Serpos, « Évolution de la narration romanesque africaine: l'exemple de L'étrange destin de Wangrin d'Amadou Hampâté Bâ », *Présence Francophone*, n° 24, 1982, p. 107-121.

OUPOH, Gnaoulé, « Autopsie politique d'une œuvre l'Étrange destin de Wangrin de Amadou Hampâté Bâ », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n° 7, 1987, p. 69-80.

SEYDOU, Christiane, « L'œuvre littéraire de Amadou Hampâté Bâ », *Journal des africanistes*, vol. 63, n° 2, 1993, p. 57-60.

TEKO-ABGO, Ambroise, « Nature et littérature : sensibilité écologique et vision du monde, dans Amkoullel, l'enfant peul, de Amadou Hampâté Bâ », *Etudes Francophones*, vol. 11, n° 1, 1996, p. 21-38.

WEREWERE Liking, *Une vision de Kaïdara d'A. Hampâté Bâ*, Dakar / Abidjan / Lomé, Les Nouvelles Editions Africaines, 1984.



2021 2022 2023