

Université de Montréal

Ruptures et continuités. Figures de l'oralité dans la littérature contemporaine.

Par Mathilde Curtaud

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des Arts et des sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A)

en Littérature comparée

Août 2020

© Mathilde Curtaud, 2020

Université de Montréal

Département de littératures et langues du monde, Faculté des Arts et des sciences

Ce mémoire (ou cette thèse) intitulé(e)

Ruptures et continuités. Figures de l'oralité dans la littérature contemporaine.

Présenté par

Mathilde Curtaud

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Terry Cochran

Directeur de recherche

Raphaël Lauro

Président-rapporteur

Katharina Clausius

Membre du jury

Résumé

L'orature est un concept encore peu exploité dans la recherche littéraire. Historiquement rattachées aux classes populaires, les œuvres orales ont été mises à l'écart de l'étude d'une littérature dite sérieuse. La philologie classique du 20^{ème} siècle a vu advenir une approche nouvelle des poèmes homériques, justement dans leurs liens avec une tradition orale antérieure. Tant dans la forme que dans le fond, les grandes épopées grecques sont reliées à une conception orale de la littérature et du soi. Le collectif littéraire est remis au goût du jour, mais pas de la manière dont il avait été envisagé auparavant : la question n'est plus de savoir si Homère était seul derrière son document, mais plutôt de réussir à concevoir le processus littéraire qui accoucha de l'*Odyssee* comme une co-création à grande échelle, des sources du mythe jusqu'à sa transmission.

En réhabilitant ces thématiques, ces chercheurs ont ouvert la porte à une nouvelle perception de la littérature. Cette époque coïncide par ailleurs à l'émergence de nouvelles traditions littéraires scripturaires. L'emprise coloniale et esclavagiste s'effritait devant les volontés d'indépendances, et de ce vivier politique émergea nécessairement la question culturelle. Ces populations se retrouvaient munies d'une langue et d'une écriture qu'elles n'avaient pas choisies. Les traditions orales présentes initialement dans ces communautés rentrèrent en contact avec la maîtrise de l'écriture, et l'époque contemporaine voit fleurir de nombreuses jeunes traditions littéraires, dans lesquelles se retrouvent de multiples éléments de l'oralité, qui forment les composantes de l'orature.

Ma réflexion s'articule autour de ces deux pôles : la compréhension occidentale de l'orature, à travers les études homériques ; et les traces et pratiques de l'orature dans de nouvelles traditions littéraires, principalement dans le cas de la littérature francophone antillaise. Mener cette étude en miroir me permet de combler mutuellement les lacunes de chaque approche et de m'offrir un panorama plus complet sur l'orature. Resurgit alors la notion de collectivité, ainsi qu'une conception socio-politique de la littérature. Les composantes de l'orature exacerbent la dimension fédératrice de la littérature.

Mots-clés : orature, tradition, littérature, écriture, oralité, Homère, Négritude, Antilles françaises.

Abstract

Orature is still an under-exploited concept in the literary field. Traditionally linked to the less educated classes, oral literature was ignored by research on the so-called serious literature. During the 20th century, a new approach of Homeric poems emerged from classical philology specialists. This approach presupposed a strong influence of a previous oral tradition on Homer's epics. Both the form and the substance of those epics are tied to an oral conception of the self and literature. The idea of collective writing reappears, but not in the way it was conceptualized before. The question was no longer whether or not Homer was the sole author of the texts bearing his name. Rather, this research sought to conceive the literary process leading to the writing of *The Odyssey* as a collective creation, from earlier sources of the myth to its ongoing transmission, a process that exceeds any single life span.

In revitalizing this perspective, researchers paved the way to a new perception of literature. This renewal overlaps with the emergence of new written traditions. Slavery and colonialism collapsed in conjunction with the will to independence, and the cultural issue arose against the backdrop of this political context. Those decolonizing populations were left with foreign languages and an unrelated writing-based structuring of society. The initial oral traditions present in those communities merged with literacy, and the contemporary era is filled with emergent literary traditions. These new literatures bear the marks of orality which constitute the orature component.

In this context, my study focuses on two aspects. First, I analyze the western comprehension of orature as exemplified in the Homeric epics. Secondly, I examine the remnants and practices of orature in emergent literary traditions, especially in the French Antilles' literature. Studying those two elements allows for a better comprehension of the phenomenon of orature. Which underscores the collective and sociopolitical dimension of literature.

Keywords : orature, tradition, literature, writing, oral literature, Homer, negritude, French Antilles

Table des matières

RÉSUMÉ	5
ABSTRACT	7
TABLE DES MATIÈRES	9
LISTE DES ABRÉVIATIONS	11
REMERCIEMENTS.....	12
PRÉFACE.....	13
CHAPITRE 1 – RUPTURES ET CONTINUITÉS ENTRE ORALITÉ LITTÉRAIRE ET LITTÉRATURE ÉCRITE ...	20
I. REMARQUES PRÉLIMINAIRES	20
II. L’ODYSSÉE ET LA COHABITATION JUGÉE IMPOSSIBLE	25
III. FORMULAS ET MODALITÉS DE LA COMPOSITION ORALE.....	38
IV. LA FIGURE D’HOMÈRE ET LA TRANSITION VERS L’ÉCRIT	43
CHAPITRE 2 – LA SURVIVANCE DE L’ORALITÉ DANS DES TRADITIONS LITTÉRAIRES CONTEMPORAINES	51
I. SE DÉTOURNER DE L’OCCIDENT	51
II. EXEMPLARITÉ DE LA TRADITION LITTÉRAIRE ANTILLAISE	54
III. PRATIQUE ET TRACES DE L’ORATURE ANTILLAISE	64
A. LE RETOUR ET LE FOYER.....	72
B. LA MORT ET LA MÉMOIRE.....	77
C. LA TRANSMISSION ET L’IDENTITÉ.....	82
CONCLUSION	89
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	94

Liste des abréviations

Etc.: Et cætera

Remerciements

Ma gratitude s'adresse avant tout à Gilles et Caroline. Pour l'opportunité, pour le soutien, pour le financement, pour leur (in)compréhension toujours bienveillante de l'étudiante que je suis. C'est un euphémisme de dire que sans eux ce mémoire n'existerait pas, et je leur suis à jamais reconnaissante de m'offrir la chance de suivre mes envies.

Je m'incline aussi profondément devant Juliette et Jeanne, qui ont dû subir les affres de la rédaction ainsi que mes accès de désespoir sans jamais se départir de leur tendresse. Merci également à Richard, bien que sa présence soit parfois lacunaire, elle est toujours source d'un grand réconfort. Grâce à vous trois, j'ai pu profiter d'un foyer dans lequel écrire me paraissait moins compliqué.

Bien sûr, dans la foulée des colocataires actuelles s'inscrivent toutes celles et ceux des deux dernières années et avec elles les ami.e.s. Merci à Léa, Sidonie, Hugo, Reane, de m'avoir permis de partager, pour un temps, votre dentifrice et mes doutes. Merci pour vos émotions et votre intelligence, qui ont indubitablement nourri ma réflexion. Merci à Claire, à Valérie, à Margaux et Margot pour la pluralité de nos expériences et votre amitié sans failles. Merci à Karolane, plus que tout, pour le refuge et la douceur.

Last but not least, il me faut remercier Terry Cochran, directeur drôle et attentif. Merci d'avoir accepté les silences radio de plusieurs mois, les tâtonnements, les dérives et les conversations de plus d'une heure. Les cycles supérieurs de littérature comparée sont jalonnés de paragraphes de remerciements à votre encontre qui, malgré tout, ne rendent pas tout à fait compte de la préciosité de votre enseignement. Merci, enfin, pour les recommandations littéraires, sans lesquelles ce mémoire aurait pris une trajectoire incertaine.

Préface

L'oralité, système de communication et espace de création dont la mémoire est aujourd'hui vacillante, est au cœur de ce mémoire. Il est le fruit d'un cheminement qui m'amena à interroger les implications de l'écriture dans la création d'histoires. Je me suis intéressée, en tant qu'amatrice, à l'excellence du verbe, à la perfection de l'art de l'écriture. J'ai appris comment l'écriture s'était démocratisée, et comment elle avait transformé notre rapport au monde, à soi, à la mémoire. La manière dont nous pensons, dans l'intimité, est elle-même formatée par l'habitude de l'écriture. C'est ainsi que je me suis rendue compte que l'écriture n'était pas une évidence, une condition *sine qua non* de la société humaine, mais un système de communication en plus d'être un lieu de création de l'imaginaire. Une fois remise de cette évidence, j'ai pu alors m'interroger sur ce qu'il y avait avant ce système, sur quelles bases celui-ci s'était créé, qu'avait-il détruit ou ingéré lors de son avènement.

Si oralité et écriture ne sont pas antinomiques, ce sont deux médiums qui sous-tendent un rapport à la pensée foncièrement différent. L'écriture externalise la pensée en permettant un accès à des informations sans nécessité de contact humain. Avec l'oralité, le contact est nécessaire puisqu'il est le lieu de la manifestation de la pensée. Pour forcer le trait, l'écriture est un médium individualiste tout en rendant la pensée (en tant qu'objet premier, fidèle à ce que l'auteur ou l'autrice a exprimé) accessible à un plus grand nombre – géographiquement et temporellement ; tandis que l'oralité est un médium collectif avec lequel la pensée ne peut survivre qu'en étant reprise, transmise et transformée par la communauté au sein de laquelle elle s'exprime. De fait, préserver la mémoire d'une tradition orale dans un système à dominance écrite semble voué à l'échec, puisque s'il n'existe plus de communauté entretenant un rapport fluide au récit oral, celui-

ci ne se pérennise pas. Mais étant donné que le système de l'écriture s'est fondé, justement, sur ces récits collectifs, sur lesquels une société se repose, les traits constitutifs de l'oralité et les thèmes qu'elle aborde se retrouvent dans les premiers récits écrits. Plus la surface de contact entre oralité et écriture est grande au sein d'une tradition littéraire, plus se retrouvent les traces de ce passage. Cependant, il est courant de présupposer que les jeunes littératures viennent de l'oralité, qu'elles transposent, à l'écrit, une tradition orale. Cette conception est fautive puisqu'elle omet la puissance de l'inscription et la transformation opérée par celle-ci au sein d'une société et des individus dans leur rapport à la pensée et au récit. Les jeunes littératures ne s'inscrivent pas dans une tradition orale, mais transportent en elles ce qu'elles ont appris de l'oralité. Au cœur de ces récits l'oralité peut être mise en scène, mais elles n'en sont jamais une démonstration.

Mais si l'oralité s'efface au contact de la puissance du scripturaire, comment la retrouver en dehors des rares cas de la performance orale ? Comment la comprendre à travers l'héritage qu'elle laisse dans la littérature ? Si les jeunes littératures ne sont pas nées de traditions orales, elles mettent en scène un héritage, réel puisque leurs représentants ont été exposés à ces récits oraux, comme ça a pu être le cas avec des écrivains emblématiques comme Amadou Hampâté Bâ, mais aussi fantasmé dans la conception qui peut être faite d'une oralité fédératrice, d'une transmission pleine. Le double jeu du réel et du fantasme permet d'observer des traces intéressantes d'orature dans les jeunes littératures contemporaines. Si les sociétés occidentales ont depuis longtemps opéré une transition vers une hégémonie de l'écriture, des sociétés d'Afrique ont, par exemple, conservé un contact étroit avec une tradition orale. Bien qu'elle s'estompe de plus en plus, la surface de contact est aujourd'hui optimale pour permettre une perméabilité entre oralité et écriture. Dans le cas de certaines populations déplacées héritières de ces traditions orales africaines, le lien naturel entre oralité et écriture se complète avec une démarche et conscientisation politique autour des enjeux de la littérature et des effets de la colonisation sur celle-ci. S'ajoute alors à l'héritage réel et

fantasmé le legs de la lutte politique, exploitant alors la littérature à des fins d'indépendance. Fondées sur ces trois piliers, les jeunes littératures contemporaines offrent un terreau dans lequel les manifestations de l'orature sont particulièrement perceptibles. Bien plus que des textes occidentaux, dont le contact avec l'oralité remonte à plusieurs siècles, les jeunes littératures contemporaines offrent au lecteur des vestiges de l'oralité. Ce sont des littératures en expansion qui produisent de nombreuses fictions. Leur panthéon d'auteurs et d'autrices clefs reste encore à compléter, ce qui donne la possibilité à de nombreux romans de voir le jour en dehors de canons littéraires qui peuvent uniformiser une production culturelle. Ainsi, les récits mettent en scène l'oralité de multiples façons, dans la structure même de l'histoire, dans l'illustration d'un mode de transmission, dans des thématiques fondamentales pour appréhender la dimension collective, universaliste de l'expérience individuelle. Si les manifestations de cette oralité sont multiples, il est pertinent de chercher à y différencier les démonstrations d'un imaginaire individuel et la persistance d'une expression de l'oralité. Au sein des imaginaires particuliers d'une tradition passée, quelles sont les composantes de l'orature ?

En explorant cette question, je me suis rapidement heurtée à une différence de traitement dans la constitution d'un corpus littéraire. En premier lieu, il me paraissait impossible de m'attarder sur les composantes de l'orature sans approcher les cas de grandes épopées civilisatrices, principalement d'Occident. Si *l'Illiade*, *l'Odyssée* – et dans une moindre mesure *L'épopée de Gilgamesh* et *L'épopée de Sunjara* – s'imposaient, *quid* de ces jeunes littératures auxquels je vais m'intéresser pour nourrir mon analyse ? Dans le cadre de ma réflexion, les épopées ont l'intérêt d'être des récits possédant intrinsèquement des qualités fédératrices. Elles mettent en scène des personnages symboliques de leur peuple, présentent des enjeux sociaux et rendent légitime l'existence de la communauté concernée. De plus, ces épopées en particulier ont survécu au passage du temps. Ces récits sont encore prégnants dans l'identité des communautés qu'ils racontent. Dans

le cas des textes homériques, ils restent constitutifs de la tradition littéraire occidentale, tout comme les exploits de Sunjara continuent à faire écho puisqu'ils racontent la fondation de l'empire du Mali. Cependant, les jeunes littératures sur lesquelles je vais m'attarder n'ont pas encore de corpus fictionnel fondateur, elles n'ont pas créé de récits mythiques véhiculant les épreuves subies et les enseignements qui en ont été tirés. Si quelques auteurs et autrices ont marqué profondément leur paysage culturel, personne ne peut prétendre au statut homérique du poète fondateur. Malgré tout, leurs récits revêtent les atours des épopées puisqu'à travers l'histoire de quelques personnages ils se veulent fresque sociale, à la fois historique et contemporaine, dépeignant un tableau dans lequel le lectorat peut se reconnaître. Entrer en communion avec son lectorat sur les thématiques abordées devient un besoin premier pour ces écrivains et écrivaines. Dans une interview, Maryse Condé, autrice antillaise dont je vais parcourir les œuvres dans ce mémoire dira, en répondant à une question sur sa croyance des forces occultes qu'elle dépeint dans ses romans, que « [p]eu importe ce qu'un écrivain croit en tant qu'individu¹ » puisque ces croyances sont vivaces chez le public visé par ses récits. Dans cette entrevue, elle évoque clairement son rapport avec la communauté qu'elle représente dans sa fiction, dont elle se fait porte-parole en tant qu'autrice et à laquelle ses romans sont destinés. Les caractéristiques de ses récits font écho à une réalité vécue. Elles forment un cadre dont l'autrice ne peut se départir. Maryse Condé revient sur l'utilisation du fatalisme dans sa fiction en disant que « je m'efforce de peindre une certaine communauté. Il y a toute une série de dictons populaires en Guadeloupe sur la déveine qui est la soeur du nègre, qui ne la quitte jamais, etc., etc., et cela témoigne d'une large dose de fatalisme populaire. Je m'inspire de cette réalité populaire. C'est le langage de la fiction. ²».

¹ Maryse Condé et Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé: suivis d'une bibliographie complète*, Espace caribéen (Paris: Editions Karthala, 1993), p91.

² *Ibid.*, p97.

Cependant, si l'écriture de Maryse Condé est emblématique du processus d'émergence de jeunes littératures, comme peut l'être celle d'Édouard Glissant dans le même cadre de la littérature antillaise, il me paraît prématuré de se concentrer uniquement sur leurs romans comme éléments phares d'une tradition littéraire antillaise, qui va être celle sur laquelle je vais m'attarder pour tenter de déterminer les composantes de l'orature. Si ces deux auteurs vont être très présents dans ma réflexion, cette dernière s'est nourrie de nombreuses productions antillaises et africaines, dans le cadre d'une approche transnationale similaire à celle de la Négritude à l'époque de Césaire ou Senghor. C'est pourquoi ce mémoire ne se concentre pas strictement sur l'analyse d'une œuvre particulière, mais s'imprègne d'une variété de récits afin d'en faire ressortir les éléments frappants de l'orature. Aborder de nombreux romans m'a permis de tisser les liens entre les thématiques présentes afin de différencier ce qui appartient à l'imaginaire mobilisé par l'auteur ou l'autrice, et ce qui forme des composantes de l'orature. Mettre en relief ces composantes va m'aider à mieux comprendre l'orature, les raisons pour lesquelles l'oralité persiste à travers elle dans l'écriture, mais aussi à percevoir le rôle qu'endosse la littérature au sein d'une société. Au sein de jeunes littératures, ce n'est pas seulement l'orature qui se cristallise dans l'écriture, mais aussi la fonction sociale et fondatrice d'une identité collective qui transparaît tant dans la fiction que dans l'intention auctoriale.

Dans un premier temps, je vais relier ce mémoire aux études homériques, me concentrant principalement sur l'*Odyssée* et les recherches effectuées par Milman Parry et Albert B. Lord sur l'orature. Comme je l'ai dit plus tôt, l'importance que revêtent les poèmes homériques dans la tradition littéraire occidentale et dans l'étude de l'orature en fait des éléments incontournables pour ma réflexion, tout en me permettant d'ancrer ce mémoire dans un courant d'analyse littéraire riche. Cela m'offre aussi la possibilité de passer en revue l'historique de la recherche quant à la perméabilité entre oralité et écriture dans la création de nouvelles traditions littéraires, et d'établir

les paradigmes qui vont encadrer ma réflexion. Ceux-ci m'offriront la liberté nécessaire pour analyser le corpus fictionnel de la jeune tradition littéraire antillaise, cœur de mon observation, dans la perspective de l'orature, puisque c'est un sujet peu traité par la communauté scientifique littéraire.

Dans un second temps je vais justifier le choix d'une jeune littérature, à savoir la tradition antillaise, plutôt qu'une autre dans le prisme contemporain. M'appuyer sur les Antilles françaises me permettra d'aborder les composantes de l'orature dans une nouvelle littérature tout en conservant un lien avec une tradition occidentale et africaine, puisqu'elle s'est développée au croisement de ces influences, en faisant émerger de ces deux forces contradictoires une signature distinctive. Cette littérature sera enrichie par des récits francophones postcoloniaux apportant un regard complémentaire sur les traces de l'orature dans la littérature contemporaine. En me fondant sur les écrits de théoriciens et théoriciennes de la Négritude, entre autres, je vais pouvoir souligner l'intention littéraire et politique de leur écriture, mettant ainsi en avant la séparation opérée avec les impulsions européennes et africaines. Une fois cela déterminé, je pourrai alors entrer dans le corpus constitué de plusieurs œuvres, au sein desquelles je vais m'attarder sur trois aspects qui représente des composantes de l'orature. Ces éléments sont emblématiques de l'orature d'une part du fait de leur présence dans une grande majorité des textes que j'ai pu étudier, parce qu'ils se retrouvent également dans la pratique orale de la littérature, et enfin de par le rôle social qu'ils remplissent en étant abordés.

Ce mémoire aurait pu être réalisé à l'aide d'un examen exclusif de l'œuvre d'un auteur ou d'une autrice, ou grâce à une analyse comparative entre deux ouvrages, mais il m'est apparu plus pertinent d'élargir mes perspectives afin d'appréhender, à mon échelle, un panorama de manifestations de l'orature. La discipline au sein de laquelle ce mémoire est réalisé, la littérature comparée, me permet de m'octroyer cette liberté afin d'essayer de cerner les formes multiples que

prennent l'orature, et les méthodes tout aussi nombreuses qui sont employées pour la déterminer, l'analyser et la circonscrire. Étant un élément commun à toutes les traditions littéraires, l'orature représente un objet décisif pour concevoir les mécanismes de constructions à l'œuvre dans le passage de l'oralité à l'écriture, ainsi que les axiomes et objectifs d'une tradition littéraire. En recherchant les composantes de l'orature, c'est aussi le rôle social de la littérature que je tente de percevoir.

Chapitre 1 – Ruptures et continuités entre oralité littéraire et littérature écrite

I. Remarques préliminaires

Toute œuvre littéraire naît d'une tradition, plus ou moins riche, retraçant l'évolution d'une civilisation. Au sein de cette tradition se trouve de nombreux éléments qui déterminent le rapport d'un groupe d'individu à lui-même, aux autres et au monde. Parmi ces éléments se retrouve la langue, les croyances spirituelles et religieuses ou encore une structure sociale précise, une répartition particulière des besoins du groupe. Étudier cette tradition revient non seulement à se pencher sur ses composantes, mais également sur leurs évolutions et les facteurs de celles-ci. Chaque tradition est foncièrement différente de sa voisine, que ce soit le fait du lieu ou du moment de son émergence, des moyens de sa reproduction et diffusion, de sa place au sein d'un faisceau de traditions voisines et de l'équilibre qui existe entre elles. Une tradition littéraire est également sujette aux liens qui l'unissent à une littérature antérieure à l'usage de l'écriture. La proximité temporelle entre cette tradition et un contexte oral majoritaire, ainsi que les conditions dans lesquelles une transition s'est opérée va être déterminante dans la spécificité d'une tradition. Dans le cas de la tradition littéraire occidentale il existe une distance entre la production littéraire contemporaine et une pratique orale de la littérature telle qu'il est difficile d'y percevoir les traces de l'orature. Et ce malgré l'influence d'une tradition littéraire et philosophique de Grèce Antique, érigée en modèle depuis la fin du Moyen-Âge, qui avait de solides racines orales tant dans sa pratique que dans sa conception du *logos*.

Dans cette optique, chercher à comprendre l'orature et à en saisir ses composantes par le biais de la littérature écrite contemporaine peut paraître tout à la fois contre-intuitif et incohérent.

J'ai décidé de ne pas étudier directement des récits oraux pour plusieurs raisons. N'ayant pas accès à des performances littéraires orales, il aurait fallu étudier les transcriptions de celles-ci. Cependant, la question de la traduction ou encore celle du biais des chercheurs qui ont retranscrits ces performances - tant dans la pratique de la transcription que dans les intentions des chercheurs - souvent intellectuels occidentaux ayant pour sujet d'étude des traditions non-occidentales, me paraissaient être des interférences majeures. J'ai souhaité, dans la mesure de mes moyens, rester le plus proche possible de la matière originale, et en ce sens, étudier la manière dont celle-ci survit à travers l'écriture me paraît être la façon la plus directe d'aborder l'orature. Le concept d'orature se place dans l'héritage de penseurs comme Pio Zirimu ou Ngũgĩ Wa Thiong'o. C'est un terme qui regroupe plusieurs aspects : tout d'abord, il désigne un système littéraire basé sur une émission orale et une réception auditive. Il n'a pas besoin d'un support écrit et possède ses codes et mécanismes propres, tant dans la forme que dans le fond. C'est un terme qui est né en opposition avec la notion de littérature orale et une hiérarchisation des productions littéraires qui désignait systématiquement les productions orales de façon péjorative. Le terme d'orature est donc, en lui-même, politique, mais sa pratique l'est également, puisqu'une des caractéristiques de l'orature est d'entrer en résonance avec la situation socio-politique présente du groupe dans lequel l'œuvre orale est produite. L'orature suppose une perméabilité entre les arts, elle n'est pas seulement une histoire racontée, mais se mêle à la danse, au chant, à la musique. Cette idée de tout transparait aussi dans la conception du monde mise en avant dans les œuvres orales : l'homme fait partie d'un tout avec lequel il peut communiquer. Les métamorphoses sont fréquentes, les héros communiquent avec les

animaux, les éléments, les dieux et les morts. L'orature en tant que telle ne peut se manifester sans la performance³ :

The important in orature is the interconnectedness of all these elements. Central to them, is performance. Each is a performance genre, but performance holds them together. Performance is the central feature of orature, and this differentiates the concept of orature from that of literature. Performance involves performer and audience, in orature this often being a participatory audience; and performance space, in orature this being anything from the fireside, the village square or market place, to a shrine. But whatever the combination of location, time and audience, orature realizes its fullness in performance.⁴

Certaines traditions conservent des liens plus forts avec l'orature, parce qu'une écriture hégémonique s'est imposée récemment ou du fait d'un contexte politique particulier. Dans le cas de ces traditions, l'orature est devenue moins une pratique (qui s'observe encore mais de manière moins courante) qu'une influence, et ses caractéristiques se retrouvent de manière flagrante dans des œuvres contemporaines. Si étudier son héritage permet de jeter un regard nouveau sur la littérature contemporaine, c'est avant tout l'orature que je souhaite étudier, au moyen de la littérature contemporaine. Le fait que certaines thématiques, ou que certaines fonctionnalités, aient pu survivre jusqu'à aujourd'hui est indicateur de ce qui s'est transmis, malgré un changement de médium, au sein d'une culture. L'orature est dans cette optique un style littéraire, une catégorie de l'entre-deux qui me permettra d'étudier la persistance d'une tradition orale au sein de son expression écrite.

Le postulat qu'il existe une continuité littéraire entre oralité et écriture est impératif pour avancer l'hypothèse que nous pouvons étudier certaines composantes de l'orature grâce à la littérature scripturale. Deux éléments me permettent de constater ce relais : en premier lieu les

³ Au regard de l'importance que revêt la performance dans le cadre de l'orature, que ce soit selon les mots de Ngũgĩ Wa Thiong'o ou ceux de Mliman Parry et Albert B. Lord, j'utiliserai le verbe performer quand je désignerai la pratique de l'orature par les poètes, bardes ou griots.

⁴ Ngũgĩ Wa Thiong'o, « Notes towards a Performance Theory of Orature », *Performance Research*, Vol. 12, 30 novembre 2007, 3^e édition, p7.

études sur les poèmes d'Homère par des théoriciens de l'oralité au 20^{ème} siècle, et dans un second temps la mention chez Édouard Glissant⁵ d'une rupture entre oralité et écriture dans la littérature antillaise. Si une continuité existe bel et bien, si elle a été prouvée, alors étudier l'orature à travers le scripturaire perd de son absurdité. Il existe évidemment un double jeu dans ces influences : les éléments que la tradition écrite a jugé bon de conserver, de s'approprier dans la tradition orale sont-ils les mêmes que ceux qui constituaient le fondement de l'orature ? Des aspects techniques, inhérents à la création orale, se sont dissipés avec l'appauvrissement de la pratique littéraire orale, et conséquemment la disparition des liens qui unissaient les deux traditions. Ce qui constituait le fondement formel de l'oralité se remarque peu dans la littérature actuelle. Cependant, comme ces deux traditions œuvraient au sein d'une même culture, d'une même cosmogonie, les éléments qui ont circulé d'un médium à l'autre sont spécifiques à une identité littéraire et sociale, malgré le passage à une hégémonie de l'écriture.

Cette identité sociale est justement au cœur de certaines pratique littéraires contemporaines. C'est chez ces populations qu'il est pertinent de chercher les traces de l'orature, puisqu'il existe chez les auteurs et autrices un désir (conscient ou inconscient) de lier leurs narrations aux traditions orales. Toutes les populations n'évoluent pas depuis plusieurs siècles sous le monopole littéraire de l'écriture, et la rupture dont parle Édouard Glissant entérine l'idée que certains groupes soient présentement dans un processus de reconstruction, d'agencement ou tout simplement de création d'identité littéraire. Du fait de cette discontinuité, il existe un retour « artificiel », volontaire, à cette oralité en tant que racines littéraires. Si un tel aller-retour existe, alors nécessairement des éléments sont importés de cette orature dans l'écriture contemporaine, et ce sans l'interférence de siècles de courants idéologiques et artistiques multiples voire contradictoires. De la même manière qu'étudier

⁵ Cette notion se retrouve dans *Le Discours antillais* (1981).

les composantes de l'orature dans la littérature scripturale me permet de me soustraire aux difficultés liées à la transcription ou à la traduction, les étudier dans le cadre de la littérature contemporaine me permet d'échapper aux écueils inévitables d'une société qui a connu trop de variations depuis qu'elle a insufflé l'oralité dans ses écrits.

Je vais désormais m'attacher à explorer la pertinence de l'écriture contemporaine pour l'étude des composantes de l'oralité, en premier lieu grâce aux recherches de terrain de Milman Parry et d'Albert B. Lord ainsi qu'aux études homériques qui ont mis en lumière les mécanismes d'une continuité littéraire entre oralité et écriture. Dans un second temps, je vais m'intéresser au corpus contemporain revêtant une certaine pertinence quant à l'orature. Pour ce faire, l'idée de rupture amenée par Édouard Glissant permettra d'examiner les différents corpus au regard des relations qu'ils entretiennent avec des traditions orales, et du temps qu'il s'est écoulé depuis la mainmise des outils scripturaux sur la littérature. La négociation de cette discontinuité entre oralité et écriture offre à voir les composantes qui restent sociologiquement et littérairement primordiales pour ces populations. Avec quels éléments de ces traditions ancestrales les narrateurs du présent sont-ils entrés en résonance ? Répondre à cette question me permettra de comprendre quelles composantes de l'orature sont nécessaires pour créer une littérature contemporaine se réclamant d'une tradition orale et puisant en celle-ci certains fondements distinctifs.

II. L’Odyssée et la cohabitation jugée impossible

L’*Odyssée* est sans conteste un des piliers de la littérature occidentale. Texte prisé depuis l’Antiquité, son vocabulaire est rentré dans le langage courant et littéraire. Son influence est partout : références, traductions, réécritures multiples et variées, analyses (littéraires ou non) pullulent dans nos bibliothèques. Son étude est un passage obligatoire dans les études secondaires et dans les études supérieures littéraires. Mais non content d’en être un pilier, ce poème épique est également un mystère de la littérature occidentale. Son existence soulève de nombreuses questions, qui sont posées inlassablement depuis plusieurs siècles. Ces questions couvrent plusieurs champs des études homériques. Les plus anciennes questionnent la possibilité de l’existence même de l’écriture au 9^{ème} siècle avant Jésus Christ, date supposée à laquelle Homère a vécu. Cette interrogation primaire sur l’existence même de l’écriture a engendré de nombreuses questions périphériques, notamment sur la longueur du poème. Comment des poèmes aussi longs peuvent-ils exister sans l’aide d’un support écrit, comment ont-ils pu être composés et préservés sur une aussi longue période. Des questions indépendantes du problème de l’écriture naissent au fil des études homériques, sur la figure d’Homère et son rôle d’auteur. Les erreurs et inconsistances dans ses poèmes sont soulevés par les savants, et les linguistes interrogent la capacité, chez un seul homme, à maîtriser autant de dialectes issus de régions et d’époques différentes⁶. Il est primordial, dans le cas de ma recherche, de comprendre les composantes de l’oralité afin d’ancrer mon propos et de donner un exemple de l’orature comme entre-deux. Le cas des poèmes homériques est pertinent puisqu’ils sont des œuvres reconnues comme constitutives d’une tradition littéraire, et leur lien avec l’oralité ne fait pas l’unanimité. Dans la qualité d’entre-deux qu’on leur prête, à cheval entre

⁶ Pour comprendre plus précisément les questions soulevées par les poèmes homériques, j’invite les lecteurs et lectrices à consulter l’introduction du livre *The singer of tales* (2000), notamment la page 8, dans laquelle Albert B. Lord parle de ces interrogations ; ou l’introduction de *The Odyssey* d’Emily Wilson (2018).

une tradition orale encore forte et une connaissance poussée de l'écriture, ils donnent à voir un exemple parfait de l'orature en tant que forme littéraire non seulement orale, mais perdurant de par ses caractéristiques dans la production écrite.

Emily Wilson, classiciste anglaise, interroge également le contexte dans lequel les poèmes homériques ont vu le jour, les fonctions que ces épopées remplissaient pour leurs audiences. Elle avance que ces poèmes furent composés lors d'une période difficile pour la Grèce antique, et avaient pour fonction la mémoire d'un patrimoine : « The oral tradition provided Greek-speaking people with a way to remember and memorialize the cultures that had been lost, including the wealthy and hierarchical civilization of the Myceneans.⁷ ». Les portées morales, éthiques de l'*Odyssée* sont autant d'arguments allant dans le sens de cette interprétation. Une des fonctions des poèmes épiques est souvent de prôner des valeurs communes à une société, de créer un contexte valorisant dans lequel le héros, figure symbole de tout un peuple, se retrouve conquérant et permet à ce même peuple d'envisager positivement le groupe, et avec espoir l'avenir. Dans le cas de l'*Odyssée*, Emily Wilson énonce la résilience d'Ulysse, qualité qu'il est important de transmettre au peuple grec, afin qu'il puisse établir à nouveau une société prospère. Ainsi, « [t]he poem shows us the rewards that come to the « much enduring » or « long-suffering » protagonists through his willingness to wait for the right moment to act, without ever giving up the goal.⁸ ».

Ces questions ne furent pas étrangères à Milman Parry, philologue américain du début du 20^{ème} siècle. L'étude des poèmes homériques fut le sujet de sa thèse, et la question de l'oralité émergea avec l'étude de ce qu'il appela les *formulas*, formules presque rituelles rythmant les poèmes homériques, épithètes inlassables attribués aux figures principales de ces épopées. C'est l'étude d'Homère qui lança Parry, et avec lui son élève Albert B. Lord, sur la piste des bardes

⁷ Emily R. Wilson et Homer, *The Odyssey*, First edition (New York: W.W. Norton & Company, 2018), p18.

⁸ *Ibid.*, p27.

yougoslaves, des contemporains performant encore des poèmes oraux. L'étude de leurs traditions permis une grande avancée dans la compréhension des poèmes homériques, mais également la naissance de nombreuses hypothèses sur le lien entre des traditions orales jugées primitives, et les traditions littéraires écrites.

Les études qui furent menées sur les textes homériques ont été porteuses d'un changement radical dans l'appréciation de la littérature occidentale, et de la manière dont celle-ci fût bâtie. Fort d'un stéréotype de classe, il fut couramment admis, jusqu'aux études menées par Parry, que les histoires véhiculées oralement étaient des histoires créées par le peuple, et destinées à ce dernier. La pratique littéraire orale était conçue comme folklorique, dans un sens qui dévia rapidement vers le péjoratif :

At one time, when “folk epic” referred to a theory of composition, it was a justifiable term. It pointed to a method of composition as the distinction between oral narrative poetry and “written” poetry. It was looking in the right direction. But when its theory of composition was invalidated, because no one could show how the people as a whole could compose a poem, then the technical meaning of the term was lost and it came to be equated in a derogatory sense with “peasant”. The attention was then shifted from the way in which the poetry was made, first to the social status of those who practiced it, and then to the content and quality of the poetry itself.⁹

Plus que d'alphabétisme, je vais parler ici de littératie, afin d'illustrer l'opposition sociale entre oralité et écriture. La littératie a été récemment définie - par des chercheurs et chercheuses du Québec – comme « la capacité d'une personne, d'un milieu et d'une communauté à comprendre et à communiquer de l'information par le langage sur différents supports pour participer activement à la société dans différents contextes¹⁰ ». J'entends donc par là non seulement la connaissance de l'écriture, la possibilité – physique et intellectuelle – de lire et d'écrire couramment, mais

⁹ Albert Bates Lord, Stephen A. Mitchell, et Gregory Nagy, *The singer of tales*, 2nd ed (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000), p6.

¹⁰ « Un réseau propose une définition de la littératie », CTREQ, 28 septembre 2016, <http://www.ctreq.qc.ca/un-reseau-propose-une-definition-de-la-litteratie/> consulté le 17 mars 2020.

également le fait d'être initié aux cercles littéraires contemporains et aux grandes œuvres dont ces cercles s'inspirent. Ces privilèges étaient réservés à un public d'élite économique et sociale, qui pouvait se permettre de dépenser le temps et l'argent nécessaire dans une pratique qui ne s'inscrivait pas dans une dynamique de gains et de survivance. Suivant cette idée de la littérature comme étant accessible aux plus riches, il était naturel de limiter celle-ci à la pratique de l'écriture. Cette limite différenciait les nantis qui s'offraient le luxe de cette pratique et ceux ne pouvant se le permettre. Avec l'alphabétisation grandissante en occident¹¹, cette séparation de classe s'est assouplie, mais les préjugés l'accompagnant et qui participèrent à la fondation de nos traditions littéraires n'ont pas disparu. Il était donc impossible, surtout avant les travaux des théoriciens de l'oralité, de penser qu'une œuvre aussi massive que *L'Odyssée* puisse avoir été créée oralement, et que sa version écrite soit précisément cela : une version.

Le fait que les intellectuels n'aient pu imaginer un système littéraire différent de celui qu'ils connaissaient fut sûrement le plus grand frein à la recherche sur les traditions orales. James Gleick évoquera notre incapacité, en tant que personnes lettrées, à imaginer un système de pensées hors de l'écriture :

Quand il s'agit de comprendre le monde avant l'écriture, l'homme moderne est désespérément motorisé. Le mot écrit est le mécanisme qui nous permet de savoir ce que nous savons. Il organise notre pensée. Il est normal que nous cherchions à comprendre la montée de la littératie sur le plan historique et logique, mais l'histoire et la logique sont elles-mêmes les produits de cette littératie.¹²

Lorsque Albert B. Lord reprend les recherches de Milman Parry, dans *The singer of tales*, il dénonce amèrement l'étroitesse d'esprit qui empêcha une compréhension préalable de l'oralité, et qui amène toujours ses contemporains à réfuter les hypothèses développées par son maître. Il

¹¹ À partir de la deuxième moitié du 15^{ème} siècle, l'imprimerie est inventée et se démocratise en Europe, et avec celle-ci les populations européennes vont progressivement s'alphabétiser.

¹² James Gleick et Françoise Bouillot, *L'information : l'histoire, la théorie, le déluge* (Paris: Cassini, 2015), p19.

condamne ainsi un grand nombre des questionnements considérés comme épineux que j'ai pu évoquer plus tôt, principalement ceux concernant l'anonymat d'Homère, la notion d'auteur ou d'œuvre : « The anonymity of folk epic is a fiction, because the singer has a name. We have created for ourselves in regard to both these terms (author and original) problems that are not of any major importance.¹³ ». Il invite à sortir de nos carcans de pensée qui nous empêche de concevoir une composition littéraire différente. Une composition qui serait libérée des notions d'original, d'unicité ou de référence. Peut-être libre de l'obsession du génie littéraire, unique, célébré et imité, mais jamais égalé. Lord insiste sur l'absurdité de la méthode de recherche appliquée à la tradition orale et aux questions homériques. Plutôt que de chercher à comprendre un phénomène littéraire manifestement différent de notre composition écrite – et de notre institutionnalisation de la littérature – en explorant de nouvelles hypothèses, et en créant des concepts sur mesure, la recherche homérique essaye de trouver des réponses, dans le texte, à des questions qui n'en émergent pas. De ce fait, il insiste sur la notion de fluidité, impérative pour comprendre le fonctionnement de la littérature orale, et étrangère à la tradition écrite en occident :

Our real difficulty arise from the fact that, unlike the oral poet, we are not accustomed to thinking in terms of fluidity. We find it difficult to grasp something that is multiform. It seems to us necessary to construct an ideal text or to seek an original, and we remain dissatisfied with an ever changing phenomenon. I believe that once we know the facts of oral composition we must cease trying to find an original of any traditional song. From one point of view each performance is an original. From another point of view it is impossible to retrace the work of generations of singers to that moment when some singer first sang a particular song.¹⁴

Afin d'asséner son argument, il critiquera, quelques paragraphes plus loin, la rigidité scientifique que les chercheurs tentent d'appliquer à la composition orale :

The truth of the matter is that our concept of « the original », of « the song », simply makes no sense in oral tradition. To us it seems so basic, so logical, since we are brought up in a society in which writing has fixed the norm of a stable first creation in art, that

¹³ Lord, Mitchell, et Nagy, *The singer of tales*, p101.

¹⁴ *Ibid.*, p100.

we feel there must be an « original » for everything. [...] Our greatest error is to attempt to make « scientifically » rigid a phenomenon that is fluid.¹⁵

Ces présupposés freinèrent donc la compréhension du phénomène littéraire oral, et empêchèrent les chercheurs d'analyser l'oralité comme un style littéraire à part, et non pas seulement une sous littérature, dont l'existence n'est définie que négativement par rapport à la littérature écrite. Ils empêchèrent la perception d'une continuité entre littérature orale et écrite, et d'une cohabitation entre ces deux registres culturels.

Dans son essai *Le discours antillais*, publié en 1981, Édouard Glissant disait que « Dans l'histoire des littératures, les productions de textes écrits sont d'abord *en continuité* avec les productions orales traditionnelles.¹⁶ ». Cette affirmation n'est pas une conception isolée de la littérature : les théoriciens de l'oralité, principalement durant le 20^{ème} siècle, ont mis en lumière l'importance de l'héritage des productions orales dans la littérature – que ce soit dans leurs thématiques ou leurs structures. Les productions culturelles pouvaient souvent être assurées avec l'oralité, malgré l'utilisation dans ces mêmes sociétés de l'écriture. Cette dernière pouvait être réservée à des usages plus prosaïques, dans les usages marchands, pour garder la trace de certaines interactions ou comme support afin qu'une information voyage. James Gleick, dans son livre *L'information*, parle de cette pratique utilitaire de l'écriture :

Quand les chercheurs apprirent à lire les tablettes d'Uruk, ils découvrirent qu'il s'agissait de documents très ordinaires : memorandum, contrats, lois, reçus et facture pour de l'orge, du bétail, des nattes de bambou et des poteries. Ni poésie ni littérature n'allaient apparaître dans le cunéiforme pendant des siècles. Les tablettes étaient les témoignages quotidiens d'un commerce et d'une bureaucratie naissants.¹⁷

Oralité et écriture cohabitent souvent dans les mêmes sociétés, mais face à un public majoritairement analphabète, la transmission culturelle était assurée par l'oralité.

¹⁵ *Ibid.*, p101.

¹⁶ Édouard Glissant, *Le discours antillais* (Paris: Seuil, 1981), p181.

¹⁷ Gleick et Bouillot, *L'information : l'histoire, la théorie, le déluge*, p51.

La place de l'écriture dans les sociétés analphabètes, et sa relation avec une communication uniquement ou majoritairement orale fut l'objet de nombreuses réflexions et recherches, mais celles-ci prirent surtout pour objet des sociétés non-occidentales. Des anthropologues comme Claude Lévi-Strauss notèrent la présence ou l'absence de l'écriture dans des communautés autochtones de l'Amazonie, en appliquant à leur fonctionnement un biais de penseur européen, biais qui dicte la prévalence de l'écriture sur l'oralité. L'écriture peut s'avérer être un critère – pour ces penseurs – d'évolution d'un peuple : plus une population pratique l'écriture, plus elle est évoluée. Ce médium de communication devint donc un sujet sur lequel les chercheurs pouvaient appliquer leurs conceptions ethnocentrées du monde et de la communication en général. Le plus bel exemple en restera sûrement la *Leçon d'écriture* de Claude Lévi-Strauss, texte dans lequel il prête au chef de la communauté qu'il étudie une compréhension innée du rôle de l'écriture, et une tentative d'utilisation de celle-ci dans un but d'asservissement de ses pairs. Bien que nous puissions critiquer les démarches et l'ethnocentrisme de Lévi-Strauss à la manière de Derrida, nous pouvons reconnaître et utiliser ses observations, qui vont dans le sens des propos de James Gleick, cité plus haut, quant à l'utilisation de l'écriture dans des sociétés où le canal de communication est majoritairement oral :

Les villages où j'ai séjourné dans les collines de Chittagong au Pakistan oriental sont peuplés d'illettrés ; chacun a cependant son scribe qui remplit sa fonction auprès des individus et de la collectivité. Tous connaissent l'écriture et l'utilisent au besoin, mais du dehors et comme un médiateur étranger avec lequel ils communiquent par des méthodes orales.¹⁸

Dans ces sociétés non-occidentales et ne possédant pas de système d'écriture majoritaire qui aurait pu créer une littérature, l'écriture existe bien, elle s'entremêle à l'oralité, mais n'est pas utilisée pour les productions culturelles, et elle n'est pas pratiquée couramment au sein de la communauté.

¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (Paris: Plon, 1955), p342.

L'adoption de l'écriture n'est donc pas un choix instinctif et unanime, des populations peuvent être en contact avec l'écriture sans pour autant décider que c'est un vecteur pertinent pour la communauté, et donc la laisser de côté – ou ne s'en servir que pour des tâches secondaires.

Cette observation est faite également dans des sociétés très proches des nôtres (géographiquement et historiquement), qui se situent en Europe et qui ont conservé une tradition orale vivante jusqu'au 20^{ème} siècle, avec une production orale et des performances actives. Des traces de ces performances orales se retrouvent dans la majorité des cultures, et dans une grande variété formelle : les chansons de gestes en Europe durant le Moyen-Âge, les comptines, les devinettes, les généalogies chez les notables d'Afrique subsaharienne, les épopées héritées de l'Antiquité grecque et romaine ou encore – et c'est ici l'exemple qui nous est le plus proche tant culturellement, géographiquement que temporellement - les chants recueillis par Milman Parry chez les poètes analphabètes de Yougoslavie dans les années 1930. Le travail de ce dernier, ainsi que celui de son disciple Albert B. Lord, fut décisif pour comprendre la manière dont fonctionne la création littéraire orale, et pour se départir définitivement de l'idée qu'un conteur apprend un texte qu'il ne fera que jouer devant une audience, à la manière d'une représentation théâtrale. Cependant, la littérature orale n'est pas un tout unifié, et le portrait que dressent Parry et Lord est celui d'une tradition orale. Toutes les pratiques ne se ressemblent pas, et la particularité de la littérature orale, dans chaque société, repose souvent sur plusieurs facteurs. Quelle audience bénéficie de ces productions littéraires ? Quelles personnes sont prises pour sujets, et quel est le public-type auquel la performance est destinée ? Dans les généalogies orales d'Afrique subsaharienne, ce sont des notables qui sont les sujets de ces productions. Il faut avoir une place importante dans la société pour figurer dans ces généalogies. Il s'agit d'avoir les moyens de s'offrir – parfois sur plusieurs générations – les services de griots qui vont conserver la mémoire familiale, l'argent pour payer un griot qui va performer pendant plusieurs heures, et de tenir des réceptions

qui permettent la performance de cette histoire familiale. Il est également question de faire partie d'une famille qui occupe une position prestigieuse depuis plusieurs générations, puisque c'est leurs faits d'armes qui sont conservés dans cette mémoire orale, et qui permettent à l'individu présent d'asseoir sa position dominante. Maryse Condé, dans son essai *La civilisation du bossale* publié en 1978, parle de littérature « dite sérieuse des Africains.¹⁹ ». Dans le même ordre d'idée, Lord met également l'accent sur l'origine aristocratique de ces traditions orales aujourd'hui attribuées à un peuple illettré :

Although it may be true that this kind of poetry has survived longest among peasant populations, it has done so not because it is essentially "peasant" poetry, but rather because the peasant society has remained illiterate longer than urban society. Indeed this poetry has more often been aristocratic and courtly than the folk. It would seem even from its origins to have belonged to serious ceremonial occasions, to ritual, to celebration.²⁰

Loin de s'opposer, les traditions littéraires orales et écrites se complètent souvent, se pratiquent durant les mêmes périodes dans différents cercles sociaux. La tradition écrite semble remplacer peu à peu la tradition orale dans les cercles les plus éduqués, qui, visiblement souvent sous l'impulsion de pays voisins ou de la religion, s'alphabétisent et adoptent une tradition littéraire écrite.

La cohabitation entre écriture et oralité est une donnée intéressante pour comprendre le fonctionnement d'une littérature orale et sa place au sein d'une société. L'écriture est-elle une pratique répandue, et si c'est le cas dans quels domaines ? La population est-elle majoritairement lettrée ou analphabète ? Cette articulation entre écriture et oralité va impacter la manière dont le poète oral va performer son œuvre et la composer. Si l'usage de l'écriture s'applique à la création littéraire, alors nous pouvons supposer que les poèmes vont être plus normalisés, puisqu'il existera

¹⁹ Maryse Condé, *La civilisation du bossale: réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique* (Paris: Éditions L'Harmattan, 1978), p7.

²⁰ Lord, Mitchell, et Nagy, *The singer of tales*, p6.

un texte qui représentera une source d'inspiration fixe, un texte « originel ». Cependant, le travail de Parry et Lord résume bien cette classification subjective entre un texte écrit et un texte oral. Cette articulation se résume rarement à une performance orale soumise à un texte écrit plus pur, puisque moins sujet aux changements une fois qu'une version de référence a été publiée. Dans le cas des bardes yougoslaves, il est intéressant de voir comment ce rapport de force perd toute pertinence puisque les bardes auxquels se sont intéressés Parry et Lord sont tous analphabètes, c'est une de leur seule caractéristique commune. Cependant, dans la cohabitation entre oralité et écriture, des recueils de chansons orales pouvaient être publiés :

Sometimes there are published versions of songs in the background. Saban Rahmanovic in Bihac told us that he did not learn to sing until he was about twenty-eight (he was forty-five in 1935), and that he had learned his songs from the song books, the Matica Hrvatska collection in particular. Although he could not read, somebody had read the to him. But he had also heard the older singers in his district [...]. The entrance of these song books into the tradition is a very interesting phenomenon, and one that is open to gross misinterpretation. Yet as long as the singer himself remains unlettered and does not attempt to reproduce the songs word for word, these books have no other effect on him than that of hearing the song.²¹

Dans le cas des bardes yougoslaves, la présence d'un support écrit ne constitue pas un référent, une excellence à laquelle aspirer, mais bien une autre source, dont la légitimité n'est pas supérieure à celle d'une source entendue et composée oralement.

Supposer qu'une tradition orale s'efface devant le développement de l'écriture, c'est déjà admettre un rapport de force entre ces deux traditions, rapport dans lequel l'oralité est inévitablement en position de faiblesse. Le fait que dans le cas de la population étudiée par Parry et Lord, oralité et écriture aient cohabité pendant près de dix siècles, force à repenser nos préconçus sur la supposée fragilité de la tradition orale :

The fact of writing does not inevitably involve a tradition of written literature; even if it did, a tradition of written literature does not inevitably influence an oral tradition. The

²¹ *Ibid.*, p23.

Southern Slavs had a tradition of written literature since the end of the ninth century; indeed they invented the alphabets used by the Slavs. Yet this written tradition had no influence on the form of the oral tradition until the nineteenth and twentieth centuries. The two existed side by side, not, of course, within the same group, but certainly within the same district.²²

La tradition orale n'est pas mise en danger par l'existence de l'écriture, par le développement d'une tradition écrite, par la proximité géographique entre les individus pratiquant ces deux traditions.

La tradition orale peut être mise en péril lorsqu'un déséquilibre se crée dans l'économie entre ces deux traditions. Les monastères pratiquèrent une tradition littéraire écrite dès le Moyen-Âge. Mais l'apprentissage et la pratique de l'écriture se restreignait alors à un groupe précis d'individus, souvent en retrait de la société, qui avait accès à des études dans une langue qui, dans le cas des monastères chrétiens d'Europe de l'Ouest, n'était pas une langue vernaculaire. La tradition orale ne peut être menacée par cette pratique de l'écriture. Elle peut cependant être mise en danger par la démocratisation de l'apprentissage de l'écriture. Des foyers de populations comme les villes sont les milieux privilégiés de la disparition des traditions orales, puisque les populations urbaines auront de plus nombreuses infrastructures pour une éducation écrite, et plus de temps libre disponible, comparativement aux populations rurales, accaparées par des travaux agraires. Cependant, pourquoi l'utilisation de l'écriture paraît devenir de plus en plus indispensable ? J'ai déjà évoqué le fait que de nombreuses sociétés faisaient cohabiter tradition orale et écriture utilitaire, qu'elle soit dédiée aux échanges commerciaux ou à l'archivage. Claude Lévi-Strauss parle également de l'écriture comme médium de communication avec l'extérieur. Quelques individus savent lire et écrire, tous les autres savent que ce médium existe, qu'ils peuvent l'utiliser en ayant recours aux services d'un scribe. L'efficacité de ce médium est prouvée afin de transmettre des messages sur une longue distance, et il y a une reconnaissance de son utilité, mais ce médium

²² *Ibid.*, p135.

n'est tout de même pas adopté pour les communications internes au groupe. Pourtant, dans le cas de l'Europe, il semble que ce soit l'influence de communautés voisines qui permit le remplacement des traditions orales par des traditions écrites :

Beginning with the Romans, the peoples of Europe have borrowed a literary tradition and made it their own. It supplanted their native oral traditions; it did not develop out of them. [...] Oral tradition did not become transferred or transmuted into a literary tradition of epic, but was only moved further and further into the background, literally into the back country, until it disappeared.²³

Selon Lord, c'est surtout la conception qu'ont les chanteurs du texte écrit qui va impacter le futur d'une tradition orale. Le public n'est pas l'acteur principal de la pérennité d'une tradition orale, ce sont les bardes, dans le cas des Yougoslaves, qui permettent à cette tradition d'exister. Il est probable que dans d'autres sociétés, les performeurs ne soient pas aussi exclusivement garants de cette tradition. Dans un modèle économique différent, où le chanteur dépend fortement d'un public qui paie pour sa prestation, la volonté du public agit plus sur la stabilité de la tradition orale. Mais chez les bardes Yougoslaves, Lord parle du métier de chanteur comme conjoint à une autre profession, qui va, elle, apporter le revenu principal. Les chants semblent se faire de manière plus ou moins formelle, lors d'événements rémunérés, mais également lors de rassemblements privés, où les chanteurs performent selon la volonté de l'assemblée. Lord décrit l'effet de corruption de la tradition orale par les bardes en ces termes :

Even when the text was read to him from a book [...] Avdo made no attempt to memorize a fixed text. He did not consider the text in the book as anything more than the performance of another singer; there was nothing sacred in it. [...] A general principle is here involved by printed song books: namely, that if the printed text is read to an already accomplished oral poet, its effect is the same as if the poet were listening to another singer. The song books spoil the oral character of tradition only when the singer believes that they are the way in which the song should be presented. The song books may spread a song to regions where the song has not hitherto been sung; in this

²³ *Ibid.*, p138.

respect they are like a migrant singer. But they can spoil a tradition only when the singers themselves have already been spoiled by a concept of a fixed text.²⁴

Cette idée que la manière dont le barde, le griot ou l'aède perçoit le texte écrit est le facteur principal de la disparition ou de la survivance de la tradition orale me paraît pertinente. Dans l'introduction de sa très récente traduction de l'*Odyssée*, Émilie Wilson note l'harmonie entre ces deux traditions dans la société somalienne :

But it has now been shown that oral traditions, or « orature », can interact with literacy in a number of different ways, and they are not necessarily driven out as too as literacy arrives; in Somalia, for example, oral poets have been able to continue their oral compositions even after acquiring literacy.²⁵

L'analphabétisme, que Lord note comme une qualité commune à tous les bardes connus de Milman Parry, n'est donc pas une condition *sine qua non* à la performance orale de la littérature. Mais la perception du texte écrit comme la version parfaite à évaluer est peut-être une condition universelle au déclin des traditions orales.

²⁴ *Ibid.*, p79.

²⁵ Wilson et Homer, *The Odyssey*, p12.

III. Formulas et modalités de la composition orale

J'ai parlé de l'importance de la perception du texte par l'aède, et de la relation entre cette perception et la pérennité de la tradition orale. Au cœur de cet enjeu se trouve la notion de stabilité, de fixité du texte. Ce que Lord remet en cause, c'est l'idée que le texte, donc l'agencement des mots, est nécessairement perçu comme définitif. La stabilité n'est pas un élément étranger aux traditions qu'il a pu étudier, bien au contraire. Si un poème est composé *durant* la performance, c'est parce que l'élément stable, et auxquels tous les bardes racontant la même histoire se réfèrent, n'est pas la composition formelle, mais le sens de cette histoire, sa dimension morale. La poésie, en tant qu'arrangement sonore et sémantique de mots, est effectivement composée au cours de la performance, mais le propos de cette histoire est connu d'avance par les bardes et par le public. C'est ce propos qu'ils retiennent, qu'ils apprennent. L'ordre dans lequel les actions se déroulent, l'enchaînement logique amenant à un dénouement, qui lui-même véhicule une morale. Écouter différentes versions d'une même chanson, c'est pouvoir jauger la pertinence des détails, s'inspirer, comparer la manière dont le poète agence et enrichie une histoire commune. Cette différenciation est primordiale pour Lord afin de jeter les bases d'une compréhension plus approfondie de la littérature orale :

As long as one thought of the oral poets a singer who carried in his head a song in more or less the exact form in which he had learned it from another singer, as long as one used for investigation ballads and comparatively short epics, the question of what an oral song is could not arise. It was, we assumed, essentially like any other poet; its text was more or less fixed. But when we look more closely at the process of oral composition and come to appreciate more fully the creative role of the individual singer in carrying forward the tradition, we must begin to query our concept of a song. [...] we think of change in content and in wording; for, to us, at some moment both wording and content have been established. To the singer the song, which cannot be changed (since to change it would, in his mind, be to tell an untrue story or to falsify history), is the essence of the story itself. His idea of stability, to which he is deeply devoted, does not include the wording, which to him has never been fixed, nor the unessential parts of the story. He

builds his performance, or song in our sense, on the stable skeleton of narrative, which is the song in his sense.²⁶

Ces chants ne sont donc pas des récitations, des représentations d'histoires apprises ligne à ligne, puisque le verbe ne revêt pas une importance en soi. La qualité d'un chant dépendra de l'aisance du poète à broder des portraits parlés de situations connues de chaque individu dans l'audience. La poésie orale est à la recherche d'un renouveau dans les termes à chaque performance, pas nécessairement d'un renouveau du thème. Le barde choisira, parmi un répertoire souvent très fourni, une chanson dont le ton et la morale correspondra à l'audience et à l'événement pour lequel ses services sont requis. Dans *The singer of tales*, Lord parlera des différences qualitatives entre deux bardes, différences qui peuvent s'exprimer dans la longueur du poème. Parvenir à composer et à performer un long poème est souvent le signe d'une dextérité à enrichir des événements jugés anodins de l'histoire, à leur apporter un enjeu nouveau et une capacité à maintenir son public en haleine – que celle-ci soit due au suspense de l'histoire ou à la curiosité des capacités du barde. Dans son introduction, Emily Wilson parle des aèdes qui sont présents dans la diégèse de l'*Odyssée*, et l'analyse faite de leur apparition renforce cette idée de renouveau dans le verbe, mais de conservatisme dans le sujet : « The skill and inspiration of these illiterate singers is shown not in the invention of entirely new stories, but in their ability to retell ancient stories, and to transport their audience to the scenes they describe.²⁷ ».

Les travaux de Parry ont permis de jeter un nouveau regard sur l'épopée antique. Via son étude de la composition des poèmes oraux par les bardes yougoslaves, il met en lumière un procédé utilisé grandement dans la littérature orale, de manière générale : ce qu'il appelle les *formulas*, et que Parry, ici cité par Lord, définit comme « A group of words which is regularly employed under

²⁶ Lord, Mitchell, et Nagy, *The singer of tales*, p99.

²⁷ Wilson et Homer, *The Odyssey*, p7.

the same metrical conditions to express a given essential idea²⁸ ». Ce sont des phrases qui suivent une rythmique particulière, insérées régulièrement dans la performance. Elles couvrent plusieurs fonctions. Elles permettent donc de répéter les éléments clefs du récit (de qui l'on parle, quelles sont les caractéristiques d'un personnage, le lieu de l'action, ou encore l'action en elle-même). Ces répétitions permettent au public de ne jamais se perdre dans le poème qui est performé, cette manière cyclique de raconter une histoire, avec de nombreuses répétitions, permet une compréhension plus simple, même pour un auditeur distrait. Mais le principal intérêt de ces *formulas* est celui du poète. Elles l'amènent à faire des pauses dans le développement de l'histoire, et lui donner le temps de composer les prochains vers. Il ne faut pas perdre de vue l'affirmation première de l'œuvre de Parry et Lord : « An oral poem is not composed *for* but *in* performance²⁹ ». Soumis à la nécessité d'une composition rapide et qualitative, afin de satisfaire une audience habituée, la structure de cette poésie repose sur les *formulas* :

The poetic grammar of oral epic is and must be based on the formula. It is a grammar of parataxis and of frequently used and useful phrases. Usefulness in composition carries no implication of opprobrium. Quite the contrary. Without this usefulness the style, and, more important, the whole practice would collapse or would never have been born. The singer's mode of composition is dictated by the demands of performance at high speed, and he depends upon inculcated habit and association of sounds, words, phrases, and lines. He does not shrink from the habitual; nor does he either require the fixed for memorization or seek the unusual for its own sake. His oft-used phrases and lines lose something in sharpness, yet many of them must resound with overtones from the dim past whence they came. Were we to train our ears to catch these echoes, we might cease to apply the clichés of another criticism to oral poetry, and thereby become aware of its own riches.³⁰

Cependant, force est de constater que ces mécanismes, pourtant visibles dans des poèmes épiques comme ceux d'Homère, n'ont pas été considérés comme des éléments déterminants de la composition. Ils ont, bien sûr, été notés comme des objets curieux de ces productions, mais leur

²⁸ Lord, Mitchell, et Nagy, *The singer of tales*, p30.

²⁹ *Ibid.*, p13.

³⁰ *Ibid.*, p65.

rôle crucial n'a pas été nommé avant les recherches de Parry. Selon le disciple de ce dernier, les *formulas* sont nécessairement oubliées dans la perception d'un poème, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que leur rôle ait échappé aux spécialistes d'Homère :

The very fact that the practice of oral narrative song has endured so long is proof enough that it can absorb new ideas and construct new formulas. But the process of building formulas is so quiet and unspectacular and so slow that it is almost imperceptible. Since the patterns of thought and the rhythm of presentation remain unchanged, the new words in the formulas are not noticed except when the ideas behind them are in striking contrast to the surroundings in which they occur.³¹

Ces *formulas* sont donc l'apanage exclusif de la composition orale. Non seulement elles sont nécessaires pour qu'un poète parvienne à chanter, mais elles rentrent aussi en contradiction avec la manière dont la littérature se compose à l'écrit. L'écriture est une discipline pratiquée lentement, et la personne écrivant peut revenir sur ce qui est noté. L'erreur est facilement effaçable, et avec elle la façon de composer change. Les répétitions ne sont plus nécessaires, puisque le poète n'a plus à maintenir un rythme rapide, et dans certaines langues elles deviennent disgracieuses. Au contraire, l'écriture deviendra plutôt le support de nouvelles tournures de phrases, de la création d'un vocabulaire riche et diversifié, et avec lui vient l'idée de l'importance du mot choisi, et de son immuabilité. Le développement de l'écriture s'accompagne de celui de l'idée du texte unique, original et originel :

In a fully developed written tradition of literature the formulas are no longer present. They are not needed. [...] Lines are unique, and are intended as such. The meter is strictly regular. If there are « runs » (which ordinarily do not occur) they are used by the author for a special effect and do not arise simply from the habitual association in composition. This is again impossible because of the uniqueness of each line.³²

Dans *L'Odyssée*, nous retrouvons de nombreuses traces de ces *formulas*. Beaucoup d'épithètes sont utilisées tout au long de l'épopée, et ce sont ces termes, ces répétitions qui jalonnent le texte

³¹ *Ibid.*, p45.

³² *Ibid.*, p133.

homérique, qui mirent Parry sur la trace des *formulas*. Il y a eu, dans les recherches de Parry, un aller-retour entre l'étude des traditions orales et les poèmes d'Homère. Ces derniers ont déclenché ses recherches, et celles-ci lui ont permis de comprendre les poèmes épiques et d'avancer une hypothèse solide sur leur caractère oral. Emily Wilson parle des *formulas* comme d'une dette à une tradition orale qui précéda Homère :

Through its formulaic mode, The Odyssey assures us that, once we know the patterns, the world will follow a predictable rhythm. This feature of the Homeric poems is a mark of their debt to a Greek oral tradition of poetic song that extends back hundreds of years before the poems in their current forms came into existence.³³

Mais l'utilisation des *formulas* dépasse de loin l'idée de dette. C'est la certitude, selon Lord, que Homère fut un poète oral, sûrement très doué mais probablement ancré dans une tradition prospère, qui comptait dans ses rangs de nombreux autres aèdes talentueux, qui inspirèrent et côtoyèrent Homère. Le fait que Homère soit un poète oral ne fait aucun doute pour les théoriciens de l'oralité, ses poèmes portent les marques de l'oralité dans les *formulas*, mais également dans les thèmes, dont je n'ai pas parlé ici. Mais j'invite quiconque s'intéressant au sujet à parcourir *The singer of tales* afin de comprendre le lien démontré par Lord et Parry.

³³ Wilson et Homer, *The Odyssey*, p6.

IV. La figure d'Homère et la transition vers l'écrit

Une question subsiste une fois qu'il est établi que Homère est un poète oral. Comment ses poèmes se sont-ils retrouvés consignés par écrit ?

Une réponse possible réside dans les trois degrés d'oralité établis par Lord. Ils analysent conjointement les traces de l'oralité dans un poème et la manière dont celui-ci aurait pu être retranscrit. Dans le cas de Homère, il a déjà été admis que le poème était de nature orale, et le premier degré permet de revenir sur quelques problèmes formulés par les classicistes, comme la possibilité pour un poète oral de composer un poème aussi long que *l'Iliade* et *l'Odyssée*. Si les conditions sont réunies, c'est à dire que le poète a la possibilité de composer dans le calme et devant une audience volontaire pendant plusieurs jours, il peut aboutir à d'aussi longues œuvres. Le premier degré suppose que le poème soit capturé durant la performance. Or, sans un équipement d'enregistrement vocal, il est impossible de transcrire un tel chant, le rythme de la performance étant trop soutenu. Comme le poème est recomposé à chaque prestation, il y a trop de disparités entre deux occurrences pour qu'un scribe (ou une équipe de scribes) suive un poète afin de corriger ses erreurs d'une occurrence à l'autre. Il est nécessaire que le chant soit retranscrit lors d'une seule et même occasion. Comme je l'ai dit, il s'agit là d'un exploit impossible sans équipement. Ce qui m'amène donc au second degré d'oralité : le poème est dicté à un scribe. La diction se doit d'être plus lente qu'une performance habituelle, les conditions sont alors réunies pour un poème long, avec un rythme particulièrement soigné, comme c'est le cas pour les poèmes homériques. Le troisième degré, enfin, suppose un poète oral, lui-même formé à l'écriture³⁴. Cette idée est accompagnée par celle de la transition.

³⁴ Pour plus de détails sur ces trois degrés de l'oralité, voir les pages 148 et 149 de *The singer of tales* (2000).

La notion de transition suppose qu'un texte, ou qu'un auteur, aurait permis le passage d'une tradition orale à une tradition écrite. Cette théorie a beaucoup de faiblesses. Parmi celles-ci, se trouve notre conception erronée de l'écriture comme médium supérieur :

One of the difficulties in comprehending the change from oral to written style lies in the fact that we think of the written always in terms of quality, and that of the highest. We assume without thinking that written style is always superior to oral style, even from the very beginning. Actually this is an error in simple observation of experience, perpetrated alas by scholars who have shunned experience for the theatrical. A superior written style is development of generations. When a tradition or an individual goes from oral to written, he, or it, goes from an adult, mature style of one kind to a faltering and embryonic style of another sort.³⁵

En plus de cela, supposer qu'un auteur puisse maîtriser parfaitement l'art oral et écrit est un leurre, car comme j'ai pu longuement le développer, ces deux traditions sont incompatibles lorsqu'il s'agit d'un seul individu. Un poète oral ne peut composer parfaitement un poème écrit, car la conception même de la poésie y est trop différente. Un poète oral ne peut penser le texte comme unique figé, si c'était le cas il ne pourrait avoir la même aisance oralement. Nous ne parlons pas ici de deux pratiques ponctuelles, amatrices. Composer des poèmes de la même qualité que ceux de Homère suppose un apprentissage long, d'un art déjà maîtrisé par d'autres, que ce soit dans une tradition orale ou écrite.

Pour porter l'idée de la transition, les poèmes homériques semblent tout désignés, étant donné qu'ils font partie du socle de notre tradition littéraire. Lord soulève les incohérences soulevées par cette hypothèse, et dénonce le sentimentalisme qui pousse à opter pour cette option :

Is there in reality such a phenomenon as a text which is transitional between oral and written literary tradition? This has become a vastly important question. Diplomatic Homerists would like to find refuge in a transitional poet who is both an oral poet - they cannot disprove the evidence of his style - and a written poet - they cannot, on the other hand, tolerate the unwashed illiterate.³⁶

³⁵ Lord, Mitchell, et Nagy, *The singer of tales*, p134.

³⁶ Ibid., p128-129.

Le style d'Homère est trop accompli pour qu'il soit celui d'un poète semi-lettré. Selon Lord, « Anyone actually acquainted with “semiliterate” texts would, I believe, strongly resist any pressure to place Homer in such a category.³⁷ » Cependant, les opinions ne sont pas unanimes, et si Lord soutient que les textes de Homère sont le fruit d'une diction à un scribe, Emily Wilson estime que le rôle joué par l'écriture dans ces œuvres est bien plus grande que ce qui est laissé entendre dans un ouvrage comme *The singer of tales* :

Most obviously, the Homeric poems are written texts, not oral performances. Writing must have played a central part in the process of composition, so it is very misleading to describe The Odyssey simply as an « oral » poem, as it far too often done. It is a written text based on an oral tradition, which is not at all the same as being an actual oral composition. Moreover, these texts are far too long for any winger to perform them on a single occasion, and far too long for any individual to hold in memory without the use of writing. Songs that had an influence on the Homeric poems were sung for hundreds years in preliterate Greece; but none of them was The Odyssey.³⁸

Cependant, mon objectif ici n'est pas de déterminer le degré d'oralité des poèmes de Homère, ni la manière dont ce texte a été mis à l'écrit et transmis. L'*Odyssée* m'intéresse car les débats qu'elle a soulevés mettent en lumière la question de la continuité entre une tradition orale et écrite, continuité affirmée par Glissant et qui est le fondement de ma réflexion. Cette continuité peut être confondue avec une transition, mais ces deux notions ne véhiculent pas les mêmes paramètres. Si la continuité ne désigne que « le fait de ne pas être interrompu³⁹ », la transition suppose « le passage d'un état à un autre⁴⁰ ». Affirmer qu'il y a eu une transition entre la tradition orale et la tradition écrite revient à dire que la tradition orale a évolué pour devenir la tradition écrite. Cette idée est fautive, puisque ces deux traditions ont coexisté au sein des mêmes sociétés durant des siècles, et que les poètes de la tradition orale ne sont pas devenus les poètes de la tradition écrite :

³⁷ *Ibid.*, p149.

³⁸ Wilson et Homer, *The Odyssey*, p11.

³⁹ « CONTINUITÉ : Définition de CONTINUITÉ », CNRTL, consulté le 22 mars 2020, <https://www.cnrtl.fr/definition/continuit%C3%A9>.

⁴⁰ « TRANSITION : Définition de TRANSITION », CNRTL, consulté le 22 mars 2020, <https://www.cnrtl.fr/definition/transition>.

When [a singer] thinks of the written songs as fixed and tries to learn them word for word, the power of the fixed text and of the technique of memorizing will stunt his ability to compose orally. But his process is not a transition from an oral to a literary technique of composition. It is a transition from oral composition to simple performance of a fixed text, from composition to reproduction. This is one of the most common ways in which an oral tradition may die; not when writing is introduced, but when published song texts are spread among singers. But our singer does not necessarily blossom forth as a literary poet. He usually becomes... nothing at all⁴¹

Dans le cas d'Homère, le questionnement le plus à même de m'éclairer est le suivant : pourquoi les poèmes de cet aède ont été transcrits ? À ce sujet, Lord reconnaît son absence de connaissances, ainsi que celle de ses pairs :

We are in the dark about why the poems were written down. We may be fairly certain, however, that it was not Homer's idea. He would have no need for a written text; he would not know what to do with it. Surely, as master of the oral technique, he needed no mnemonic device. That he might wish to see his songs preserved may seem a valid reason for us, but no oral poet thinks even for a moment that the songs he sings and which others have learned from him will be lost. Nor has he a concept of a single version which is so good that it must be written down to be kept. In suggesting such reasons we are putting into the mind of an oral poet something logical for us but foreign to him. I feel sure that the impetus to write down the Iliad and the Odyssey did not come from Homer himself but from some outside source.⁴²

L'hypothèse d'une source extérieure venant influencer une société à adopter l'écriture et à l'utiliser pour les productions culturelles compte sûrement parmi les plus solides pour répondre à notre question. Les points de pression de cette influence peuvent être multiple : la curiosité, l'échange entre intellectuels, l'évolution d'une société par mimétisme avec ses voisins, les intérêts des grands marchands ou des classes supérieures ou tout simplement le besoin de faire « voyager » des objets culturels. Lord estime que les grecs ont en effet suivi l'exemple de leurs prédécesseurs lorsque les poèmes de Homère furent transcrits :

⁴¹ Lord, Mitchell, et Nagy, *The singer of tales*, p129-130.

⁴² *Ibid.*, p152. J'ajoute ici la précision apportée précédemment chez Lord, suivant les propos du professeur Sterling Dow, que l'écriture a déjà été utilisée dans la Grèce antique et a disparu suite à une crise (cf p150).

The Greeks and the Hebrews were reliving in their own terms the cultural experiences of older civilizations. The scribe who wrote down the Homeric poems was doing for the Greeks what the scribes of Sumer had done for their people many centuries before.⁴³

Cette approche de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* détruit le fantasme d'une transition, mais pérennise le constat d'une continuité. La tradition orale n'est pas devenue une tradition écrite. Celle-là, lorsqu'elle n'est plus visible, a probablement purement et simplement disparu. Elle ne s'est pas cachée dans nos livres, il n'y a pas eu de transmutation. En revanche, la tradition écrite, se créant conjointement à une tradition orale déjà bien établie, s'est inspirée des thèmes, des rythmes, des structures de cette littérature orale connue, maîtrisée et répandue. Si nous retrouvons l'oralité dans nos textes, c'est parce que son répertoire fut celui dans lequel puisa les scribes, à la manière des frères Grimm. Cette inspiration a créé une continuité entre deux traditions qui étaient pourtant opposées dans leur conception du verbe et du récit. Aujourd'hui, la manière la plus flagrante de s'en apercevoir est à travers les thématiques qui restent d'actualité dans la littérature contemporaine. Cependant, il est également probable, aux vues des similitudes, que la rythmique des poèmes oraux ait inspiré les versifications écrites, et que la continuité entre tradition orale et écrite se retrouve également dans des aspects stylistiques de la langue littéraire.

Durant l'Antiquité, en Occident, cette continuité s'est illustrée dans plusieurs contextes, ne serait-ce qu'au sein de la philosophie grecque avec Platon et Aristote. Une évolution importante vers l'écriture s'est amorcée, la maîtrise de celle-ci s'est parfaite au sein des élites et une conception du savoir propre à ce médium s'est développée. Naissent donc, du fait de ce tâtonnement, des œuvres hybrides entre l'oralité habituelle et l'écriture nouvelle. L'orature est omniprésente, puisque l'écriture reprend les enseignements – philosophiques ou littéraires – issus d'une pratique

⁴³ *Ibid.*, p157.

orale et les adaptent à une pensée écrite, qui nécessite une structuration différente du discours et une révolution du rapport au savoir.

Cette orature suppose donc que les récits que nous connaissons, ceux qui sont publiés aujourd'hui encore, sont sujets à l'influence de traditions orales. Cette influence remonte à différentes époques. Au-delà de l'orature de la Grèce antique, transmise avec la philosophie et les poèmes d'Homère, L'Ancien Testament est lui aussi relié à une tradition orale, ne serait-ce qu'à travers les similitudes de certains récits que nous pouvons retrouver dans l'*Épopée de Gilgamesh*. Du fait de cette origine, couplée à un travail d'éditeur conséquent (choix et agencement des textes), il existe des incohérences dans les textes bibliques, puisqu'il ne s'agit pas là d'un travail coordonné d'un ou plusieurs auteurs. Dans l'Europe du Moyen-Âge, il y a eu les chansons de geste, avec *La Chanson de Roland*, œuvre toute à la fois écrite et performée par les troubadours. Puis, plus récemment, nous pouvons retrouver des influences directes de l'oralité dans une littérature moins « sérieuse⁴⁴ » (pour emprunter les mots de Maryse Condé), avec les contes populaires des frères Grimm. Les œuvres orales directement transcrites sur papiers ou jouant une influence capitale dans notre bagage littéraire jalonnent notre pratique écrite de la littérature. Elles interviennent à des carrefours de notre tradition, et il est difficile d'imaginer une littérature mondiale ou nationale sans cet antécédent. Il est intéressant de s'interroger sur ce qui a perduré de l'orature, et au-delà de la structure des *formulas* qui se retrouvent dans l'*Odyssée*, d'observer les thèmes qui persistent et existent encore aujourd'hui, bien qu'adaptés à une tradition écrite. Plus que de me pencher sur la rythmique, la construction des phrases ou du récit, je vais m'attarder sur les thématiques et les sujets qui sont des composantes représentatives de l'orature. Celles qui peuvent être retrouvées dans les textes contemporains, et ce que leur présence nous dit, à la fois sur la fonction sociale de

⁴⁴ Condé, *La civilisation du bossale*, p7.

l'oralité et sur le motif de leur constance. Afin d'analyser la présence de l'orature et la persistance des traces de l'oralité, il est primordial de se focaliser sur un corpus restreint qui soit représentatif de cette problématique. Mon corpus est nécessairement circonscrit par l'idée qu'il permet d'illustrer, mieux qu'un autre, ces traces, mais aussi que les thématiques orales ont une importance pour la littérature dans laquelle elles se manifestent. Une tradition qui a vécu une continuité fluide entre oralité et écriture ne cristallise pas les mêmes enjeux qu'une tradition dans laquelle cette continuité a été le fruit d'une confrontation, tradition dans laquelle ces traces seront donc porteuses d'une portée politique et se manifesteront de manière plus flagrante.

Chapitre 2 – La survivance de l’oralité dans des traditions littéraires contemporaines

I. Se détourner de l’Occident

Étudier le fait oral dans l’écriture occidentale est une entreprise délicate, notamment du fait du temps qui s’est écoulé depuis une hégémonie culturelle de l’oralité. Des dizaines de siècles nous séparent des pratiques orales qui ont pu initier l’*Odyssée* ou l’*Illiade*, et la littérature occidentale a suivi une trajectoire qui a écarté lentement mais sûrement la pratique littéraire orale. Si elle pouvait exister encore dans un contexte médiéval en Europe centrale, ou si quelques cultures sont encore influencées par un imaginaire hérité des contes et autres mythes de tradition orale, la dominance littéraire depuis plusieurs siècles revient sans équivoque à l’écriture, initiée sous l’impulsion de l’imprimerie et de la religion. En occident, les identités littéraires sont multiples et bien ancrées. Bien que ces traditions partagent des références (même alphabet, influences de langues charnières comme le latin, héritage judéo-chrétien etc.) et une cosmogonie⁴⁵ commune, elles ont chacune une identité marquée, une langue propre, alphabétisée et développée sur plusieurs siècles, une identité nationale forgée, entre autres, à travers les oppositions avec les pays voisins. Il n’y a pas eu d’interruption dans le développement de l’identité littéraire (et plus largement culturelle). Les travaux menés sur les poèmes homériques ont mis en lumière cette idée charnière d’orature, mais rechercher les traces qui peuvent persister dans les écrits contemporains me semble être une

⁴⁵ « Ensembles de récits mythiques ou de conjectures scientifiques, cherchant à expliquer l’origine et l’évolution de l’univers. », cf « COSMOGONIE: Définition de COSMOGONIE », CNRTL, consulté le 30 mai 2020, <https://www.cnrtl.fr/definition/cosmogonie>.

entreprise toute à la fois fastidieuse et stérile. Des siècles d'évolution ont créé cette tradition littéraire, et celle-ci est formatée par l'utilisation et le perfectionnement de l'écriture.

De plus, dans une littérature occidentale, l'intérêt même de la présence de composantes de l'orature peut être questionné. Pourquoi nos récits se rattacheraient-ils à des traditions qui ne sont plus pratiquées en occident depuis des siècles, et quelles seraient les prétentions derrière les manifestations de cet héritage ? Appeler cet héritage suppose une réflexion introspective de cette littérature à travers le legs de l'oralité. La tradition littéraire occidentale n'a pas de réel gain en une reconnaissance et une revendication des racines orales. Au contraire, la majorité de la communauté des recherches homériques a cherché, jusqu'à très récemment, à nier cette relation afin de perpétuer une hiérarchisation littéraire séparant la qualité supérieure d'une littérature écrite à la pratique populaire d'une littérature orale. Cependant, toutes les traditions littéraires n'ont pas suivi le même chemin, et, contrairement à l'occident, certaines traditions littéraires peuvent trouver dans l'affirmation de cette relation une valeur tangible pour une affirmation identitaire propre. Dans cette perspective, il me paraît nécessaire de m'attarder sur des traditions littéraires plus jeunes, dans le sens où elles ont fait de l'écriture le médium de référence depuis quelques décennies. Leur proximité avec l'oralité fait que les auteurs contemporains ont pu être confrontés de leur vivant à une transmission orale, qui a influencé directement leur pratique de l'écriture. L'orature est donc très présente dans leur écriture, en premier lieu du fait de l'exposition des auteurs à une tradition orale, mais aussi dans l'enjeu politique existant entre la confrontation entre une oralité colonisée et une écriture coloniale.

Il existe, en dehors de l'occident, de nombreuses traditions littéraires qui ont un fort ancrage dans une orature plus ou moins récente. Aujourd'hui l'entreprise d'hégémonie culturelle initiée par l'occident depuis la fin du Moyen-Âge est de plus en plus reconnue, remise en cause et concrètement mise en échec. Dans le cas de la littérature précisément, de nombreux auteurs et

autrices, issus de populations qui furent colonisées ou réduites en esclavage, expriment dans leurs écrits une conscientisation de ces enjeux politiques de domination culturelle. C'est dans les littératures issues de ces populations qu'il est intéressant de rechercher les composantes de l'orature. Cette dernière remonte, que ce soit dans les faits ou dans l'imaginaire collectif, à un temps antérieur à la Traite ou à la colonisation. C'est une tradition littéraire orale qui s'enracine dans des civilisations qui n'ont pas encore été aliénées par une hégémonie occidentale. S'il est impossible d'ignorer l'impact qu'ont eu la colonisation ou le commerce triangulaire, il est possible de revenir, dans les récits (biographiques ou fictionnels) à des références culturelles antérieures à ces événements, afin de forger un imaginaire complexe et singulier, duquel pourra naître une identité autodéterminée.

II. Exemplarité de la tradition littéraire antillaise

La conscience de cette opposition politique du littéraire se retrouve très tôt dans les Antilles françaises. Si Glissant théorise la rupture, la Négritude avant lui s'attaque frontalement à ces considérations identitaires et esthétiques. L'opposition qui a existé, au sein du parti communiste, entre Aimé Césaire et Louis Aragon ne témoigne pas seulement de divergences politiques. Elle concorde avec la mainmise que pouvait avoir Aragon sur le milieu littéraire francophone contemporain, et la suprématie revendiquée de ses conceptions littéraires se confrontait à une conscientisation des inégalités sociales concentrées dans la littérature. Les penseurs antillais produisirent une pensée incontournable pour comprendre le lien qui se tisse, au vingtième siècle, entre une histoire coloniale et une hégémonie culturelle occidentale dans le milieu littéraire. À travers leur littérature, ils remirent en cause le postulat que la modernité soit nécessairement liée à une communication écrite et à une structuration de la société basée sur l'écriture. Ils dénoncèrent également la violence de cette modernité imposée, dont les modalités exclurent inévitablement les populations dominées. Il y eut, chez cette population, une rupture dans l'identité littéraire du fait d'une discontinuité entre tradition orale et écrite. Une fois celle-ci reconnue et la violence dénoncée, reste alors la reconstruction, l'action littéraire d'indépendance. C'est pour toutes ces données, l'indignation, l'opposition et la création, que les Antilles françaises sont un paysage culturel incontournable pour étudier les réminiscences de l'oralité dans la littérature, puisque faire ressurgir l'oralité revient à s'insurger contre une supériorité occidentale. Portée par un double objectif de contestation et de reconstruction, l'oralité s'exprime dans le corpus contemporain antillais de manière forte et affirmée, ses traces étant alors mises en évidences.

Édouard Glissant évoque la présence de cette rupture dans la littérature antillaise, et de manière plus générale, au sein des littératures de populations mises en contact avec l'occident à

travers l'esclavagisme, la colonisation et l'hégémonie culturelle. Édouard Glissant est un intellectuel et écrivain majeur pour la Martinique, pour les Antilles, pour la littérature et théorie postcoloniale (entre autres). Le fait qu'il constate la présence de cette discontinuité ainsi que son impact sur la littérature antillaise me permet de présumer que c'est une conception acceptée et courante dans le milieu littéraire antillais et plus généralement dans la littérature postcoloniale. La volonté de revendiquer une identité littéraire propre passe par l'exploration de cette rupture, et l'agencement littéraire d'influences orales et écrites, au même titre qu'il existe dans la littérature antillaise une recherche de l'agencement entre influence africaine et européenne. Les thèmes et composantes de l'orature sont explorés et réappropriés, puisqu'ils représentent les origines (réelles ou fantasmées) de la population antillaise. Cette recherche d'identité littéraire est le miroir d'une recherche d'identité antillaise, théorisée depuis le 20^{ème} siècle. Elle peut se dater avec quelques publications clefs : Oruno Lara et la parution de *Sous le ciel bleu de la Guadeloupe* en 1912 avec une réflexion sur l'aliénation des Antilles ; puis en 1932 avec la création de *Légitime Défense*, la publication de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire en 1939 et enfin celle de *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon en 1952.

Ces auteurs ont théorisé des questions relatives à la race et à la situation particulière des Antilles. Cette situation comprend un déracinement imposé par le commerce triangulaire et l'esclavage, une cohabitation forcée entre différentes ethnies (donc différentes traditions, cultures ou langues) dans des espaces restreints, et une culture occidentale tout à la fois imposée et rendue pratiquement inatteignable, même après l'abolition de l'esclavage, par le racisme. Avec les populations amenées aux Antilles s'établissait un contexte culturel d'orature, bien que, comme le souligne Maryse Condé, la littérature qu'ils apportaient n'était pas celle des grandes épopées et généalogies, réservées à une classe sociale riche, éduquée, et peu représentée parmi les esclaves :

Il faut d'abord souligner qu'on ne trouve dans les Antilles aucun souvenir de la littérature dite sérieuse des Africains. Aucun mythe d'origine, aucune généalogie de héros ou de rois semi-légendaires. Et ceci pour des raisons très évidentes. D'abord cette littérature était uniquement connue des initiés, des hauts dignitaires de la Cour, des prêtres qui, certes, pouvaient tomber aux mains de trafiquants européens, mais en proportions moindres. Ensuite, étroitement liée à des r[é]alités ethniques, elle ne pouvait trouver un auditoire homogène dans des îles où le Fon côtoyait le Bambara ou le Moudongue dans la même misère. On le sait, la tribu est détruite dans les Antilles. Les seules formes de littérature existant donc sont inspirées des devinettes, des proverbes et des contes africains, bref de ce que l'on appelle littérature profane.⁴⁶

Il est intéressant de souligner que ces genres « nobles » n'ont pas germés sur les îles. Le marronnage n'a donné lieu à aucun récit mythique et unificateur, qui aurait pu jeter les bases d'une identité construite dans l'opposition :

Le contenu des contes serait moins important et révélateur si ceux-ci étaient complétés par un autre type de littérature, épique, historique... qui véhiculent d'autres valeurs. Or, il n'en est rien. Aucun rebelle, aucun esclave révolté n'a cristallisé autour de lui des légendes et des récits qui exalteraient la vaillance et l'abnégation.⁴⁷

Si la littérature orale antillaise n'a pas de composante épique, elle s'est construite sous une double influence de traditions auxquelles elle ne peut prendre part. La tradition littéraire antillaise est exemplaire pour percevoir les traces de l'oralité parce qu'elle s'est construite justement sur cette question : comment faire coexister les survivances de traditions orales spoliées et l'hégémonie d'une tradition écrite inaccessible ? La tradition littéraire antillaise n'est pas seulement jeune, elle est nouvelle, puisqu'elle s'est créée sous l'impulsion de deux traditions littéraires peu ou mal pratiquées par les populations dont sont issus les représentants de la littérature antillaise. L'influence de l'oralité a des fondements tout à la fois empirique et fantasmagorique. Empirique puisque des formes orales directement héritées d'Afrique de l'Ouest ont perduré aux Antilles, et se sont transformées pour s'adapter au contexte géographique et social⁴⁸. Fantasmagorique car se

⁴⁶ Condé, *La civilisation du bossale*, p7-8.

⁴⁷ *Ibid.*, p39.

⁴⁸ Voir à ce propos les analyses des proverbes mais surtout des thématiques des contes aux Antilles chez Condé (*La civilisation du bossale*, 1978), ou encore l'introduction du 4^{ème} numéro de *Tropiques* dédié au *Folklore martiniquais* (1942) pour une brève analyse.

mêle la vision occidentale d'un continent africain uniformément étranger à l'écriture et l'idéalisation d'un retour aux origines exaltant une tradition orale forte et hégémonique. Édouard Glissant aborde le fantasme du retour comme suit :

La première pulsion d'une population transplantée, qui n'est pas sûre de maintenir au lieu de son transbordé l'ancien ordre de ses valeurs, est le Retour. Le Retour est l'obsession de l'Un : il ne faut pas changer l'être. Revenir, c'est consacrer la permanence, la non-relation.⁴⁹

Le Retour, dans le cas des Antilles, est donc un moyen de refuser une modernité occidentale fondée sur l'écriture, ainsi que toute la structure sociétale qui en découle. Le Retour permet de quitter une cosmogonie à laquelle cette population n'est pas rattachée, et dans laquelle elle n'est que subalterne. Faute de maîtriser l'écriture et la relation au monde qu'elle engrange, impossible de devenir sujet de cet ordre social et donc d'y prendre part. C'est une idée que l'on retrouve dans la Négritude telle que pensée par Senghor lorsqu'il parle de la « négritude des sources⁵⁰ », situation des populations d'Afrique noire avant le contact avec le modèle socio-culturel européen. Idéaliser ce retour c'est supposer qu'il existe une identité à laquelle il faut se rattacher, des réponses qui épargneront à la fois de chercher sa place et de se confronter à une histoire douloureuse aux passé flou. Les sympathisants de cette politique du Retour aspirent à une unicité qui ne peut correspondre aux populations antillaises, puisqu'en plus de l'héritage oral africain et des liens avec les intellectuels et écrivains africains qui se sont tissés depuis le 20^{ème} siècle les Antilles sont soumises à l'influence (et longtemps, la domination) de l'écriture occidentale.

L'écriture devient le médium majoritaire de communication, par ailleurs le seul valable pour tout échange officiel. Maryse Condé rattache l'idée de l'esclave surnois à ce changement de paradigme : « Tous les moyens sont bons ; l'esclave ne recule ni devant la délation et le mensonge,

⁴⁹ Glissant, *Le discours antillais*, p30.

⁵⁰ Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, 8. tirage, Etudes africaines (Bruxelles: Ed. de l'Univ. de Bruxelles, 1983), p111.

ni devant la calomnie, car dans le monde où il apprend à se mouvoir, il découvre que « la parole est du vent » et que seul compte l'écrit.⁵¹ ». Cependant, les populations noires ne sont pas (ou peu) alphabétisées, même une fois l'esclavage aboli, de la même manière que les populations pauvres et agraires de métropoles furent plus longtemps analphabètes. S'ajoute à cette discrimination de classe un enjeu racial, et les écrivains antillais noirs se retrouveront dans un environnement artistique et intellectuel aux codes bien implantés. Les canons littéraires sont ceux d'une élite métropolitaine, et le regard que peut porter l'artiste noir sur les Antilles est un regard qui se doit d'être neutre de toute individualité. L'Antillais doit se voir de manière exotique, considérer la réalité qu'il a sous les yeux non comme une réalité vécue mais comme un paysage atypique, aux enjeux abstraits. Dans une conception politique qui évolue en parallèle de sa littérature, René Ménil parle de l'auto-exotisation en ces termes :

Le phénomène de l'oppression culturelle inséparable du colonialisme va déterminer dans chaque pays colonisé un refoulement de l'âme nationale propre (histoire, religion, coutumes) pour introduire dans cette collectivité ce que nous appellerons « l'âme-de-l'autre-métropolitaine ». D'où la dépersonnalisation et l'aliénation. Je me vois étrange, je me vois exotique, pourquoi ? Je suis « exotique-pour-moi », parce que mon regard sur moi, c'est le regard du Blanc devenu mien après trois siècles de conditionnement colonial⁵²

René Ménil appartient au mouvement martiniquais *Légitime défense*, qui critique cette dépendance aux canons français des auteurs antillais, soulignant une absence d'originalité et de représentation littéraire d'une conception du monde propre aux populations noires des Antilles :

L'Antillais, bourré à craquer de morale blanche, de culture blanche, d'éducation blanche, de préjugés blancs, étale dans ses plaquettes l'image boursoufflée de lui-même. D'être un bon décalque d'homme pâle lui tient lieu de raison sociale aussi bien que de raison poétique. Il n'est jamais assez décent, assez posé « Tu fais comme un nègre », ne manque-t-il pas de s'indigner si, en sa présence, vous cédez à une exubérance

⁵¹ Condé, *La civilisation du bossale*, p29-30.

⁵² René Ménil cité par Lilyan Kesteloot ; Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française*, p41.

naturelle. Aussi bien ne veut-il pas dans ses vers « faire comme un nègre ». Il se fait un point d'honneur qu'un blanc puisse lire tout son livre sans deviner sa pigmentation.⁵³

Citant Étienne Léro et René Ménénil, Lilyan Kesteloot résume les critiques qui sont adressées à la poésie noire antillaise :

Léro s'insurge également contre la pauvreté des sujets : paysages, tableaux, idylles et poncifs historiques sur le mode du Parnasse. « L'étranger chercherait en vain dans cette littérature un accent original ou profond, l'imagination sensuelle et colorée du Noir, l'écho des haines et des aspirations d'un peuple opprimé. Un des pontifes de cette poésie de classe, M. Daniel Thaly, a célébré la mort des Caraïbes (ce qui nous est indifférent, puisque ceux-ci ont été exterminés jusqu'au dernier), mais il a tu la révolte de l'esclave arraché à son sol et à sa famille. » René Ménénil est plus dur encore, si possible. Alors que Léro, lui-même poète surréaliste, est surtout sensible à la pauvreté des moyens poétiques de ses compatriotes, Ménénil attaque directement les carences profondes de cette littérature, qui évite systématiquement d'exprimer le tempérament ou les besoins fondamentaux de son peuple, « condamnés pour cette seule raison qu'ils ne se rencontrent pas dans la littérature européenne ».⁵⁴

L'influence de cette littérature métropolitaine est puissante et dresse un idéal inatteignable, puisque respecter ces codes implique d'avoir déjà un train de retard dans l'innovation littéraire. Les œuvres produites sont donc des pastiches destinés à ne jamais recevoir la reconnaissance qu'ils recherchent. Se répète ainsi ce mécanisme de discrimination raciale qui met en place un idéal blanc vers lequel tendre, mais qui se retrouve sujet de dérision lorsqu'une personne noire cherche à correspondre à cet idéal. Suzanne Césaire explique ce processus d'aliénation sociale (ici résumé par Lilyan Kesteloot) :

Les ordonnances et l'attitude des colons interdisaient de cent manières aux esclaves noirs de se comparer aux blancs : interdiction de porter les mêmes vêtements, de pratiquer d'autres métiers qu'agricoles ou domestiques, etc... Par réaction, le but essentiel de l'homme de couleur fut de ressembler autant que possible à ses maîtres. Dans la mesure où la condition d'esclave était liée à une différenciation de l'esclave et du maître, le noir liera, lui, liberté et ressemblance. Aussi, après l'émancipation de 1848, les quelques esclaves qui avaient la possibilité entreprirent une course à l'assimilation, par tous les moyens : argent, études, alliances, intrigues...⁵⁵

⁵³ Le manifeste de *Légitime défense* cité par Lilyan Kesteloot, Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française*, p29.

⁵⁴ *Ibid.*, p30.

⁵⁵ *Ibid.*, p217.

C'est avec Aimé Césaire et Frantz Fanon que la production littéraire écrite des Antilles francophones trouvera une voix propre forte et mondialement reconnue. Celle-ci sera provoquée par une exploration de la question de la race, la théorisation de la Négritude et l'affranchissement de l'hégémonie littéraire métropolitaine grâce à des convergences internationales d'auteurs noirs francophones. Ces mouvements littéraires noirs transnationaux permettront une réflexion sur la race en dehors des carcans éditoriaux occidentaux, engendrant ainsi une nouvelle autonomie de pensée. Cette libération intellectuelle se verra mise à mal par l'injonction (suivant le modèle européen) de littératures nationales, supposément garantes de la modernité artistique des pays d'Afrique. Dans l'essai *Histoire de la littérature négro-africaine* (2001), Lilyan Kesteloot commentera ce processus de nationalisation d'un lapidaire « [b]ref on a éliminé tout le contexte qui rendait signifiants les textes présentés, et cohérentes les intentions de leurs auteurs.⁵⁶ ».

La Négritude permettra d'entériner l'appel de *Légitime Défense* à se détacher de la « culture « apprise »⁵⁷ » de métropole. Au sein du mouvement se différencie la perception antillaise (celle de Aimé ou Suzanne Césaire, de Damas, nés en Martinique ou en Guyane) de la perception africaine de la négritude (celle de Senghor, qui a grandi au Sénégal). La Négritude des Antilles, tout en critiquant plus durement l'Europe coloniale, effectue un pas de côté dans le rêve de Retour à l'Afrique prôné par Senghor. Nous pouvons voir la pensée du métissage entre influences européennes et africaines germer dans *Tropiques* :

Mais s'agit-il pour autant de renier l'apport occidental dans sa totalité ? Pas du tout. Les Martiniquais sont des métis : « Nous sommes à la croisée. Croisée de races et de cultures. » Inutile de nier la profonde influence de l'Occident : « il est évident que toutes nos réactions conscientes sont déterminées par la culture européenne : arts, sciences, techniques. Et nous sommes décidés à user, avec leurs derniers perfectionnements, de ces armes de précision ». L'Europe a fourni à la Martinique des outils d'expression qu'il serait vain, et d'ailleurs impossible, de refuser. Mais il s'agit de ramener cette culture

⁵⁶ Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine* (Paris: Karthala, 2001), p304.

⁵⁷ Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française*, p42.

occidentale à son rang exact : un moyen, sans plus, d'exprimer quelque chose qui n'est pas occidental : la réalité martiniquaise.⁵⁸

L'éducation occidentale et son réseau de valeurs, une fois qu'il fût admis qu'il était impossible de s'en séparer, devinrent des armes servant à mieux revendiquer une dignité propre. Affirmer que le Retour n'est pas une option viable contribue à la création d'une nouvelle tradition littéraire, propre au contexte géographique, social et politique des Antilles. Le parcours révélateur de Aimé Césaire commence avec un rejet fort des enseignements français :

Avant d'écrire le Cahier, en 1938, Césaire « brûle en lui tous les livres » et commence par détruire les vers classiques qu'il avait composés jusque-là. Certes, il lui est impossible de ne pas tenir compte de la culture et de la profonde connaissance de la langue française reçues à l'Ecole Normale Supérieure.⁵⁹

Mais il se continue avec une appropriation des outils de l'élite française, jusqu'à créer un style littéraire que Breton encensera⁶⁰. Au sein du courant de la Négritude, la question de l'héritage occidental est donc abordée de multiples façons : le rejet frontal des poèmes de Damas, le pardon de ceux de Senghor, l'appel à un renouveau artistique en Martinique de Suzanne Césaire. Grâce à ces théories, à ces réflexions et à l'autonomie intellectuelle dont a bénéficié *Tropiques* (bien que forcée par le contexte puisque créée sous Vichy), une nouvelle génération d'auteurs antillais s'est révélé au monde, forte d'un terreau intellectuel riche qui a déjà pensé les questions de race, d'indépendance artistique, de liens avec les racines perdues d'Afrique, tout en interrogeant frontalement le rapport qui est (et devrait être) entretenu avec la culture de métropole. Ils accouchent des fondements d'une nouvelle tradition, dans laquelle l'orature, en qualité d'entre-deux, a une place prépondérante. En explorant ces influences extérieures, ces écrivains ont permis de recentrer la réflexion contemporaine au plus proche des Antilles. Ils se sont attardés sur ce qui

⁵⁸ *Ibid.*, p222.

⁵⁹ *Ibid.*, p148.

⁶⁰ Voir André Breton, « Un grand poète noir », *Fontaine*, n°35, 1944.

est dû à l’Afrique, sur ce qui est reproché à l’Europe, sur les problèmes que rencontrent les antillais quant à l’affirmation d’une littérature propre ; il est donc désormais possible de s’attarder sur la manière de construire cette identité littéraire, de résoudre les problèmes qui ont été soulevés.

Les productions contemporaines abordent sans détours les questions de la transmission, de la mémoire, de l’histoire ou encore de l’idée de foyer, de pays natal vers lequel retourner. L’intrigue se déroule dans les Antilles, que ce soit sur une île particulière ou sur plusieurs, les protagonistes sont avant tout antillais. L’identité individuelle dans ces œuvres se construit en équilibre, dans une oscillation entre influence européenne coloniale à rejeter et ascendance africaine rendue étrangère. C’est en questionnant positivement ces notions d’appartenance et d’influence que se construit une nouvelle tradition littéraire antillaise, plus seulement en les considérant comme des données problématiques et sujettes au débat, mais comme des éléments à intégrer pleinement à la création artistique. Lors d’une entrevue, Maryse Condé dira qu’elle écrit pour un public français et antillais « puisqu’il est difficile de [les] dissocier [...], ils sont tellement mêlés.⁶¹ » Les différencier, c’est se priver d’une partie non-négligeable d’un public potentiel, et c’est renier une histoire coconstruite par les deux populations. Si le désir d’effectuer un retour à l’Afrique pré-rupture, de rompre le lien avec l’Europe est poussé à son paroxysme, cela signifie inmanquablement la remise en cause du médium même de l’écriture. Mais, en plus d’être une démarche impossible, cela aurait peu de sens : la modernité vécue par les populations antillaises va de pair avec une organisation écrite de la société et de la pensée. Puisqu’il est inutile de chercher à se débarrasser de l’écriture, alors l’autre possibilité pour retrouver un équilibre et une individualité est d’instiller des caractéristiques de cette oralité dans une écriture occidentale. D’appliquer littérairement le métissage évoqué dans *Tropiques*. L’oralité d’Afrique subsaharienne devient alors une inspiration majeure, ses

⁶¹ Condé et Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, p122.

composantes sont utilisées afin d'enrichir des personnages complexes et de rendre saillantes les appartenances culturelles des personnages (ou des auteurs). C'est parce qu'elle trouve une place importante dans la construction d'un paysage fictionnel particulier que la littérature antillaise est un écosystème incontournable pour la jonction entre littérature écrite et orale, sur les traces de l'orature. La question de l'agentivité des auteurs quant à cette confluence est intéressante mais ne sera pas traitée ici. Que l'articulation entre oralité et écriture soit volontaire ou non, le résultat pour cette analyse littéraire est le même. Des éléments issus des grandes épopées subsahariennes ou des contes antillais influencent l'écriture contemporaine des auteurs que j'étudie, que cela soit un geste conscient ou le fruit d'une empreinte culturelle ne change pas la présence de ces éléments. Ce qui m'intéresse, c'est de chercher les traces de cette orature, la manière dont elle transparaît dans des récits écrits d'une tradition construite avec celle-ci.

III. Pratique et traces de l'orature antillaise

Les influences orales sont issues de contextes ethniques particuliers (certains auteurs remontent aux traditions des ethnies de leurs ancêtres), mais les coutumes se mêlent pour former une entité globale, celle de l'oralité africaine, réunissant les caractéristiques de différentes populations à travers le continent. Cette oralité africaine (et non particulièrement peule ou bambara) est rendue possible par « le constat unanime que les civilisations africaines sont, essentiellement, des civilisations de l'oralité⁶² ». Cependant, le fait que toutes ces traditions particulières puissent être regroupées sous une seule bannière ne tient pas seulement au fait qu'elles soient des traditions orales, dans le sens où le médium de narration (donc ici, la voix et la transmission directe entre auteur et spectateur) n'est pas un argument suffisant pour justifier ce syncrétisme. Lord et Parry ont démontré, dans le cas des bardes yougoslaves, que le médium de l'oralité impliquait une conception particulière du récit et demandait par là des méthodes de structuration propres à la composition d'une histoire orale. Mamoussé Diagne défend cette même position, en s'interrogeant sur « les mécanismes et les procédés dont [une civilisation de l'oralité] use pour se maintenir, se reproduire et se transmettre⁶³ ». Il pose directement la question de la transmission et de la mémoire en dehors de l'aide du support écrit. Il établit en mécanisme principal de l'oralité le processus de dramatisation, officiant comme aide-mémoire dans toutes les formes de littérature orale. La généalogie est un mécanisme complémentaire à celui de la dramatisation puisqu'il est à la fois un procédé de mémoire et une thématique représentative de l'oralité. C'est sur celui-ci que je vais porter mon attention puisqu'il est le mécanisme principal que j'ai pu voir à l'œuvre dans le corpus antillais.

⁶² Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale: les pratiques discursives en Afrique noire*, Collection tradition orale (Paris : Niamey : Dakar: Karthala; Centre d'études linguistiques et historiques par tradition orale; Institut fondamental d'Afrique noire, 2005), p53.

⁶³ *Ibid.*, p19.

L'orature est éminemment collective du fait de son processus de conservation et de mémoire :

La littérature orale est anonyme et n'est pas l'apanage d'un groupe d'individus. Née d'une expérience commune, elle ne porte aucun signe permettant de reconnaître l'auteur d'un chant, d'un poème, d'un proverbe, c'est une littérature sociale qui appartient à toute la communauté.⁶⁴

Si ce qui est affirmé concernant l'anonymat de l'auteur est une conception erronée de ce qu'est une performance orale, ce qui est dit sur la littérature orale comme sociale et collective me paraît juste et pertinent. Sans support écrit, les thèmes sont transmis grâce à l'effort collectif et à la résonance que ces récits trouvent dans la communauté. Cette littérature se pratique collectivement : la formation des bardes, aèdes ou griots demande un apprentissage au contact de leurs semblables et une participation active à de nombreux événements de prestations orales ; la réception des récits est collective et l'audience influence parfois directement le déroulement du récit ; la transmission de certains types de récits peut se faire par des non-initiés lors de veillées comme pour les joutes proverbiales ou les devinettes. Le médium de l'oralité nécessite l'implication active de toute la communauté, et les récits qui survivent sont ceux désignés comme pertinents par cette même communauté :

Pas plus que les individus, les sociétés (et, en leur sein, ceux qui sont préposés à la garde du mémorable) ne retiennent ni ne restituent tout ce qui advient. Certains des principes qui président à l'élaboration et à la gestion du mémorable ayant été examinés, il s'agit de faire un pas de plus, vers le niveau où germent les motivations qui hantent la parole historique. Il semble que des rapports complexes se nouent avec la sphère du politique dont il convient de prendre toute la mesure. Jean Bazin note à ce sujet : « Si tel événement a été mémorisé, c'est que dans une conjoncture politique donnée, il a paru utile et nécessaire à telle ou telle fraction du corps social de le raconter, que donc on lui a donné un sens, quitte à en « oublier » les conditions réelles, en fonction d'un système signifiant, d'une syntaxe historiquement déterminée. » En prenant acte de ce travail d'élaboration proprement « politique », on peut dire que « la tradition nous transmet [...] au premier chef les conditions tant symboliques que politiques de l'historisation

⁶⁴ Elolongué Epanya Yondo, *La Place de la littérature orale en Afrique* (Paris: La Pensée universelle, 1976), p111.

primaire et éventuellement de historisations successives qui ont présidés à son élaboration ». ⁶⁵

L'entrelacement du politique et du mémorable est particulièrement fort lorsqu'il s'agit de sociétés de l'oralité puisqu'un récit ne peut survivre avec le recours d'un support écrit, dans l'éventualité d'être découvert plusieurs décennies plus tard. Du fait de cette collectivité et du fort pouvoir de détermination qu'a la communauté sur le mémorable, ces récits transmettent une identité qui se veut une référence dans laquelle la communauté peut se reconnaître, et vers laquelle elle peut tendre. Le caractère social de l'oralité se retrouve dans l'orature mise en scène par la tradition antillaise, puisqu'elle évoque souvent, à travers plusieurs trajectoires personnelles (reliées par des expériences similaires de migration, par l'appartenance au même groupe familial ou communal) l'expérience ressentie de tout un groupe social, mettant le doigt sur les enjeux de la société antillaise.

Suzanne Césaire, par le biais de la civilisation éthiopienne, rapproche l'Homme martiniquais d'une culture du groupe, de la collectivité et de la fluidité de la vie, de la transmission. En utilisant les recherches menées en Afrique par l'ethnologue allemand Leo Frobenius, Suzanne Césaire explore les manifestations de la Païdeuma chez les Martiniquais. La Païdeuma, force créatrice de la civilisation, mût par elle-même et que les humains saisissent, peut être caractérisée comme une morphologie des cultures. Selon Frobenius, la Païdeuma se manifeste sous deux formes principales et opposées, la civilisation éthiopienne et hamitique :

La civilisation éthiopienne est liée à la plante, au cycle végétatif.

Elle est rêveuse, toute repliée sur soi, mystique. L'Éthiopien ne cherche pas à comprendre les phénomènes, à saisir et à dominer les faits extérieurs à lui. Il se laisse vivre, d'une vie identique à celle de la plante, confiant dans la continuité de la vie : germer, pousser, fleurir, donner des fruits et le cycle recommence. Poésie vécue, sentie profondément, que l'Éthiopien n'est presque jamais capable d'exprimer, de projeter au-dehors. [...] La civilisation hamitique, au contraire est liée à l'animal, à la conquête du

⁶⁵ Diagne, *Critique de la raison orale*, p351.

droit de vivre par la lutte. Le Hamite est actif, conscient de faits extérieurs auxquels il s'oppose et qu'il lui faut vaincre pour subsister. Il ne s'abandonne jamais aux choses mais s'efforce de les dominer par la force ou par les pratiques magiques. Il n'a pas le sens de la continuité des générations, mais de la vie individuelle.⁶⁶

Suzanne Césaire rattache le peuple martiniquais à la civilisation éthiopienne, dans cette dynamique générationnelle, cyclique, collective, voire rhizomique :

Qu'est-ce que le Martiniquais ?

L'homme-plante.

Comme elle, abandon au rythme de la vie universelle. [...] Je ne dis pas qu'il fait pousser la plante ; je dis qu'il pousse, qu'il vit en plante. Son indolence? celle du végétal. Ne dites pas : « il est paresseux », dites : « il végète », et vous serez doublement dans la vérité. Son mot préféré : « laissez porter ». Entendez qu'il se laisse porter par la vie, docile, léger, non appuyé, non rebelle – amicalement, amoureux. Opiniâtre d'ailleurs, comme seule la plante sait l'être. Indépendant (indépendance, autonomie de la plante). Abandon à soi, aux saisons, à la lune, au jour plus ou moins long. Cueillette. Et toujours et partout, dans les moindres représentations, primat de la plante, la plante piétinée mais vivace, morte, mais renaissante, la plante libre, silencieuse et fière.

Ouvrez les yeux – Un enfant naît. À quel dieu le confier ? Au dieu Arbre. Cocotier ou Bananier, parmi les racines duquel on enterre le placenta.

Ouvrez les oreilles. Un des contes populaires du folklore martiniquais : l'herbe qui pousse sur la tombe est la vivante chevelure de la morte, qui proteste contre la mort. Toujours le même symbole : la plante. Sentiment vif d'une communauté vie-mort. Bref, *sentiment éthiopien de la vie*.

Donc le Martiniquais est typiquement éthiopien. Dans les profondeurs de sa conscience il est l'homme-plante, et s'identifiant à la plante, son désir est de s'abandonner au rythme de la vie.⁶⁷

Suzanne Césaire affirme, à travers l'étude de la Païdeuma, les fondements de la tradition antillaise en tant que littérature et civilisation particulière, soumise à différentes influences mais dont le fonctionnement, les ressorts, peuvent être comparés à d'autres traditions observées en Afrique subsaharienne. De plus, établir cette dialectique grâce aux études d'un ethnologue européen est, en soi, un exemple de l'équilibre de la nouvelle tradition antillaise.

⁶⁶ Suzanne Césaire et Daniel Maximin, *Le grand camouflage: écrits de dissidence (1941 - 1945)* (Paris: Éds. du Seuil, 2009), p33.

⁶⁷ *Ibid.*, p71.

La poétique de l'homme- plante se retrouve régulièrement dans les écrits contemporains antillais. Loin d'une description ou d'une apologie de la nature, il est possible, grâce à ce parallèle de Suzanne Césaire, d'analyser ces occurrences comme une manifestation de cette civilisations éthiopienne du martiniquais, que je me permets d'étendre à l'ensemble des îles des Antilles françaises. Ainsi, dans l'œuvre de Maryse Condé de nombreux personnages correspondent à cette poétique végétale. Dans le premier tome de *Ségou*, le premier personnage destinés à traverser l'Atlantique et à mourir sous les climats tropicaux est Naba, jeune homme passionné par le jardinage. Il entretient avec les plantes un rapport intime, sujet à de nombreux parallèles familiaux, relation qui l'aidera à supporter la captivité et à guérir de tentatives de suicide :

Heureusement entre le jardin et la mer existait un puits d'eau légèrement saumâtre et Naba avait inventé à lui tout seul un véritable système d'irrigation. Aussi sous sa main poussaient toutes les étranges plantes bonnes à regarder et à manger qu'avaient introduites les navigateurs. Melons, aubergines, citrons, oranges, choux. Naba parlait à ses plantes. Aussitôt que la première tige plissée, surmontée de deux ou trois timides bourgeons vert tendre, sortait de terre, il l'arrosait, retrouvait des mots que sa mère lui adressait quand il était tout petit tandis que toute sa vie à Ségou repassant devant ses yeux. Nya le serrait contre elle.⁶⁸

Dans son roman *Traversée de la Mangrove*, le personnage de Xantippe, sur lequel convergent les peurs et les superstitions des autres protagonistes, affiche lui aussi un rapport aux plantes intime, mystique, paternel puisqu'il annonce les avoir toutes nommées :

J'ai nommé tous les arbres de ce pays. Je suis monté à la tête du morne, j'ai crié leur nom et ils ont répondu à mon appel.

Gommier blanc. Acomat-boucan. Bois pilori. Bois rada. Bois trompette. Bois guépois. Bois d'encens. Bois pin. Bois la soie. Bois bandé. Résolu. Kaïmatier. Mahot cochon. Prune café. Mapou lélé. Arbre à lait. Malimbé.

Les arbres sont nos seuls amis. Depuis l'Afrique, ils soignent nos corps et nos âmes. Leur odeur est magie, vertu du grand temps reconquis. Quand j'étais petit, ma maman me couchait sous l'ombrage de leurs feuilles et le soleil jouait à cache-cache au-dessus de ma figure. Quand je suis devenu nèg mawon, leurs troncs me barraient.

⁶⁸ Maryse Condé, *Ségou : Les murailles de la terre* (Paris: Pocket, 1996), p100.

C'est moi aussi qui ai nommé les lianes. Siguine rouge. Siguine grand bois. Jasmin bois. Liane à chique. Liane à barrique. Liane blanche des hauts. Les lianes aussi sont des amies depuis le temps longtemps. Elles amarrent corps à corps. Igname à igname.

[...] Longtemps, j'ai vécu ma vie, au creux des ananas bois, remplissant mon ventre de la sève des arbres. Parfois, j'étais fatigué de planer sur ces perchoirs et je descendais dans les savanes parmi les cannes en fleur. Je donnais mon dos aux hauteurs et je poussais vers la mer, recherchant les côtes basses, vaseuses que ronge l'eau braque des culs-de-sac marins. Je n'aimais que le sable noir, noir comme ma peau et le deuil de mon cœur.⁶⁹

Ces deux personnages aiment les plantes comme ils aiment les femmes, mélangeant le vocabulaire et les caractéristiques propres à chacune. Xantippe parle de la femme qu'il aime, et son nom se confond parmi ceux des plantes qui l'entourent et la décrivent : « Dans le temps d'autrefois, j'ai vécu avec Gracieuse. Gracieuse. Négrresse noire. Canne Kongo juteuse. Malavois à écorce brodée.⁷⁰ ». Naba rattache la tomate à la femme, puisque dans ses croyances la tomate « porte en elle en germe l'embryon, car ses grains sont multiples de sept, chiffre de la gémellité qui est le fondement de l'humain.⁷¹ ». La femme dont il tombe amoureux devient quant à elle une fleur impossible, pour laquelle il ressent une tendresse qui le poussera à embarquer avec elle sur le navire négrier :

- Elle ressemble à une fleur !

Ce fut la pensée qui vint à l'esprit de Naba, puis il réalisa l'absurdité de sa proposition. Malgré toute son habileté et les croisements hardis qu'il avait expérimentés, il n'avait jamais obtenu de fleurs noires. Comme si la couleur ne convenait pas. Comme si la nature n'en voulait pas. [...] Elle n'avait pas plus de quinze ans, à en juger par la gracilité de ses formes, par ses seins à peine renflés, comme les bourgeons d'une plante rare et délicate. Une plante ! Un sentiment puissant de tendresse inonda le cœur de Naba.⁷²

Cette poétique de la plante résonne naturellement avec la question des racines qui a été posée par les penseurs de la Négritude. Comment s'implanter, comment prendre racine sur un pan

⁶⁹ Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, Nachdr., Collection Folio 2411 (Paris: Mercure de France, 2018), p241-242.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Condé, *Ségou*, p101.

⁷² *Ibid.*, p106-107.

de terre tout à la fois minuscule et menacé ? La conscience de cette fragilité se retrouve également dans de nombreux écrits antillais. Pour n'en citer qu'un exemple, le personnage de Hugo dans *En attendant la montée des eaux* de Maryse Condé, vient appuyer la précarité évoquée par le titre de l'ouvrage :

Au cours du XXe siècle, expliquait Hugo, un ancien ingénieur de la météo, le niveau des eaux de la mer s'est élevé d'une dizaine de centimètres. Si cela continue, un jour, tout disparaîtra. Cette île sera bientôt sous l'eau comme toutes celles de la région. D'abord, fuyant les fonds inondés, les habitants se réfugieront à la tête des mornes et des montagnes. Mais cela ne suffira pas. La mer les rattrapera et les recouvrira. La Caraïbe ne sera qu'un souvenir. Tout ne sera plus que vagues violettes couronnées d'écume blanche.⁷³

Sous les mots de Suzanne Césaire, la nostalgie de l'Afrique n'est plus seulement une nostalgie d'un temps antérieur aux souffrances de l'esclavagisme et au déracinement, mais également une nostalgie topographique⁷⁴. Face à la précarité et à l'étroitesse de ces nouveaux territoires, cette civilisation éthiopienne se rappelle d'une terre immense et fertile dans laquelle il est possible de s'enraciner pour plusieurs siècles :

Et sur ces visages constamment baignés des effluves marins proches des îles, sur ces terres limitées, petites, entourées d'eau comme de grands fossés infranchissables, passe le vent énorme venu d'un continent. Antilles-Afrique, grâce aux tambours, la nostalgie des espaces terrestres vit dans ces cœurs d'insulaires. Qui comblera cette nostalgie ?⁷⁵

Sur ces terres soumises aux caprices des éléments et à ceux de puissances politiques lointaines, le désir d'un sol stable côtoie celui d'indépendance, deux désirs qui, s'ils se trouvaient comblés, pourraient permettre de nouvelles perspectives. Puisqu'il est impossible de renier l'influence de l'occident, alors les auteurs et autrices des Antilles vont faire de la littérature écrite. Comme il est également impossible que l'occident devienne ce sol dans lequel prendre racine pour construire

⁷³ Maryse Condé, *En attendant la montée des eaux* (Versaille: Éditions Feryane, 2011), p27.

⁷⁴ « Configuration d'un lieu. », cf « TOPOGRAPHIE : Définition de TOPOGRAPHIE », CNRTL, consulté le 22 juin 2020, <https://www.cnrtl.fr/definition/topographie>.

⁷⁵ Césaire et Maximin, *Le grand camouflage*, p93.

une identité forte et ainsi envisager un futur, alors cette écriture fera ressurgir l'attachement à un sol africain, à travers les composantes d'une orature dans laquelle ont été catégorisées les sociétés d'Afrique subsaharienne. La transmission culturelle, mémorielle, possible dans l'immédiateté et permise par une stabilité physique, matérielle, est mise en danger par une géographie instable. Les deux problèmes s'entremêlent pour créer une sensation de précarité qui transparaît dans la littérature antillaise.

Entrelacer oralité et écriture c'est embrasser une cause artistique et politique, revendiquer une dignité et une indépendance créatrice. Étant donné que ces deux registres littéraires fonctionnent selon des structures et des codes complètement différents – jusqu'à la perception même qui est faite de l'œuvre – instiller l'orature dans l'écriture est un procédé qui doit passer par des thématiques révélatrices de la tradition orale. Pour la tradition antillaise, la généalogie est alors une composante essentielle de l'orature, un outil qui permet de s'approprier une littérature occidentale, puisqu'écrite, et de l'enraciner dans le continent africain. Grâce à elle, la rupture qu'évoque Glissant peut-être explorée et déclinée dans la littérature, telle un élément fondateur, une genèse d'une nouvelle tradition littéraire. Elle permet à l'autrice ou à l'auteur de créer des racines, tant pour le protagoniste que dans une perspective politisée et décoloniale de la littérature. De la même manière, les thèmes composant la généalogie sont eux aussi des mécanismes littéraires qui permettent de créer un enracinement et de conjurer la précarité. Le foyer offre une implantation topographique, la mort un ancrage spirituel et la transmission illustre l'action de ces racines dans le temps, offrant la possibilité d'un futur et la reconnaissance d'un passé.

Cette analyse par thème me permettra d'explorer, en complément, un corpus francophone non-exhaustif d'écrits contemporain d'autrices et d'auteurs postcoloniaux, voire décoloniaux, dont les récits abordent les questions identitaires et font ressurgir des traces de l'orature. Bien que tous

les récits que je vais étudier ne soient pas dans une dynamique identitaire similaire à celle à l'œuvre dans les Antilles françaises, ils font ressurgir la généalogie à travers les thèmes du foyer, de la mort et de la transmission. À la manière dont la Négritude s'est construite en dehors des frontières nationales, il est pertinent de considérer des œuvres transnationales dans l'analyse de la généalogie comme composante de l'orature, et la manière dont celle-ci prend sa place dans la littérature contemporaine.

A. Le retour et le foyer

Éminemment politique dans le cas de populations déplacées de force, la notion de foyer et l'imaginaire littéraire qui se tisse autour de celui-ci, témoigne d'une réflexion s'imprégnant des questions de géopolitique, de Négritude et de la confrontation politique entre littérature orale et écrite. Dans les récits de l'orature, le foyer possède une place centrale, hautement symbolique mais qui se rattache à la factualité de la transmission : sans foyer, pas de communauté à laquelle transmettre le récit, pas d'unité de langue ou de référents, pas de réunion physique qui puisse garantir la perpétration d'une identité de groupe. Si, dans le roman initiatique européen, le départ du foyer est une thématique fondamentale initiant le processus d'individuation du héros, dans les épopées orales fondatrices c'est le retour au foyer qui a une place prépondérante. Dans le cas d'Ulysse, tout le récit de *L'Odyssée* amène à son retour, c'est son but affiché. Le récit commence lorsque le héros ne supporte plus l'immobilisme et l'éloignement, et qu'il décide de se remettre en mouvement, de rentrer à nouveau dans la dynamique du retour. Emily Wilson souligne la banalité qui ressurgit lorsque l'on résume l'objectif poursuivi par Ulysse, et donc par le récit :

It is a story about, as the first word of the original Greek tells us, about « a man » (andra). He is not « the » man, but one of many men [...]. In *The Odyssey*, we find [...] the story of a man whose grand adventure is simply to go back to his own home, where he tries

to turn everything back to the way it was before he went away. For this hero, mere survival is the most amazing feat of all.⁷⁶

Mais c'est dans cette banalité que réside la clef pour comprendre la place que prend le foyer dans l'orature, mais aussi dans le cadre de la généalogie. Le poème de *L'Odyssée* « promotes but also questions its own fantasies and ideals, such as the idea that time and change can be undone, and the notion that there is such a thing as home, where people and relationships can stay forever the same. » Ce fantasme du retour, de l'inchangé se superpose à celui d'une généalogie puissante, établie. L'idée qu'il est possible, pour celui ou celle qui part, de revenir et de retrouver sa place dans la famille, dans l'ordre social devient un moteur. Souvent, cette idée ne tient pas de l'éventualité, mais de la certitude. Il est nécessaire de rentrer pour raconter, pour retrouver les siens, mais surtout pour retrouver sa place dans le groupe, et ainsi permettre à un corps social organique de se remettre à fonctionner. Ne pas pouvoir rentrer revient alors au même que de détruire le foyer, la peur provoquée par les deux cas de figure est la même. Dans *L'Odyssée*, Ulysse est le chef de famille, il ne doute pas de l'attente de sa femme et des efforts que celle-ci déploie pour conserver le foyer en l'état et la place vide de son époux. Dans *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano, Eyabę, une des jeunes femmes qui a perdu son enfant à cause de la Traite, quitte le foyer afin de retrouver le lieu où son fils est mort, lui rendre hommage, et découvrir des réponses à apporter aux autres femmes, au clan. Son retour doit permettre un apaisement puisqu'elle véhicule des informations qui sont déterminantes pour la survie du groupe. Lorsqu'elle rencontre Mutimbo, un des hommes disparus, il est soulagé de pouvoir lui transmettre son histoire, afin qu'elle puisse la rapporter aux leurs : « J'ai tellement prié, dit-il. Les esprits m'ont entendu. J'ai cru mourir mille fois, sans avoir l'occasion de revoir personne de chez nous, quelqu'un à qui raconter... Quelqu'un

⁷⁶ Wilson et Homer, *The Odyssey*, p2.

qui le dirait aux autres.⁷⁷ ». Chargée de ses propres découvertes et des histoires des disparus, Eyabe mesure l'ampleur qu'aura son absence sur son peuple :

Eyabe tremble, songeant que des fils de son clan ont été traînés de force ici. Leur disparition inexplicable a taillé en pièces l'harmonie de la vie en communauté. Nul ne dira aux Mulongo, quelle fut la destinée de leurs enfants. Elle ne le fera pas, puisqu'elle a été découverte. Alors, ils ne sauront jamais, continueront à se méfier les uns des autres, à chercher, au sein de leur groupe, les coupables à châtier.⁷⁸

La destruction du foyer des Mulongo (peuple des protagonistes) prend une place prépondérante dans la deuxième moitié du roman. Vécue, imaginée, racontée par des personnages différents, cette destruction est un « anéantissement. Une mort dont on ne renaît pas⁷⁹ » puisque pour qu'il y est renaissance, pour « que les trépassés reviennent parmi les vivants, pénètrent le corps des femmes grosses, il faut une communauté⁸⁰ », et sans terre pour s'établir, cette communauté ne peut exister. Le peuple voisin, auteur du carnage, a pleinement conscience de l'impact que l'attentat a sur les Mulongo :

Désormais sans terre, privés de leur ministre des Cultes comme de leur chef, les Mulongo seront les captifs les plus malléables que l'on ait vus. Éparpillés à travers le vaste pays bwele, ils cesseront vite de parler leur langue, ne pourront recréer la cohésion de leur groupe, dont le nom lui-même disparaîtra. Absorbés par les Bwele, ils formeront, dorénavant, une caste de soumis, bonne pour le troc.⁸¹

Le foyer est un élément qui garantit un passé : sans lui, le héros n'a pas de racines, de traditions, de sentiment d'appartenance qui peut lui donner des clefs de lectures pour comprendre le monde et s'y positionner. Le personnage de Babakar, dans *En attendant la montée des eaux* de Maryse Condé est particulièrement pertinent pour comprendre les problèmes rencontrés par l'absence de foyer : sa mère est dépolitisée, et reconnaît difficilement la Guadeloupe comme son foyer, un pays

⁷⁷ Léonora Miano, *La saison de l'ombre*, Texte intégral, Pocket 15949 (Paris: Grasset, 2015), p126.

⁷⁸ *Ibid.*, p224.

⁷⁹ *Ibid.*, p209.

⁸⁰ *Ibid.*, p220.

⁸¹ *Ibid.*, p227.

qui « n'est pas un pays⁸² ». Babakar héritera de ce trait et sa confusion ne fera qu'augmenter avec le mépris qu'éprouve sa mère pour Ségou, le Mali et la famille de son mari. Babakar se retrouve tiraillé entre une terre maternelle révoquée, une terre paternelle méprisée, et une terre amicale, en la personne d'Hassan, qui le trahira. Pris entre plusieurs feux, il sera battu par toutes les factions, sans parvenir à trouver une place à revendiquer, dans laquelle il se sente légitime. De la même manière, sans foyer le héros n'a ni but ni refuge. Il n'a nulle part où retourner, où fuir, personne pour l'attendre et auprès de qui se retrouver (avec l'autre mais aussi avec soi-même) après les épreuves. Babakar ne sait pas dans quelle direction aller, mais il ne sait pas non plus pourquoi il continue à avancer. Sans l'adoption douteuse et inopinée d'Anaïs, sur laquelle il transfère le besoin de retrouver un foyer et des racines, Babakar était condamné à errer entre son quotidien fade et ses souvenirs douloureux. Afin qu'Anaïs ne subisse pas le même sort que lui, il retournera en Haïti et cherchera, pour la petite, les liens du sang et de la terre qui pourront lui offrir un cadre temporel. Sans foyer, pas d'ancrage, pas de réalité en dehors du moment vécu. Le héros est destiné à ne vivre qu'au présent, n'ayant aucun témoin de son existence par le biais du souvenir, de l'espoir, de l'attente.

Le foyer est également une thématique importante pour explorer la rupture créée par l'esclavagisme. Cette rupture est investie par la littérature de multiples façons. Elle peut être comblée, comme dans la saga *Ségou* de Maryse Condé, où elle adopte une multitude de points de vue pour entremêler les histoires avant, pendant et après la rupture, avec un large prisme de subjectivités et de conséquences. Dans *La saison de l'Ombre*, la rupture est mise en scène, expliquée et présentée comme la catastrophe qu'elle est : il n'y a pas d'après dans le récit. Léonora

⁸² Condé, *En attendant la montée des eaux*, p197.

Miano laisse entrevoir les lieux et les communautés qui ont pu naître de ces traumatismes et de cette redistribution des populations :

Ses pas l'ont conduit en ce lieu appelé Bebayedi, un espace abritant un peuple neuf, un lieu dont le nom évoque à la fois la déchirure et le commencement. La rupture et la naissance. Bebayedi est une genèse. Ceux qui sont ici ont des ancêtres multiples, des langues différentes. Pourtant, ils ne font qu'un. Ils ont fui la fureur, le fracas. Ils ont jailli du chaos, refusé; de se laisser entraîner dans une existence dont ils ne maîtrisaient pas le sens, happer par une mort dont ils ne connaissaient ni les modalités, ni la finalité. Ce faisant, et sans en avoir précisément conçu le dessein, ils ont fait advenir un monde. S'ils parviennent à préserver leur vie, ils engendreront des générations. Prenant le statut d'ancêtres, ils légueront une langue faite de plusieurs autres, des cultes forgés dans la fusion des croyances.⁸³

Creuset d'histoires douloureuses, ces lieux épargnés se font le miroir de ceux exploités, dans lesquels les descendants des même peuples et croyances qui n'ont pu échapper à la traite vivent un mélange culturel similaire, mais soumis à la contrainte d'une culture hégémonique. Dans *Le quatrième siècle* d'Édouard Glissant, cette rupture est un point de départ. L'histoire ne commence pas en Afrique, seule la haine des deux hommes fondateurs de deux lignées opposées - mais qui finissent par se rejoindre – commence dans le parc à esclaves et la cale du navire. L'arrivée aux Antilles est un point de départ et le récit n'offre pas la nostalgie d'une terre perdue ou inconnue. Le narrateur énonce clairement le début de l'histoire, affirmant le choix de ne s'intéresser à sa lignée qu'à partir de « ce matin qui vit les deux ancêtres débarquer de la *Rose-Marie* pour commencer l'histoire qui est vraiment l'histoire pour moi.⁸⁴ » Dans ce roman, si le foyer physique se trouve dans les Antilles, dans le lieu de marronnage, il réside avant tout dans la relation qui unit les Longoué et les Béluse. Ces deux lignées forment la seule communauté à laquelle est transmise l'histoire, et lorsqu'elles fusionnent pour donner papa Longoué, narrateur principal, celui-ci transmettra à Mathieu, descendant des Béluse mais non des Longoué, l'histoire de leurs familles.

⁸³ Miano, *La saison de l'ombre*, p138.

⁸⁴ Édouard Glissant, *Le quatrième siècle*, L'imaginaire 233 (Paris: Gallimard, 1990), p23.

Ces deux lignées ont eu des trajectoires assez différentes pour offrir un panorama des futurs possibles pour les premiers esclaves des Antilles, et à ce titre ce récit a une portée universelle pour toutes les populations concernées. Cependant, dans la particularité de cette animosité et de cette opposition entre les deux ancêtres, le récit ne s'adresse pas à tout le village, ou à toute l'île, mais bien à Mathieu, puisque ce sont les liens du sang qui permettent ici de raconter l'histoire. Sans eux, pas de transmission possible. Dès lors, cette tradition est beaucoup plus fragile, puisque plus soumise à la disparition de la communauté. Les descendants se font de plus en plus rares, et Mathieu, dernier représentant de ce foyer familial, est tout à la fois intéressé par sa généalogie, sans s'en faire le porteur, comme peut l'être papa Longoué. Cependant, même dans le cas de communautés plus grandes, dès que la thématique du foyer est abordée, la question de la mort et de ses conséquences surgit.

B. La mort et la mémoire

Durant son périple vers chez lui, Ulysse va, au chant XI de *L'Odyssee* rencontrer le monde des morts, et parmi eux Agamemnon. Celui-ci renvoie un triste miroir de la situation dans laquelle est Ulysse : victorieux de la guerre de Troie, il rentre dans un foyer dont il a été dépossédé à son insu. Sa femme a pris amant, et le roi meurt assassiné par ses proches. Pénélope incarne l'opposé de ce schéma, elle qui protège par la ruse son foyer et la place vacante de son mari. En préservant son domaine elle sauve symboliquement la vie de son époux. Elle permet à Ulysse de revenir, de retrouver une place inchangée, effaçant les douleurs de la guerre et du voyage. Grâce à sa visite aux morts, Ulysse est tenu au courant des nouvelles du monde et de sa famille, mais il est également mis en garde : voici ce qui est arrivé à d'autres héros de la guerre de Troie. Ce chant est également l'occasion de raconter d'autres mythes grecs, à travers les histoires individuelles de celles et ceux

qu'Ulysse va rencontrer. La mort est alors un lieu de mémoire collective, lieu dans lequel circulent conseils, avertissements, mythes fondateurs et exemples de châtements divins. Cependant, dans *L'Odysée*, les morts sont regroupés à un endroit et restent morts. Ils n'apparaissent pas aux vivants de leur initiative mais sont appelés par eux. Ils parlent et offrent des informations précieuses.

À contrario, dans mon corpus, les morts sont au mieux mystérieux, au pire récalcitrants. Dans *La saison de l'Ombre*, les esprits des jeunes hommes enlevés ne parviennent pas à se faire comprendre et sont rejetés par leurs mères, expérimentant alors une mort sans retour, sans réincarnation. Les autres esprits du roman, ceux consultés pour leur sagesse et leurs conseils restent silencieux. En attendant leur réponse, le groupe se délite et tombe d'autant plus facilement aux mains de l'ennemi. Dans le roman de Maryse Condé *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, les esprits bienveillants qui accompagnent Tituba, sa mère, son père adoptif et Man Yaya restent silencieux devant ses dilemmes et ses demandes de réponses. Ils sont des soutiens émotionnels, affectifs et l'aident même dans sa pratique de la magie, mais ils restent désespérément muets devant les dangers encourus par Tituba. Dans *En attendant la montée des eaux*, Thécla, mère du héros, le visite régulièrement dans ses rêves et donne son avis sur chaque décision, chaque rencontre, mais elle ne répondra pas aux besoins de réponses claires de son fils souffrant. Elle reste lacunaire quant à la disparition de sa belle-fille, se contentant de lui dire, avant qu'il ne découvre la disparition de sa compagne, que « C'est à présent que le plus dur va commencer pour toi⁸⁵ » ; puis d'une injonction à tourner la page, suivie d'une vague prédiction de bonheur : « Je vois le bonheur reflourir pour toi là-bas, là-bas, au bout d'une longue allée. Dans un autre cadre. ⁸⁶ » Malgré cette rétention manifeste d'informations, et les réponses lacunaires de sa mère, Babakar reste persuadé qu'elle l'aurait prévenu si sa compagne et leur enfant avaient trouvé la mort :

⁸⁵ Condé, *En attendant la montée des eaux*, p179.

⁸⁶ *Ibid.*, p184.

- Sois brave ! J'ai entendu dire qu'elle était... morte, murmura Jérôme.

- Morte Azélia ! bégayai-je. Impossible ! Et notre enfant ?

Il soupira :

- Je crois qu'elle n'a jamais vu le jour. Elle est morte dans le ventre de sa mère.

Je m'effondrai.

Si cela était vrai, je l'aurais senti dans ma chair. Et puis, malgré son peu d'affection pour Azélia, Thécla m'aurait averti en songe. Or, elle ne m'avait pas fait part de cette terrible nouvelle.⁸⁷

Maryse Condé met en scène une confiance envers les esprits qui n'est pas proportionnelle aux services rendus par ceux-ci. Souvent silencieux, toujours lacunaires, ils sont bien loin des morts homériques, dont la présence est le prétexte à un panorama de récits plus ou moins utiles au héros. Pourtant le lien est présent malgré tout, ils apparaissent en songe, lors de prières, et parfois se confondent avec les vivants, comme c'est le cas avec le personnage de Tante Alida⁸⁸ en Haïti, ou celui de Xantippe en Guadeloupe⁸⁹, personnes âgées paraissant immortelles pour les autres personnages, portant en elles l'histoire de leur terre. Les ancêtres morts et vivants se mélangent et véhiculent alors une mémoire collective, qui s'exprime lors de veillées, puisque « la nuit étant le moment où les ancêtres morts peuvent se manifester - dans la voix des vivants - les ancêtres vivants ne font que prêter leur voix aux morts.⁹⁰ » La frontière poreuse qui sépare le monde des vivants et celui des morts crée, dans les récits de l'orature, une intrigue et un paysage littéraire dépassant largement l'individuation du héros. C'est aussi grâce à ce biais que le héros incarne une communauté, parce qu'il communique avec les morts, ceux de sa lignée mais aussi ceux de toute

⁸⁷ *Ibid.*, p181.

⁸⁸ Le personnage apparaît dans *En attendant la montée des eaux* (Condé 2011), à partir de la page 230.

⁸⁹ Dans *Traversée de la Mangrove* (Condé, 2018), le personnage de Xantippe est pris pour un esprit malfaisant errant dans la forêt par Francis et les enfants.

⁹⁰ Veronika Görög-Karady et Ruth Finnegan, *Genres, forms, meanings : essays in african oral literature : papers in french and english* (Oxford: Jaso, 1982), p12.

la communauté. Ils sont bienveillants avec lui et l'aident par force de conseils et de prémonitions. Dans son entreprise le héros porte alors les espoirs des vivants, mais également ceux des morts.

Car la thématique de la mort, dans le cadre de la généalogie, possède une dimension sociale, factuelle. Si, dans le récit, le contact avec des esprits va permettre à l'intrigue d'avancer et au héros de triompher, dans les groupes sociaux au sein desquels s'ancrent ces récits, la lignée d'un individu va déterminer sa place dans la communauté, le poids de ses actions et le rôle que l'on attend de lui. S'associe à cela l'idée de mort honorable. Mourir devient un enjeu à plusieurs volets. Il s'agit de bien mourir, j'entends par là dans les règles de sa communauté et dans un lieu accessible, afin de pouvoir renaître. Si les jeunes hommes noyés de *La Saison de l'ombre* n'ont pu renaître car ils ont péri dans l'océan, la divinité de la mort de Maryse Condé dans *Ségou* parvient à retrouver la trace de Naba, fils mort au Brésil :

Invisible aux yeux des humains ordinaires, l'urubu de la mort se posa sur un arbre de la concession et battit des ailes. Il était épuisé. Il avait survolé des kilomètres d'océan, luttant contre les embruns et les souffles de l'air, puis d'épaisses forêts qu'il devinait grouillantes de mille formes de vie rageuses et violentes. Enfin il avait contemplé sous ses pieds l'étendue fauve du sable et compris que le terme de son voyage approchait. Puis, les murailles de Ségou s'étaient dessinées.

Il avait une mission à accomplir. Naba était mort loin de chez lui. Son corps, reposant en terre étrangère, n'avait pas reçu les rites funéraires. Alors il convenait d'avertir les siens qu'il risquait d'errer pendant les temps à venir dans cette lande désolée des esprits maudits, incapable de se réincarner dans le corps d'un enfant mâle ou de devenir un ancêtre protecteur, bientôt un dieu.⁹¹

Mais cette errance fut de courte durée, puisque la nuit même, « grâce à Koumaré [le sorcier], l'âme errante de Naba retrouva le chemin du ventre de sa mère.⁹² » La topologie des lieux où mourir afin de pouvoir renaître varie donc, mais il est possible, si les tombes existent et ne sont pas profanées, de retrouver la trace des esprits, de les questionner et de les amener à se réincarner ou à protéger la communauté. Dans le cas de Reinette (*En attendant la montée des eaux*), dont la tombe est

⁹¹ Condé, *Ségou*, p215.

⁹² *Ibid.*, p219.

profanée, son esprit ne peut être retrouvé ni ramené, même en Haïti, pays où « la mort n'existe pas. Les gens se mélangent et on ne sait pas qui est vivant, qui est trépassé.⁹³ » Malgré le terrain propice, la jeune femme ne sera pas retrouvée par la médium :

Sô Fanfanne, déclara-t-il en créole sans autre préambule, m'a dit ce que je craignais. Puisqu'on a touché à son corps, elle n'arrive plus à voir où est Reinette. Elle a cherché tout partout. Autour de la terre, il y a sept savanes pour les défunts. Si par magie, on t'emmène trop loin, personne ne peut plus trouver ta trace.⁹⁴

Il est donc important de mourir d'une manière qui permette aux esprits et à la communauté de se rencontrer, par quelque biais que ce soit. L'absence des ancêtres morts signifie leur oubli, et donc la mort inaltérable. Sans eux, pas de mémoire collective, pas de souvenirs des événements douloureux, pas de respect pour ceux qui les ont dépassés et pas d'enseignement. La présence des esprits et leur communication avec les vivants garantie la progression du groupe.

Raconter son histoire, pour un personnage de la tradition orale, nécessite d'explicitier sa place dans la communauté, et donc de retracer sa lignée, leurs agissements et les impacts positifs qu'ils eurent pour la communauté. L'importance de la généalogie et sa pratique littéraire dépasse le genre de l'épopée, et les généalogies divines et religieuses ne sont pas les seules à se révéler pertinentes pour l'identité collective. Lorsque l'on se penche sur la littérature orale d'Afrique subsaharienne, nous trouvons souvent des mentions de griots chantant les généalogies extraordinaires de familles connues, respectées par leur communauté. Comme je l'ai évoqué plus tôt avec l'aide de Mamoussé Diagne et de Jean Bazin, il existe un lien fort entre le mémorable et le choix politique. Outre le fait qu'une famille doive être assez riche pour entretenir un ou plusieurs griots qui chanteront leur histoire, cette famille doit également avoir une place assez importante dans la communauté pour que ses exploits passés soient mémorisés. Si de tels événements sont

⁹³ Condé, *En attendant la montée des eaux*, p281.

⁹⁴ *Ibid.*, p274.

gardés en mémoire, cela signifie qu'ils ont eu un impact marquant, si ce n'est bénéfique, sur la communauté. Mourir d'une mort honorable, c'est se garantir une place dans le panthéon mémoriel de la collectivité, s'extraire de l'oubli par le crédit que cette mort versera à ses descendant et s'ériger comme exemple de plusieurs générations. La généalogie permet, entre autres, de légitimer l'héritier de cette famille. Les actions des ancêtres sont un poids que doit porter celui qui les invoque, même dans le cas d'actions positives, puisque cela contraindra le descendant à avoir une attitude aussi prestigieuse, si ce n'est plus, que celle de ses ancêtres. Mais c'est aussi ces actions qui permettront de légitimer les agissements présents, la place de l'individu dans la société. Une ascendance prestigieuse est une contrainte individuelle, mais aussi une arme sociale puissante. Des exploits sont dignes de mémoire parce qu'ils sont bénéfiques pour la communauté, et le récit de ces prouesses forgent l'identité et l'idéal de cette même communauté, dans ce que je nommerai un cycle identitaire vertueux. La mort est un outil littéraire et social. Non seulement il est primordial de mourir d'une manière qui permette de retrouver une place, en tant qu'esprit ou que vivant, dans sa communauté, mais il est également important de voir l'histoire de sa mort transmise, qu'elle puisse accéder au rang de récit, d'œuvre littéraire. Mettre en récit permet de transcender la mort, d'offrir aux meilleurs le prestige de l'immortalité. Que ce soit par la généalogie, par l'épopée ou par le conte, il est transmis l'histoire de ceux d'avant, des bénéfiques de leur existence. Ainsi intervient la question centrale – dans la littérature en générale mais également dans le cas précis de la généalogie – de la transmission.

C. La transmission et l'identité

La transmission est abordée de manière très factuelle, par la naissance ou la mort d'aïeux et de descendants, dans l'idée que le sang n'est pas de l'eau. Cependant, il ne suffit pas de naître

de la même famille pour se faire descendant de celle-ci, il est nécessaire de l'honorer, de faire preuve de qualités associées à cette lignée, et bénéfique pour celle. La transmission n'est pas individuelle, mais collective. Cette identité collective se manifeste de différentes manières dans les genres de la littérature orale. Dans le cas des contes, il y a une visée éducative, l'apprentissage de codes sociaux, mais ce sont aussi des traces d'un quotidien populaire⁹⁵. Les proverbes sont des aides, des termes de sagesse passés des plus vieux aux plus jeunes, afin que ces derniers puissent éviter des erreurs déjà commises, pouvant s'avérer fatales. Ils véhiculent la mémoire de ces incidents, aiguillant dans la bonne direction⁹⁶. Ces outils permettent de construire et de transmettre cette identité, basée sur des rôles sociaux mais également sur une histoire mémorisée collectivement, sur l'imaginaire né des événements marquants qui ont déterminé les valeurs adoptées par cette communauté. L'outil littéraire optimal pour la transmission d'une identité claire et l'instauration d'une harmonisation de la communauté est sans conteste l'épopée.

Il est reconnu que les grandes épopées ont une portée fondatrice d'un peuple, et que le personnage principal remplit souvent une fonction de patriarche imaginaire, tout à la fois catalyseur des caractéristiques du peuple représenté et modèle ultime auquel aspirer. L'épopée aide un peuple à se distinguer par rapport aux autres. L'identification est centrée autour du personnage principal qui lui-même incarne les valeurs véhiculées par tout l'imaginaire de la communauté :

La richesse de l'épopée vient de cette concentration culturelle qui explique la complexité même de ce genre littéraire : en effet on y peut reconnaître tout un écheveau entremêlé d'éléments présents dans d'autres genres (conte, mythe, devise, proverbe, récit historique, poésie, etc.) mais aussi divers niveaux de relation au monde (mythique, religieux, historique, sociologique, politique, éthique...) qui informe et oriente le récit. Car l'épopée est le genre qui focalise le maximum de données culturelles pour les

⁹⁵ Pour une analyse succincte et pertinente, voir à la page 33 de *La civilisation du bossale* (Condé, 1978).

⁹⁶ À propos des proverbes, voir la page 64 de *Critique de la raison orale : les pratiques discursives en Afrique noir* (Diagne, 2005).

ordonner dans une forme précise répondant à une vocation à la fois sémantique et pragmatique : celle de symboliser une identité au sein de la communauté qu'elle définit.⁹⁷

Du fait de ces plusieurs niveaux de relation au monde, le fait historique, politique et religieux se fondent dans le récit. Ce prisme permet de créer des histoires qui impactent profondément l'imaginaire de la communauté, et par là même, son rapport à soi, aux autres, et à sa réalité :

l'épopée [...] se situe entre l'histoire et le mythe. Reprenant un fait historique, elle concentre autour d'un personnage qui a marqué son temps, tout l'acquis culturel d'une société... d'autre part, elle attribue au personnage autour duquel elle se forme toutes les valeurs passées et présentes et constitue alors un lieu de reconnaissance et de distinction d'un peuple par rapport aux autres.⁹⁸

Une ascendance religieuse n'est pas rare dans les mythes fondateurs et les grandes épopées, dans lesquelles le héros est un descendant (ou une accointance) plus ou moins direct d'une divinité ou d'une figure religieuse importante. Ce procédé garantit le caractère spécial du peuple concerné tout en permettant de légitimer le pouvoir d'une dynastie ou individu. Nous pouvons penser, pour ces cas, à l'*Odyssée* pour le peuple grec, avec Ulysse dont la lignée remonte notamment à Hermès ; à l'épopée de *Sunjara* pour l'empire du Mali, rattachant la dynastie de Soundiata Keïta au prophète Mahomet ; ou encore à l'*Énéide*, commande de l'empereur romain Auguste à Virgile, afin d'asseoir son autorité et de le relier à Énée, figure mythique elle-même affiliée à la déesse Vénus.

L'épopée permet de donner un sens à des incidents majeurs dans l'histoire d'un peuple, d'encadrer ces événements dans une histoire plus grande aux aboutissements heureux. Elle transmet aussi le souvenir de jours fastes de la communauté, comme le mentionne Emily Wilson en parlant du souvenir qui survit, grâce à la littérature orale, à travers les périodes difficiles : « The oral tradition provided Greek-speaking people with a way to remember and memorialize the cultures that had been lost, including the wealthy and hierarchical civilization of the

⁹⁷ Görög-Karady et Finnegan, *Genres, forms, meanings : essays in african oral literature*, p86.

⁹⁸ *Idem.*

Myceneans⁹⁹ ». Elle est intimement liée au domaine du politique, puisqu'elle ancre certaines familles réelles, soit contemporaines du public de ces épopées, dans une richesse et un pouvoir d'héritage divin, ou qui du moins se justifie par leur présence dans l'imaginaire collectif. Garante d'identité, l'épopée « est un miroir où une société se reconnaît, se complaît, se justifie et se glorifie¹⁰⁰ ». C'est le cas le plus connu de généalogie, puisqu'en plus de ces généalogies divines, les héros sont déterminés et caractérisés par les agissements de leurs parents et ancêtres. De plus, la généalogie devient également une structure du récit, celui-ci se construisant grâce aux couches successives des histoires individuelles : « Different characters tell their own inset stories some true, some false, of past lives, adventures, dreams, memories, and troubles. The poem weaves and unweave a multilayered narrative that is both simple and artful in its patterning and composition.¹⁰¹ ».

Du fait de ce phénomène d'identité collective, la généalogie est une composante essentielle de l'oralité. Lorsque la généalogie est rompue, alors la transmission l'est aussi, comme c'est le cas dans le contexte antillais. Si elle est abordée dans les récits contemporains, c'est aussi parce que la rupture dans la tradition littéraire nommée par Glissant est concomitante avec une rupture dans la généalogie des individus concernés. La généalogie possède un réel intérêt pour explorer les discontinuités identitaires découlant de la rencontre des populations d'Afrique subsaharienne avec la modernité occidentale, la domination de l'écriture sur l'oralité. C'est un outil et un thème riche pouvant se décliner de multiples manières au sein de la fiction. Elle peut structurer directement le récit, par exemple en construisant la narration sur les histoires particulières de membres d'une même lignée. Elle peut être mise en scène dans la mise en récit d'une histoire personnelle. Elle

⁹⁹ Wilson et Homer, *The Odyssey*, p18.

¹⁰⁰ Diagne, *Critique de la raison orale*, p351.

¹⁰¹ Wilson et Homer, *The Odyssey*, p3.

peut être la problématique du récit, objet de quête du personnage principal. La généalogie se retrouve nécessairement dans les mises en scènes antillaises de l'exploration de la rupture.

C'est dans le cadre de la transmission que la généalogie dépasse le statut de thématique de l'orature pour en devenir un mécanisme. Dans un entrelacs d'histoires personnelles et familiales, les romans de mon corpus se projettent dans une mise en scène de la transmission orale par le biais de la généalogie. Edouard Glissant, dans *Le quatrième siècle* ancre son récit dans la discussion entre un jeune homme et son aïeul. Le vieillard est le représentant d'une population de tradition orale, mémoire vivante de l'histoire de l'île et de l'esclavagisme à travers sa famille. Le jeune homme, Mathieu, se fait le suppôt de la modernité, de l'occident, de l'écriture et de ses bienfaits. Dans un roman-dialogue, la transmission orale est mise en scène, avec les longs monologues de l'ancien, les réactions du jeune, et l'aspect universel de l'histoire transmise. En parlant des deux familles, papa Longoué caractérise toute une île, tous les vécus d'une communauté sous l'esclavagisme. Dans *Homegoing* de Yaa Gyasi, la généalogie est un mécanisme qui structure de roman en le découpant. Ne s'attardant que quelques pages sur chaque personnage, tous issus d'une même famille mais de deux branches différentes (au départ deux sœurs, l'une enlevée et vendue aux Amériques, l'autre restée libre en Afrique), elle comble la rupture en racontant l'histoire de chaque maillon qui mena au retour des descendants sur la terre natale. La saga *Ségou* reprend les fresques familiales, proches de l'épopée, véhiculant toutes les destinées possibles de l'Afrique subsaharienne dans sa rencontre avec la modernité écrite.

Tous ces romans donnent une scène littéraire à l'action de la transmission. Les bardes, griots ou aèdes sont mis en scène pour représenter la performance de l'orature, dans une mise en abyme des récits personnels, comme c'est le cas dans *L'Odyssee* ou dans *Le quatrième siècle*. Les personnages racontent leurs histoires personnelles, pour ne pas sombrer dans l'oubli, pour entrer en résonance avec les autres personnages, comme c'est le cas dans *En attendant la montée des*

eaux, roman qui donne une sensation de collage d'histoires individuelles, vecteurs de mal-être collectif. La transmission est également rendue visible par la destruction, puisque les personnages luttent contre cette dernière non seulement dans la peur de perdre des êtres chers, mais aussi afin d'éviter la disparition de toute une tradition, avec laquelle sombrerait alors le passé des individus concernés. Les écrivains contemporains sont pris dans une représentation de la transmission orale. Incapables de la performer puisqu'ils ont été initiés à l'écriture, au récit écrit, ils utilisent alors la littérature pour offrir une scène à l'orature, à ce qu'ils connaissent ou imaginent de la transmission orale. Ce qu'ils ne peuvent habiter comme performance, ils l'investissent comme mise en scène.

À travers la mise en scène de la transmission dans les récits d'écrivains et d'écrivains issus d'une rupture il est possible d'entrevoir les composantes de l'orature. La généalogie en est une puisqu'elle véhicule à la fois un imaginaire puissant de l'oralité perdu avec l'écriture, et un mécanisme littéraire permettant d'établir un récit collectif, bible à laquelle peuvent se référer le reste de la communauté afin d'évoluer dans la continuité de la tradition. La mort, le foyer et la transmission sont des composantes qui permettent à la généalogie d'exister en tant que phénomène social, mais aussi comme élément littéraire. Elle ne peut se déployer que dans un contexte dans lequel une scène lui est offerte, avec une stabilité permettant aux individus de l'entretenir, de l'enrichir, dans une perspective d'accomplissements individuels qui dépassent les frontières du soi. La généalogie offre l'assurance d'un passé commun sur lequel s'appuyer et la promesse d'un futur collectif vers lequel se diriger. Grâce à elle, l'individu n'est pas isolé dans son propre présent, il s'ancre dans une tradition transcendante. De par son action éminemment collective, la généalogie est une part importante de l'héritage de l'orature, médium littéraire antinomique à l'individualisme dans son fonctionnement, son rôle social et ses thématiques. Sa présence dans l'écriture antillaise montre l'importance qu'elle tient encore chez des populations qui maintiennent un contact avec une oralité dont elles ont été destituées.

Conclusion

L'approche politique de la littérature que j'avais en commençant ce mémoire n'a fait que se renforcer au fil de mon étude. À titre personnel, je reste depuis toujours persuadée de l'impact social qu'a la fiction. Je crois au fait que le réel et le fictionnel s'entre-nourrissent. Si la fiction parle nécessairement, même dans ses pratiques les moins vraisemblables, de la réalité vécue par celles et ceux qui l'écrivent, je suis convaincue que la représentation qu'offre la fiction influence la réalité en tant que lieu de référence pour la réflexion individuelle et la construction identitaire. Étudier les recherches de Parry et Lord sur la relation entre oralité et écriture n'a fait que confirmer cette dimension politique. À travers son verbe revendicateur, Lord met en relief les rapports de pouvoir présents dans la rencontre de ces deux types de relation à la littérature et au monde. Doublons ceux-ci de la confrontation historique entre les populations occidentales et africaines, et naît alors une tradition littéraire fortement politisée, interrogeant ces relations conflictuelles afin de créer une place dans laquelle elle puisse se retrouver.

Renforcée par la nécessité de libération d'une domination imposée de l'écriture, l'intrication entre le politique et le mémorable, observée dans le processus de mémoire orale, se retrouve dans la pratique de l'orature des nouvelles littératures. Il est impossible, pour percevoir et comprendre les caractéristiques de l'orature, d'ignorer les fonctions sociales de la littérature. Celles-ci se retrouvent exacerbées dans le cas de l'oralité. Les sociétés à dominance orale peuvent être plus petites que celle de l'écriture, mais surtout elles performant la littérature collectivement, en groupes restreints d'individus partageant une réalité similaire. Le récit n'est pas neuf pour qui l'entend dans ce contexte : ce sont des histoires entendues cent fois, des enseignements fondamentaux dans l'éducation de tout un chacun. C'est une pratique artistique du groupe, dont

l'essence repose dans l'entrecroisement des hommes et des disciplines. Cet aspect transparait dans l'écriture des jeunes littératures. Chaque personnage est porteur d'une identité collective, chaque récit se fait la voix de sa communauté, et au sein de ceux-ci des qualités essentielles font surface pour permettre à la collectivité d'existence dans la genèse de l'histoire, mais aussi en dehors d'elle, dans le monde social. C'est pourquoi les composantes de l'orature sur lesquelles je me suis attardée sont aussi représentatives de la vie en société : avoir un endroit auquel appartenir, vers lequel revenir ; dépasser la mort en s'inscrivant dans un groupe ; créer une identité phare à laquelle se rattacher et la transmettre. La généalogie, même lorsqu'elle est abordée stricto sensu, véhicule la symbolique de cette filiation à l'œuvre dans la vie en société. Peu importe les liens du sang, ceux-ci sont remplacés par une communion culturelle. Dans le cas de la jeune tradition antillaise, et bien qu'elle ne soit pas seule dans ce cas, la puissance de l'orature est encore plus forte car ces composantes se nourrissent également d'une dimension politique et indépendantiste. Ce n'est plus seulement un processus normal d'inspiration des traditions passées, d'adaptation de l'écriture à des récits locaux. C'est aussi une volonté concrète, mise en pratique avec la littérature, de recréer ces fondements sociaux à travers la fiction, afin de consolider les bases d'une société fragilisée par sa création même. Suzanne Césaire l'énonce sans détour, comme un appel aux armes :

Il ne s'agit point d'un retour en arrière, de la résurrection d'un passé africain que nous avons appris à connaître et à respecter. Il s'agit, au contraire, d'une mobilisation de toutes les forces vives mêlées sur cette terre où la race est le résultat du brassage le plus continu ; il s'agit de prendre conscience du formidable amas d'énergies diverses que nous avons jusqu'ici enfermées en nous-mêmes. Nous devons maintenant les employer dans leur plénitude, sans déviation et sans falsification.¹⁰²

¹⁰² Césaire et Maximin, *Le grand camouflage*, p75.

La pratique antillaise de l'orature est fondamentalement politique puisque grâce à elle le passé culturel de cette population peut être exploité sans pour autant opérer un retour en arrière, s'enfermer dans une volonté de représentativité d'une réalité obsolète.

Cette dimension socio-politique est sans conteste une composante de l'orature, au-delà du cas particulier de la littérature antillaise. L'orature perpétue une conception de relation totale au monde, et cela se ressent tant dans la manière dont elle est performée ou mise en scène que dans les thèmes qu'elle véhicule. Ngũgĩ Wa Thiong'o parle conjointement de ces deux aspects. Tout d'abord de pratique pluridisciplinaire de l'orature :

[Pitika Ntuli] saw in the oral-aural arts of the African people a healing opposite, a wholeness. In the arts of his childhood, he saw no boundaries between art forms. Instead, what he saw was fluidity between drama, story, song, discourse and performance. In 'Orature: A Self-Portrait', Pitika claimed that a fusion of all art forms was the basic characteristic of orature. But it was more than that, it was kind of Gestalt, the wholeness of all being bigger than the parts that contributed to it. He put it more poetically: 'Orature is more than the fusion of all art forms. It is the conception and reality of a total view of life. It is the capsule of feeling, thinking, imagination, taste and hearing. It is the flow of a creative spirit' (1988: 215). He expressed the interconnectedness of phenomena in terms of a 'beginning come full circle on a higher plane'¹⁰³

Et un peu plus loin, il parlera également de cette communion intégrale avec le monde dans la conception imaginaire de l'humain :

Humans are definitely part of nature. In that sense they are not different from animals and plants that all depend on the same environment of earth, air, water and sun. They are products of the same mother-environment. Orature takes that for granted. Hence in the narratives of orature, humans, birds, animals and plants interact freely, they often assume each others' forms, including language. Humans in distress talk to birds and give them messages, the most famous being the biblical dove sent by Noah to survey the land after the Floods. The Homeric epics *The Iliad* and *The Odyssey* assume the same interactive mutuality between the various realms of being. The most clear about this is Ovid's *Metamorphosis* where different forms of being change into each other – change itself, in fact, being the central theme. The classical epics in all cultures are rooted in orature: even when recorded in writing, they are realizable only in oration, narration orally.¹⁰⁴

¹⁰³ Thiong'o, « Notes towards a Performance Theory of Orature », p5.

¹⁰⁴ *Idem*.

Cette idée de totalité se retrouve dans les composantes de l'orature. Le foyer est le siège des esprits, il est la matrice de l'individu et revêt des caractéristiques maternelles de bien des manières : lieu d'origine, il est aussi celui vers lequel revenir afin de renaître. Dans les romans de mon corpus, les personnages parlent avec les étrangers, les morts, les plantes, les animaux, les esprits divins. De bien des manières, ils communiquent avec l'univers afin de retrouver une place sereine au sein de celui-ci. Dans les exemples de grandes généalogies, que ce soit celles présentes dans les épopées ou non, l'arbre n'est pas toujours composé exclusivement d'êtres humains. Divinité, personnes métamorphosées, créatures mythiques et autres animaux sont légions. Le lien filial dépasse aussi celui de la reproduction humaine. Le principe de collectivité de l'oralité n'est donc pas seulement appliqué au cadre relationnel intra-communauté. C'est une vérité qui s'applique à tout l'écosystème dans lequel le groupe évolue, ainsi qu'à la manière dont ces relations sont mises en récit.

Dans l'optique de mieux appréhender la littérature, comprendre l'orature est une étape essentielle pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que c'est probablement, au regard des études de plusieurs philologues et spécialistes de la littérature et des sciences sociales, une étape commune à toutes les traditions littéraires. Étudier l'orature permet de jeter un autre regard sur des traditions littéraires écrites, sur l'histoire de leur création et de leurs transformations. Quel lien unit la poésie aux formules, quelle place trouve la collectivité dans les récits écrits, comment protéger la mémoire orale malgré une démocratisation croissante de l'écriture à travers le monde, une société orale peut-elle s'inscrire dans une dynamique de mondialisation... Comprendre l'orature, et à travers elle l'oralité, offre un point de comparaison, un objet littéraire avec lequel confronter notre propre conception de la littérature. Intégrer l'orature à la recherche (littéraire) revient à enrichir le prisme des questionnements actuels, à élargir les perspectives de réponses. C'est une occasion immanquable pour prendre du recul, réfléchir le rapport au monde de l'individu dans une tradition

écrite. De plus, en tant qu'axiome incontournable des jeunes traditions littéraires, l'orature se trouve au cœur de la littérature non-occidentale depuis la deuxième moitié du 20ème siècle. Dans la recherche littéraire contemporaine il paraît difficile de ne pas aborder ces aspects sans mettre de côté tout un pan de la littérature émergente.

Enfin, l'orature offre une scène privilégier à la dimension fédératrice de la littérature. Du fait que l'oralité se performe devant et avec un public, l'orature rend compte de l'aspect collectif de la littérature. Mettre en récit des expériences individuelles, rejoindre un ressenti, une histoire commune, fédérer autour de référents et d'enseignements utiles et pertinents. La littérature n'est pas solitaire, elle s'ancre dans un écosystème vivant et les possibilités permises par le scripturaire n'enlèvent en rien cette dimension. Au regard de la littérature orale, écrire en avance sur son temps, dans la perspective de voir sa pensée comprise dans plusieurs générations n'a pas de sens. La littérature n'ouvre pas une voie dans laquelle s'engouffrer, l'auteur n'est pas une tête de file, un guide quelconque. La littérature orale répond aux besoins, aux malaises de la population qui la pratique, et en son sein naissent les prémisses de mouvements sociaux, mais elle n'est jamais en avance sur son temps car là n'est pas son rôle. Sur ce point, les perspectives de l'oralité et du scripturaire divergent, pour des raisons, entre autres, de matérialité du récit. Sans porter de jugement à l'emporte-pièce sur une conception meilleure qu'une autre, il m'a été précieux de percevoir ces deux paradigmes afin de réfléchir à ce qu'est la littérature, pas en tant que discipline esthétique appartenant au hors-monde de l'art, mais en tant qu'objet social.

Références bibliographiques

- Azrié, Abed. Épopée de Gilgamesh: texte établi d'après les fragments sumériens, babyloniens, assyriens, hittites et hourites. Paris: Berg international, 2006.
- Beyala, Calixthe. Les arbres en parlent encore. Paris: Libr. Générale Française, 2004.
- Bhêly-Quénum, Olympe, et G Potiékhnna. Le chant du lac. Paris: Présence africaine, 1993.
- Breton, André. « Un grand poète noir ». Fontaine, n°35, 1944.
- Césaire, Aimé. Cahier d'un retour au pays natal. Paris: Présence Africaine, 1995.
- Césaire, Aimé, René Ménil, et Jacqueline Leiner. Tropiques: 1941 - 1944 ; collection complète. Revues littéraires d'avant-garde. Paris: Place, 1978.
- Césaire, Suzanne, et Daniel Maximin. Le grand camouflage: écrits de dissidence (1941 - 1945). Paris: Éds. du Seuil, 2009.
- Condé, Maryse. En attendant la montée des eaux. Versaille: Éditions Feryane, 2011.
- . La civilisation du bossale: réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique. Paris: Éditions L'Harmattan, 1978.
- . Ségou : Les murailles de la terre. Paris: Pocket, 1996.
- . Traversée de la Mangrove. Nachdr. Collection Folio 2411. Paris: Mercure de France, 2018.
- . Victoire, les saveurs et les mots: récit. Paris, France: Mercure de France, 2006.
- Condé, Maryse, Julie Jean, Michel Thérien, et Murielle De Serres. Moi, Tituba, sorcière--: noire de Salem : texte intégral du roman. Laval, Québec: Beauchemin, 1995.
- Condé, Maryse, et Françoise Pfaff. Entretiens avec Maryse Condé: suivis d'une bibliographie complète. Espace caribéen. Paris: Editions Karthala, 1993.

- CNRTL. « Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales », s. d. <https://www.cnrtl.fr/>.
- Derrida, Jacques. De la Grammatologie. Collection « Critique ». Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- Diagne, Mamoussé. Critique de la raison orale: les pratiques discursives en Afrique noire. Collection tradition orale. Paris : Niamey : Dakar: Karthala; Centre d'études linguistiques et historiques par tradition orale; Institut fondamental d'Afrique noire, 2005.
- Diop, Cheikh Anta. Nations nègres et culture: de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui. 4e éd. Paris: Présence africaine, 2003.
- Dorsinville, Max, James Ngugi (Ngugi Wa Thiong'O), et Gerald Moore. « Homecoming. Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics ». Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines, n°3, vol. 10, 1976.
- Epanya Yondo, Elolougué. La Place de la littérature orale en Afrique. Paris: La Pensée universelle, 1976.
- Fall, Aminata Sow. Le jujubier du patriarche. Dakar, Senegal : diffusion en France, Paris: Editions Khoudia, Centre africain d'animation et d'échanges culturels ; Présence africaine, 1993.
- Fanon, Frantz. Peau noire, masques blancs. Paris: Éditions du Seuil, 2015.
- Gleick, James, et Françoise Bouillot. L'information : l'histoire, la théorie, le déluge. Paris: Cassini, 2015.
- Glissant, Edouard. Le discours antillais. Paris: Seuil, 1981.
- . Le quatrième siècle. L'imaginaire 233. Paris: Gallimard, 1990.
- Görög-Karady, Veronika, et Ruth Finnegan. Genres, forms, meanings : essays in african oral literature : papers in french and english. Oxford: Jaso, 1982.
- Gyasi, Yaa. Homegoing. New York: Alfred A. Knopf, 2016.
- Homère, Jean-Louis Backès, et Pierre Vidal-Naquet. Iliade. Paris: Gallimard, 2013.

- Jackson, Thomas H. « Orality, Orature, and Ngũgĩwa Thiong'o ». *Research in African Literatures*, n°1, vol. 22, 1991.
- Jansen, Jan, Esger Duintjer, et Boubacar Tamboura. *L'épopée de Sunjara, d'après Lansine Diabate de Kela (Mali)*. CNWS publications 30. Leyde: Research School CNWS, 1995.
- Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2001.
- . *Les Écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*. 8^{ème} tirage. *Etudes africaines*. Bruxelles: Ed. de l'Univ. de Bruxelles, 1983.
- Kesteloot, Lilyan, et Bassirou Dieng. *Les épopées d'Afrique noire. Tradition orale*. Paris: Karthala [u.a.], 2009.
- Létoublon, Françoise, Milman Parry, et Helma Dik. *Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique: hommage à Milman Parry*. Amsterdam: J.C. Gieben, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- Lord, Albert Bates, Stephen A. Mitchell, et Gregory Nagy. *The singer of tales*. 2nd ed. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé, précédé de portrait du colonisateur: et d'une préface de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1985.
- Miano, Léonora. *La saison de l'ombre. Texte intégral*. Pocket 15949. Paris: Grasset, 2015.
- Mugo, Micere Githae. *African orature and human rights. Human and peoples' rights monograph series, n°10 [i.e. 13]*. Roma, Lesotho: Institute of Southern African Studies, National University of Lesotho, 1991.
- Sarr, Felwine. *Afrotopia*. Paris: Philippe Rey, 2016.
- Thiong'o, Ngũgĩ Wa. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Reprint. *Studies in African Literature*. Oxford: Currey [u.a.], 2005.

———. « Notes towards a Performance Theory of Orature ». *Performance Research*, n°3, vol. 12, 30 novembre 2007.

CTREQ. « Un réseau propose une définition de la littératie », 28 septembre 2016.
<http://www.ctreq.qc.ca/un-reseau-propose-une-definition-de-la-litteratie/>.

Virgil, et Paul Veyne. *L'Énéide*. Paris: Albin Michel : Les Belles Lettres, 2012.

Wilson, Emily R., et Homer. *The Odyssey*. First edition. New York: W.W. Norton & Company, 2018.

Zumthor, Paul. « Oralité ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* / *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n°12, 2008.