

« De jeunes mémoires s'emparent des morceaux les plus frappants... » : textes oraux et « bibliothèques vivantes »

La Revue de la BNU, n°11, p. 27-39

Alain Ricard

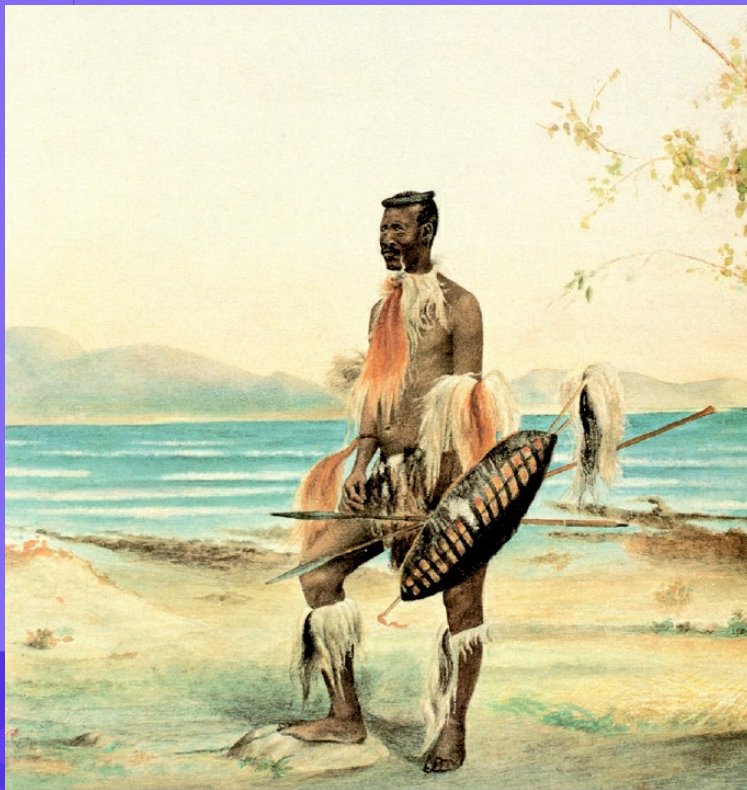


Figure 1. Figure 1 – Guerrier zoulou. Aquarelle de David Canty (coll. Museum Africa, Johannesburg)

L'artifice des vers est inconnu aux Africains. Leurs poésies, sans être entièrement dépourvues de cadence, n'offrent aucun arrangement mélodique des pieds et mesures, encore moins y trouverait-on la rime. Elles se

distinguent du discours ordinaire par l'élévation des sentiments, les métaphores, l'ellipse, et par ce tour tantôt vif et énergique, tantôt mélancolique et naïf qui est propre au langage des passions... Le héros de la pièce en est presque toujours l'auteur. De retour des combats, il se purifie à la rivière voisine, puis il va déposer religieusement, au fond de sa hutte, sa lance et son bouclier. Ses amis l'entourent et lui demandent le récit de ses exploits. Il les raconte avec emphase ; la chaleur du sentiment l'entraîne, son expression devient poétique. De jeunes mémoires s'emparent des morceaux les plus frappants ; on les répète à l'auteur enchanté, qui les retravaille et les lie ensemble dans ses longues heures de loisir ; au bout de deux ou trois lunes, ses enfants savent parfaitement le toko [chant de louange en sesotho], qui sera désormais déclamé aux fêtes solennelles de la tribu¹.

Une telle compréhension anthropologique de la littérature, celle d'Eugène Casalis cité ici, n'a pas été fréquente au 19^e siècle. Rares ont été les chercheurs de terrain, recueillant in situ, sous la dictée, des poésies orales, les traduisant et donnant des clés pour les interpréter. Admettre que des déclamations, débitées à toute vitesse, relèvent de la poésie et sont analogues aux odes de notre tradition classique demande un sens du relativisme culturel à l'époque peu fréquent, et rare encore aujourd'hui. Le sujet, la mémoire, le rythme, tout cela compose un assemblage unique : celui de l'épopée, celui d'un discours qui ne sort pas des pages d'un livre, mais de la chaleur du sentiment (Casalis). Le propre du discours poétique est justement le rythme, c'est-à-dire l'implication du sujet dans son discours. Cette conscience de la nécessité d'une nouvelle respiration est au cœur de la compréhension poétique de Casalis face aux déclamations sotho. Il a tout de suite compris l'essentiel, à savoir que c'est « l'exécution du poème qui est le poème » (Paul Valéry, *Première leçon du cours de poétique*).

La vision romantique de Casalis est née sur le terrain et nourrit notre désir d'entendre des textes héroïques, que nous voulons issus d'une chaîne ininterrompue. Mais la chaîne a des noeuds...

Où sont les bibliothèques vivantes ? Qui a rencontré Chaka ?

Henry-Francis Fynn, un marchand anglais, avait longtemps séjourné à la cour de Chaka, le Napoléon zoulou, mort, rappelons-le, en 1828 et toujours présent dans la mémoire sud-africaine. Il se plaisait à en rapporter les aspects les plus barbares, et il a laissé un volume de souvenirs qui est encore la première des sources directes sur le

monarque zoulou². Il avait pu observer de façon systématique le fonctionnement du royaume. Il nous donna quelques exemples des éloges de Chaka.

Cette poésie est bien une célébration des hauts faits des chefs, dont la mémoire (la leur, d'abord) s'est emparée ; elle cesse en partie quand les chefs sont destitués, exilés, voire humiliés. Ce fut le cas de la maison royale zouloue. Difficile pour les colonisés d'être les sujets d'une histoire épique ! Qui garde le souvenir ? De quelles mémoires s'est-il emparé ? L'exemple zoulou, beaucoup étudié depuis près de deux siècles, offre à notre réflexion de beaux exemples de bibliothèques vivantes. Les méthodes de conservation et de transmission ne laissent pas de poser quelques problèmes. Les odes zouloues ont été recueillies par James Stuart, magistrat au Natal à la fin du 19^e siècle. Son entreprise commencée, par écrit, en 1882 en Afrique, s'est poursuivie en Angleterre en 1927, et cela sous deux formes : des enregistrements de disques et une série de textes écrits chez Longmans. Stuart a enregistré lui-même, sur des rouleaux, les textes qu'il avait « collated » (collationnés), ce qui veut dire qu'il avait « tissé » ensemble des textes différents, de différents *imbongi* : mais en fonction de quelle représentation de la poésie ?

Harry Lugg qui avait bien connu Stuart rappelait que ce dernier invitait chez lui des vieux et des bardes et restait tard dans la nuit assis avec eux en s'acharnant à transcrire les éloges. Le problème était qu'ils ne pouvaient les réciter que dans le style traditionnel, sans s'arrêter, sans ralentir... La seule méthode était de les faire sans cesse répéter...³.

Stuart notait, notait sans se lasser, et il eut l'idée de s'enregistrer, faute de pouvoir compter sur un *imbongi* en Grande-Bretagne... Il voulait s'inscrire dans la chaîne des *imbongi*, en somme devenir à bon droit un poète zoulou, « exécutant » lui-même le poème... Mais nous savons les difficultés qu'il avait eues à noter. Peut-on suggérer que s'il manquait une phrase, il l'ajoutait, fort de sa connaissance approfondie du style de la poésie orale⁴ ?

Son volume comprend en annexe un répertoire des enregistrements de studio des odes, les *izibongo* : ils datent de 1927 (réalisés en studio par Stuart lui-même). Les premiers enregistrements sonores de terrain sont de 1964 : le magnétophone est devenu portable⁵. L'intervention de « l'éditeur » – au sens de l'éditeur scientifique – est perçue comme légitime. La construction de textes, voire leur restauration, est une contribution à la défense et à l'illustration de

leur culture. Mais interrogeons-nous sur ce que recouvre, voire cache, la notion de restauration... Les textes ont été notés, enregistrés, retranscrits et publiés. Chaque étape s'est produite à une époque différente et a fait intervenir des acteurs différents. La réactivation de ce patrimoine, sa circulation, son intervention dans la vie sociale dépendent de la mémoire de certains poètes, mais aussi de leur capacité à composer et donc à poursuivre le genre. Poursuivre, c'est-à-dire adapter les formules, voire en créer de nouvelles ; nous restons dans la logique de la création de poésie orale, mais de quel « souvenir » les bibliothèques vivantes sont-elles porteuses ? Trevor Cope (en 1988) rédigea une note d'errata très significative dans le volume d' *izibongo* que j'ai acquis à la librairie universitaire de l'UNISA :

À l'époque de la publication (en 1968) je n'étais pas au courant de la théorie de l'utilisation des formules orales, proposée par Parry et Lord (*The Singer of Tales*, 1960). Jusqu'en 1970, cette théorie n'était pas courante chez les spécialistes des littératures africaines, mais Opland, dans plusieurs articles, après 1970, a reconnu que ce que je nomme des phrases d'une circulation très commune étaient en fait des formules orales. Le gué aux pierres glissantes (*izibuko elimadwal' abuleshelezi*) par exemple, mais il y en a beaucoup d'autres... Le ciel qui tonne à certains endroits (*izulu eladuma e-*)...

Ces débats historiques et philologiques ont des enjeux politiques : parler de formules, renvoyer à Albert Lord, en 1960, aurait signifié comparer les Zoulous à un vieux peuple européen, poète et guerrier : les Serbes. Les bardes zoulous n'ont certes rien à envier à ceux des Balkans, mais ce genre de comparaison était banni dans une situation de combat politique où les Européens étaient censés représenter la haute culture. Colenso, évêque anglican du Natal, avait bien comparé les Zoulous aux Grecs, mais il avait failli être excommunié, en raison d'une théologie qui s'appuyait trop sur un relativisme culturel audacieux. Ce travail de collecte a été étendu à d'autres secteurs de la société que ceux des maisons royales ; la poésie orale célèbre toutes sortes d'acteurs sociaux.

La question fondamentale est celle de la nature de la poésie orale, tout entière du côté de la mémoire, d'une mémoire héroïque en l'occurrence, mais qui peut migrer d'un personnage à un autre. Les formules sont baladeuses et aujourd'hui Chaka, figure des sculptures d'Ousmane Sow en 2000 sur le pont des Arts à Paris, héros de films à grand spectacle en Afrique du Sud, personnage de roman, référence d'une lutte africaine, est l'aimant qui attire l'éclat des formules, même s'il s'agit d'un texte original en prose, écrit en langue sotho (en *sesotho*)...

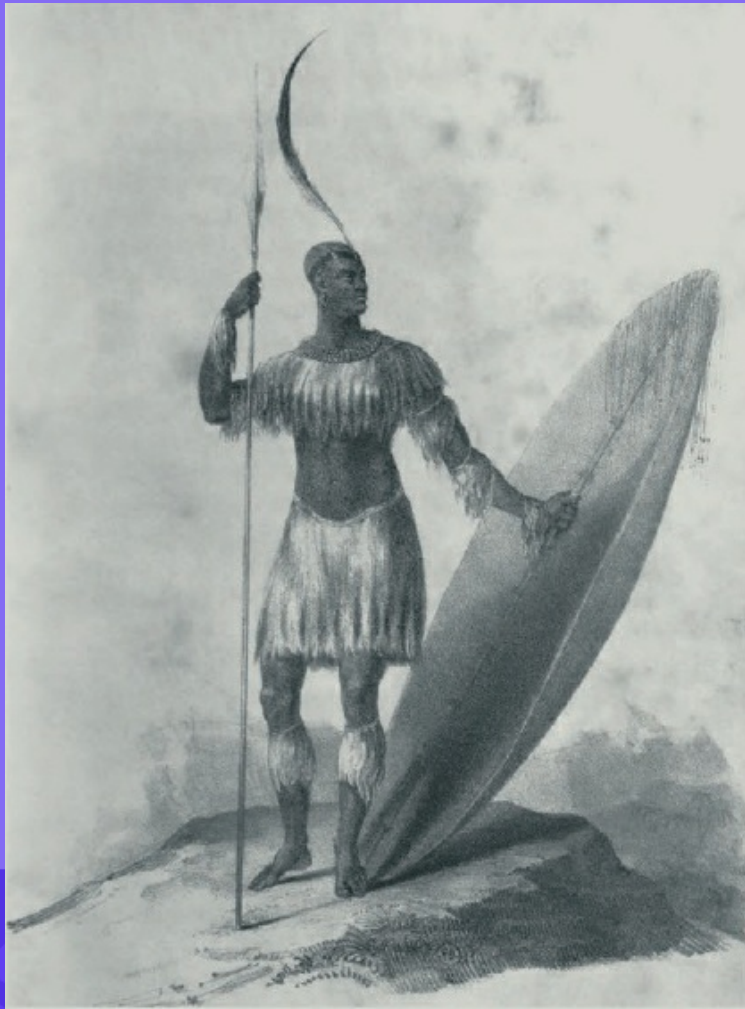


Figure 2. Figure 2 – Chaka, roi des Zoulous (extrait de Nathaniel Isaacs, *Travels and Aventures in Eastern Africa*, t. 1, 1836)

Thomas Mofolo, poète ou écrivain (1876-1948) ?

La question du statut du sujet, celle de l'auteur, est essentielle et Thomas Mofolo, auteur de *Chaka*, la pose avec acuité. Il a composé un roman, c'est-à-dire un discours écrit, en sesotho, sur ce personnage fluide, Chaka. Il n'est pas un poète oral, même si dans ses romans il introduit des poèmes d'éloges, transcrits avec précision. Or cette idée simple a du mal à s'imposer, comme si l'ampleur du projet littéraire, cette ampleur épique, submergeait l'auteur : J.-M. G. Le Clézio célèbre plus l'épopée (venue du peuple ?...) que le roman, produit par un individu solitaire.

Mofolo faisait une grande place à la poésie d'éloges dans son premier roman. Les éloges des vaches étaient des hymnes naturalistes, de magnifiques panégyriques. Dans son roman *Chaka*, il innove en

transcrivant le chant d'éloge de Chaka dans la langue d'origine. Cette situation est étrange. Le texte compte une centaine de lignes et il est donné en zoulou, sans traduction. Le traducteur français ne signale pas que le texte est en zoulou ; en revanche Daniel Kunene, dans sa nouvelle traduction anglaise (1981), mentionne cet étrange emprunt qui fait irruption dans le roman. Limakatso Chaka (communication personnelle) a trouvé dans un ouvrage de Magma Fuze paru en 1925 une partie des formules utilisées dans ce texte. Mofolo les avait-il notées lors de ses voyages ? A-t-il eu communication directe de Fuze ? Nous ne pouvons nous prononcer sur la traçabilité de ces éloges, aujourd'hui figés dans les pages du roman. Dans une édition sotho de 1995, qui reprend le texte de 1925, le chant est traduit en sesotho. Ne traduisait-on pas avant l'apartheid ? Aujourd'hui les lecteurs de *Chaka* (les lycéens) ne savent-ils plus le zoulou ? Mofolo s'est fait collecteur de la tradition orale. Comment interpréter cette présence d'une autre langue ? Le texte crée un effet de distanciation qui vient fort opportunément rappeler que le héros célébré est roi d'un autre peuple, qui l'a chanté et loué dans sa langue.

Mona re kenya lithoko tsa Morena Chaka, ka Sezulu ⁶ (Voilà les paroles du chant de louange que l'on chantait en l'honneur du grand souverain Chaka...⁷).

En zoulou, de nombreux volumes ont recueilli les traductions des panégyriques regroupés en plusieurs catégories : les personnalités nationales, comme Albert Luthuli ou Mangosothu Buthelezi – qui joua Chaka à l'écran et fut ministre de Nelson Mandela – ; les chefs et les lignages importants ; enfin des individus de diverses catégories, des femmes et même des enfants. Comme les *oriki* des Yoruba, les *izibongo* sont un genre fluide et malléable, occupé à nommer, à identifier, à « donner sens et substance à la personne ou à la chose nommée »⁸. La question est celle de sa pratique actuelle, à partir des conditions de sa conservation et de sa transmission.

L'exemple de Mofolo, dont la contribution n'est pas celle d'un collecteur ou d'un poète, mais celle d'un écrivain, soucieux de la construction d'un récit, montre bien le passage de la fluidité du montage des formules d'éloge à l'organisation de morceaux choisis, dans lesquels le romancier devient une sorte de poète épique, Homère sotho, mais Homère écrivain...

Lire Amadou Hampâté Bâ (1901-1991)

Amadou Hampâté Bâ est un homme-orchestre et pas seulement une « bibliothèque vivante » : historien, poète, théologien, philosophe, romancier. Il nous étonne par l'étendue de son savoir et surtout par la difficulté à le classer dans une catégorie reçue. Le situer dans le monde de l'entre-deux, de la transition, du passage de l'oral à l'écrit

est une piste féconde. Le catalogue de ses manuscrits, comme celui établi par A. I. Sow en 1970, surprend par le nombre des inédits et la variété des sujets traités. Pendant des décennies, Amadou Hampâté Bâ a produit des textes, transcrit, traduit, voire écrit directement en français. Des millions de personnes parlent peul, c'est-à-dire s'expriment dans un des dialectes de cette langue. La langue peule a été beaucoup écrite et consignée dans des manuscrits. Chaque écrivain, nous dit Hampâté Bâ, avait sa propre graphie ou presque ; chaque marabout adoptait son propre système d'alphabétisation pour certains phonèmes. « Il en résultait », je cite ici Hampâté Bâ, « qu'un compositeur ou un écrivain n'ayant pas son texte bien en tête ne pouvait plus se relire au bout de six mois »⁹. Situation hautement paradoxale : d'un côté, une vaste communauté linguistique de plusieurs millions de personnes, de l'autre, une absence de standard écrit de référence, d'instrument adéquat pour enregistrer une œuvre littéraire à laquelle on souhaite donner une diffusion qui dépasse le cadre de la région pour atteindre l'ensemble des locuteurs et des alphabétisés potentiels. Notre écrivain peut écrire sa langue, mais personne ne pourra le lire si les écoles n'apprennent pas à décoder la graphie qu'il utilise...

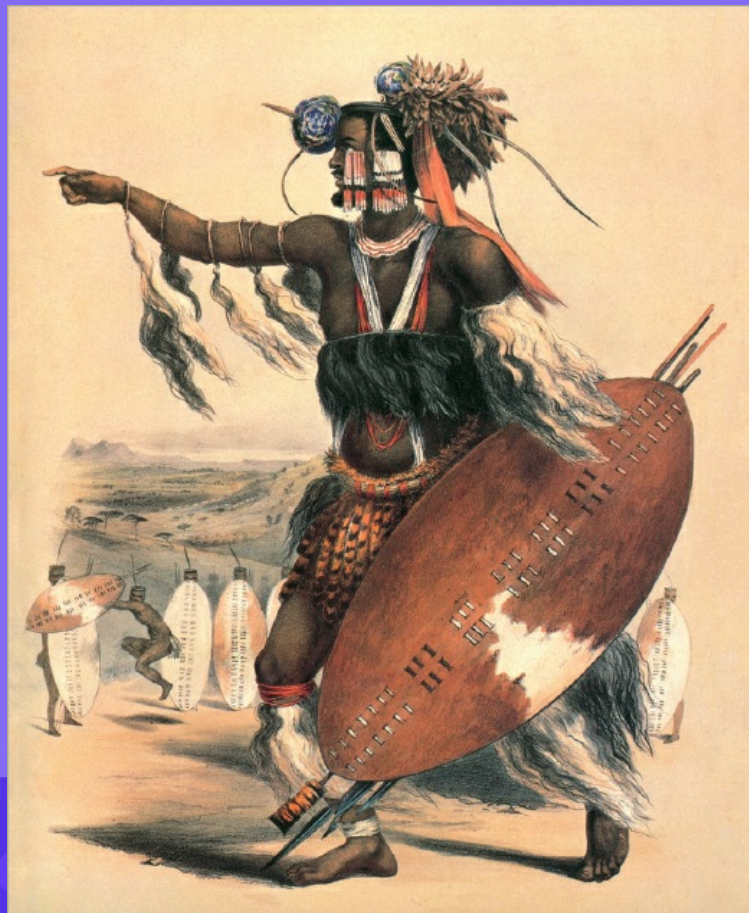


Figure 3. Figure 3 - Utimuni, neveu de Chaka. Lithographie de Georges F. Angas, ca. 1840 (coll. Museum



Figure 4. Figure 4 – Amadou Hampâté Bâ (collection particulière)

Il s'établit aussi une ligne de clivage entre, d'une part, le travail de l'écriture scientifique, inscrit dans des instances de légitimation, avec tout son appareil critique et, d'autre part, le travail de l'écriture proprement littéraire, qui garde cependant certains traits de l'écriture scientifique, les notes par exemple dans *Wangrin*, ou dans l'autobiographie *Amkoullel*. Il s'opère un passage de la mémoire et du savoir au document censément scientifique : dans les deux premiers types de textes, Hampâté Bâ est soit un chercheur local dans le cadre de l'ethnographie coloniale, tenu d'authentifier son discours par la

présence à ses côtés de chercheurs métropolitains professionnels, soit l'interprète et le véhicule d'une tradition condamnée à devenir objet de musée faute d'un public autre que celui des ethnologues et des linguistes professionnels.

A. Hampâté Bâ va plus loin. Le français ne reste pas uniquement une métalangue scientifique utilisée pour enregistrer et analyser des textes ; il devient la langue dans laquelle peut s'exprimer une vision du monde marquée par l'expérience coloniale. Cette langue est celle de l'expression autobiographique, du récit des aventures d'une personne dans l'histoire de ce siècle. Ce n'est pas en peul qu'il nous livre une telle expérience. Cela ne veut pas dire que l'époque du récit romanesque ne viendra pas en peul, mais simplement qu'il n'existe pas pour le moment de tradition d'écriture de l'expérience personnelle, non lyrique, ni de tradition de l'écriture « scientifique », du fait de l'absence d'instruments de référence appropriés, comme par exemple un dictionnaire unilingue.

Le dernier moment de cette réappropriation de la parole, de la signature en nom propre, dont témoignent à la fois le récit romanesque et la nouvelle édition de l'essai théologique, pourrait être l'utilisation du peul comme langue à la fois de la théorie linguistique, théologique et politique et aussi comme langue d'expression de l'expérience personnelle, sans le recours aux codes de la poésie lyrique. Cette trajectoire tendue vers la reconquête du texte personnel, de la parole individuelle, fait bien d'Amadou Hampâté Bâ un écrivain malgré tous les déguisements qu'il a empruntés. Son œuvre s'achève sur une autobiographie, *Amkoullél*, pleine de vivacité, comme si, après une vie aussi longue et aussi bien remplie, il fallait ici, à travers le récit de l'enfance, donner une unité à ce corpus de textes qui pourrait paraître disparate : la fiction donne la vérité de la science, en ce qu'elle proclame que l'interprète ne peut qu'être un traître ; à quoi nous pouvons ajouter ceci qu'avait justement compris Jean-Paul Sartre, que la littérature commence, ici aussi, avec la trahison.

La « tradition » se présente directement à nous, en français. Une pratique courante de l'ethnologie coloniale (de Boubou Hama, par exemple, communication personnelle) était de recueillir directement en français les textes oraux des informateurs africains : de multiples arguments justifiaient cette pratique (par exemple l'absence de graphie de la langue, de système cohérent de notation). Étrange évaporation de la parole africaine : le livre vivant est « traduit », livré en une autre langue. Et il y a plus : des écrivains de talent, d'origine africaine, ont cherché à donner les tours de la langue d'origine, à les rendre en français, en somme à donner une couleur locale, quitte à innover, voire à déconcerter, comme le fit Fily Dabo Sissoko. C'est ce que j'appelle la traduction subliminale : écrire en français « comme si » le texte était traduit directement¹⁰. Mais est-ce

traduit directement ? Non ! Et quand ce le serait, ce n'est pas dit... Ainsi la couleur locale devient la garantie d'authenticité de « bibliothèques vivantes » qui nous transmettraient la tradition africaine... Disons que la chaîne du sens s'est passablement emmêlée !...

Ce mouvement passe à travers la langue maternelle. Le français a d'abord été une sorte de métalangage fait pour consigner le savoir dont A. Hampâté Bâ était dépositaire ; ensuite il est passé de l'écriture de l'enquête historique à la notation de textes dont il était le rapporteur ; puis il a traduit et annoté ces textes ; enfin il nous les livre directement en français. Il a une conscience aiguë de ce que le recueil de la tradition est une pratique scientifique et qu'il faut à la fois un standard graphique et une langue de référence, tout ce que mon collègue Marcel Diki-Kidiri nomma naguère fort à propos une « double distanciation ». Il pratique alors avec sa langue une sorte de « ventriloquie scientifique », analogue à celle de Wande Abimbola avec le corpus des textes sacrés yorouba, le *fa* ; le chercheur est « déjà » le dépositaire des textes qu'il produit, mais il ne les signe pas ; il les assigne à la tradition. Il s'autoproclame maillon de la tradition et, fort de cette dignité, s'autorise à mettre par écrit le texte... À cet égard, le travail de William Bascom et de Bernard Maupoil, anthropologues, qui ont recueilli par écrit et analysé le corpus du *fa* est une référence dont le statut a changé : aujourd'hui le succès de la religion yorouba et en particulier des pratiques de divination liées au *fa* fait de ces auteurs des références utiles. De plus, comme le remarquait Abiola Irele, professeur à l'université d'Ibadan, en 1981 dans sa leçon inaugurale, *Éloge de l'aliénation*, William Bascom nous donne les textes et le mode d'emploi, ce qui est sans doute utile pour les nouveaux babalawo...



Figure 5. Figure 5 – Guerriers zoulous de l’armée du roi Umpanda. Lithographie de Georges F. Angas, ca. 1840 (coll. Museum Africa, Johannesburg)

Étrange fondu enchaîné, recadrage, qui nie le travail de mise en forme propre à l’écriture, le jeu des effets visuels et phoniques, et qui surtout évite la question gênante de la traduction, en tant que traduction et non en tant que processus « merveilleux » qui donne la parole africaine en français, dans une transparence trompeuse.

Ainsi, on peut trouver dans une thèse d’anthropologie sur les Mandingues, au jury de laquelle je participais voici quelques années, un chapitre entier consacré à Ahmadou Kourouma, porteur « francophone » de cette tradition... Ce mouvement s’observe dans une œuvre, originale et dérangeante, qui déplace les termes du débat et qui est celle de Sory Camara, qui fut longtemps le seul professeur d’anthropologie venu d’Afrique subsaharienne dans une université française. Son œuvre est une remarquable – et troublante ! – construction littéraire en français à partir de la parole mandingue, dont il se constitue un interprète avisé, du fait de ses nombreuses missions de terrain et de son travail de collecte orale.

Écouter et lire Sory Camara (1940-...)

Après une conférence de Sory Camara, au Salon du livre de Bordeaux, en 2002, un collègue, éminent spécialiste de la question de l'oralité, Henry Tourneux, a eu ce mot : c'est Hampâté Bâ... C'était un compliment, mais aussi une réflexion épistémologique. Je n'avais pas pensé à Sory en ces termes et pourtant je le connaissais depuis longtemps, je travaillais avec lui : il enseignait l'anthropologie de l'oralité, et moi celle du passage de l'oral à l'écrit. Cela a duré une bonne dizaine d'années et nous avons eu beaucoup d'étudiants. Pendant des années mon cours suivait le sien, et j'ai pu apprécier combien son enseignement oral était celui d'un « maître de la parole ». Mais il est aussi écrivain, auteur de l'ouvrage de référence sur les griots, *Gens de la parole* (1975, nouvelle édition 1992), livre qui a obtenu le Grand prix littéraire de l'Afrique noire en 1976. Ce fait devrait déjà nous interroger : un ouvrage scientifique, publié chez Mouton, naguère la référence des éditeurs scientifiques, recevant un prix « littéraire » : étrange...

Le point de départ de nos entretiens a été le petit livre que j'ai publié en 1987, *L'Invention du théâtre*. J'en avais offert un exemplaire à Sory qui l'a lu, bien lu, et s'est senti provoqué à répondre. Le livre était écrit contre ceux qui veulent voir dans les rites et les liturgies africaines des formes de théâtre et ainsi empêchent de voir la vraie originalité de la nouvelle littérature théâtrale africaine ; il me semblait au contraire qu'il fallait indiquer en quoi le théâtre était une pratique artistique spécifique, et montrer qu'il y avait eu en Afrique aussi une invention du théâtre, mais seulement dans certaines sociétés. Si Sory était prêt à me concéder ces points, il n'était en revanche pas d'accord avec ma conception des rites et des liturgies, et ce qu'il considérait, sans l'exprimer aussi nettement, comme une conception réductrice de l'univers rituel. La réflexion de Sory est nourrie par un monde, celui des siens, les Mandenka. Ils sont les héritiers de l'empire du Mali fondé au 13^e siècle par Soundiata Keita. Leur langue, sous diverses formes (bambara, dyula, etc.), est parlée au Mali, en Guinée, en Côte-d'Ivoire et dans les pays voisins. La traduction et l'interprétation de la tradition mandingue sont au coeur de son travail, de *Paroles très anciennes* (1982) à *Vergers de l'aube* (2001) où il écrit, page 10 : « Je vais tenter de m'acquitter de ma dette de parole en préservant le pagne du secret... »

Sory a voulu mener le dialogue, conscient qu'un approfondissement de nos diverses perspectives révélerait leur foyer originel commun, entre gens de la parole et gens de la scène. Mais ce faisant, il se constitue lui-même, et c'est ainsi que je comprends la remarque d'Henry Tourneux, en bibliothèque vivante, ou pour mieux dire : en archive vivante de la parole mandingue... La parole « narrative » fait de l'absence une présence ; elle appelle les choses virtuelles à

l'existence, rappelle les êtres absents à la souvenance, pour reprendre les termes mêmes de Sory.

Celui-ci insiste à juste titre sur la notion de temps, distingue la parole de l'image, le discours de la danse. Deux règles régissent la pensée mandenka pour lui : le narrateur ne détournera pas son regard de la contemplation intérieure, de « l'intériorisation de la vision », et donc ne laissera place à aucun geste ; le danseur, lui, ne parlera pas.

À l'inverse, ce que nous appelons théâtre fonctionne précisément à partir de la conjugaison de la parole et de l'image. Notre vision est donnée face à nous ; elle n'est pas d'abord intérieure, même si tel est bien, en fin de compte, le propos du dramaturge. Il ne parviendra au « grain de vision » que par la représentation, voire le symbole, en tout cas par la matérialité de l'image. Tel est bien en effet le propre du théâtre que de produire des images matérielles ; mais la page est aussi une telle image. Toute culture produit des signes et inscrit son existence sociale sur les objets, elle a une écriture. L'accent peut être mis sur le caractère dynamique de cette activité créatrice, ou au contraire sur les résultats concrets de cette pratique. Dans le premier cas, l'activité tout intérieure est d'abord de mémoire, de création perpétuelle, alors que dans le second la matière est utilisée pour conserver et faire circuler les signes de cette création. À la mémorisation s'oppose alors la matérialisation ; la première manipule du discours, c'est-à-dire du temps ; la seconde utilise des signes, des objets, c'est-à-dire de l'espace. Une création fondée sur la seconde est évidemment dépendante de son support et une culture qui dispose des moyens économiques d'enregistrement visuel de la parole aura tendance à accentuer la dimension spatiale, donc visuelle, des signes qu'elle produit.

La parole est bien un monde, et son usage une institution. Peut-on inviter des bibliothèques vivantes à venir s'exprimer dans le cadre de nos bibliothèques, et penser que nous avons accès à des témoignages, voire à une connaissance ? L'immédiateté de notre rencontre est-elle garantie de transparence, ou plutôt d'accès à une vérité de la relation qui ne pourrait s'atteindre que par ce moyen ? Je ne le sais mais, comme j'ai essayé de le montrer, nous rêvons de cet accès direct, nous voudrions rencontrer des Homères dans nos parages, comme Casalis en a rencontré dans les montagnes du Lesotho vers 1836. Ces chants anciens subsistent dans les mémoires, d'autres histoires y existent aussi : celles des guerres d'aujourd'hui, de ce qui n'est pas raconté, parce que souvent trop difficile à raconter. Et c'est bien là le problème : comment imaginer que cela pourra se dire dans notre langue, dans nos mots ? Comment ne pas voir qu'il a fallu un demi-siècle à Amadou Hampâté Bâ, lettré musulman, écrivain fin lettré, linguiste, diplomate devenu ambassadeur, pour finalement être entendu ? Sory Camara poursuit

le même chemin : l'Afrique de la tradition nous propose, selon lui, des guides de sagesse individuelle. Que faire des multiples paroles et des multiples chants que nous ne pouvons entendre, faute de les traduire, faute de savoir écouter ce qu'ils nous disent ?

Notes

1. Casalis, 1841, p. 52 (pour cette référence et les suivantes, voir la bibliographie)
2. Fynn, 2004
3. Rycroft, Ngcobo, 1988, p. 50
4. Ricard, 2011
5. Rycroft, Ngcobo, 1988, p. 245
6. Mofolo, 1925, p. 120
7. Mofolo, 1925, trad. Ellenberger, p. 192
8. Gunner, Gwala, 1991, p. 2
9. Bâ, 1972
10. Ricard, 2011, p. 377-395

BIBLIOGRAPHIE

- Abimbola, Wande, *Ifa, An Exposition of Ifa Literary Corpus*. Ibadan : Oxford University press, 1976
- Bâ, Amadou Hampâté, *Aspects de la civilisation africaine*. Paris : Présence Africaine, 1972
- Bâ, Amadou Hampâté, *L'étrange destin de Wangrin*. Paris : UGE, 1973
- Bâ, Amadou Hampâté, *Jésus vu par un Musulman*. Abidjan/Dakar : Nouvelles éditions africaines, 1976
- Bâ, Amadou Hampâté, *Kaydara*. Abidjan/Dakar : Nouvelles éditions africaines, 1978
- Bâ, Amadou Hampâté, *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*. Paris : Le Seuil, 1980
- Bâ, Amadou Hampâté, *Njeddo Dewal, mère de la calamité, conte initiatique peul*. Abidjan/Dakar/Lomé : Nouvelles éditions africaines, 1985
- Bâ, Amadou Hampâté, *Amkoullel, l'enfant peul, mémoires*. Arles : Actes Sud, 1991
- Bâ, Amadou Hampâté et Cardaire, Marcel, *Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*. Paris : Présence africaine, 1957
- Bâ, Amadou Hampâté et Daget, Jacques, *L'Empire peul du Macina*. Paris/La Haye : Mouton, 1962-1965
- Bâ, Amadou Hampâté et Dieterlen, Germaine, *Koumen, texte initiatique des pasteurs peuls*. Paris/La Haye : Mouton, 1961
- Bâ, Amadou Hampâté et Kesteloot, Lilyan (éd.), *Kaidara, récit initiatique peul*. Paris : Julliard (Les Classiques africains), 1968
- Bascom, William, *Ifa Divination, communication between Gods and Men in*

West Africa. Bloomington/Londres : Indiana University press, 1969

Camara, Sory, *Gens de la parole*. La Haye/Paris : Mouton, 1975 (1992, Karthala)

Camara, Sory, *Paroles très anciennes*. Grenoble : La Pensée sauvage, 1982

Camara, Sory, *Les Vergers de l'aube*. Bordeaux : Confluences, 2001

Casalis, Eugène, *Études sur la langue séchuana, précédées d'une introduction sur l'origine et les progrès de la mission chez les Bassoutos*. Paris : Imprimerie royale, 1841

Cope, Trevor, *Izibongo, Zulu Praise Poems*. Oxford : Oxford University press/Oxford Library of African literature, 1968, 2e éd. avec une note, UNISA, 1988

Coplan, David, *In the Time of Cannibals*. Chicago : University of Chicago press, 1994

Gunner, Elizabeth et Gwala, Mafika (éd. et trad. par), *Musho, Zulu Popular Praises*. East Lansing : Michigan State University press, 1991

Fuze, Magema, *The Black People and Whence They Came*, Cope, Trevor (éd.), trad. du zoulou par H. C. Lugg. Pietermaritzburg/Durban : University of Natal press/Killie Campbell Africana Library, 1979 (1922)

Fynn, Henry Francis, *The Diary of Henry Francis Fynn*. Petermaritzberg : Shuter and Shooter, 1986 ; trad. fr. *Chaka roi des Zoulous*. Toulouse : Anacharsis éditions, 2004

Illich, Ivan, *Du lisible au visible, la naissance du texte, un commentaire du Didascalicon de Hughes de Saint-Victor*. Paris : Éditions du Cerf, 1991

Irele, Abiola, « Éloge de l'aliénation », in *Notre Librairie*, 98, 1989, p. 46-58

Jordan, Archibald Campbell, *Towards an African Literature, the Emergence of Literary Form in Xhosa*. Berkeley/Los Angeles : University of California press, 1973

Mandela, Nelson, *Long Walk to Freedom*. Londres : Abacus, 1994

Maupoil, Bernard, *La Géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*. Paris : Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie, 1943

Meschonnic, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 1982

Mofolo, Thomas, *Moeti oa Bochabela*. Morija : Morija Sesuto Book Depot, 1907. Trad. fr. par V. Ellenberger, *L'homme qui marchait vers le soleil levant*. Bordeaux : Confluences, 2003

Mofolo, Thomas, *Pitseng*. Morija : Morija Sesuto Book Depot, 1910, trad. R. Leenhardt revue par V. et P. Ellenberger, *Pitseng, l'heureuse vallée*, ms.

Mofolo, Thomas, *Chaka*. Morija : Morija Sesuto Book Depot, 1925. Trad. anglaise F. H. Dutton, *Chaka, an Historical Romance*. Londres : International African Institute/Oxford University press, 1931. Trad. fr. V. Ellenberger, *Chaka, une épopée bantoue*. Paris : Gallimard, 1940 (nouvelle édition en 1981 avec une préface de J.-M. G. Le Clézio). Trad. anglaise D. Kunene, *Chaka, a New Translation*. Londres : Heinemann, 1981. Trad. afrikaans C. Swanepoel, *Tjhaka*. Elsiesrivier : Tafelberg, 1974

Ricard, Alain, *Le Sable de Babel, traduction et apartheid*. Paris : CNRS éditions, 2011

Rycroft, David et Ngcobo, A. B. (éd.), *The Praises of Dingana : Izibongo zika*

Dingana. Durban/Pietermaritzburg : Killie Campbell Africana Library/University of Natal press, 1988
Valéry, Paul, *Première leçon du cours de poétique. Variétés V.* Paris : Gallimard, 1944

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



CONCEPTION :
[ÉQUIPE SAVOIRS](#),
PÔLE NUMÉRIQUE
RECHERCHE ET
PLATEFORME
GÉOMATIQUE
(EHESS).
DÉVELOPPEMENT
: DAMIEN
RISTERUCCI.
DESIGN : [WAHID
MENDIL](#).

