

Synchronie et reconstruction diachronique en littérature orale : **l'exemple des cultures négro-africaines**

Les cultures orales imposent à leurs usagers une perception nécessairement synchronique de leur production verbale patrimoniale, c'est-à-dire celle qui, obéissant à des canons, est en principe plus ou moins¹ consignée dans un répertoire aux fondements communautaires, ce que la critique dénomme souvent « littérature orale ». Cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit, selon la terminologie de W. J. Ong², d'une oralité « première », qui n'est relayée par aucune médiation écrite, comme c'est le cas dans beaucoup de sociétés d'Afrique noire. Selon un tel cas de figure, l'oeuvre verbale ainsi produite n'a en effet d'existence concrète, matérialisée par le son de la voix, que dans le cadre d'une performance donnée à un instant *t*. Et, jusqu'à une époque récente, il était donc impossible au public naturel, celui à qui était destinée cette performance, de la confronter matériellement avec des performances antérieures qui auraient pu permettre de mesurer objectivement une évolution de l'oeuvre et/ou du genre.

Ce type de situation a évidemment des incidences sur la représentation, par la communauté concernée, de son répertoire verbal. Dans la mesure où, comme dans toutes les cultures, ce répertoire constitue un des noyaux identitaires fondamentaux de la société, il devient idéologiquement capital pour elle d'avoir le sentiment de pouvoir le conserver intact afin de ne pas, comme on dit, perdre son âme ; ce qui pousse naturellement à une attitude conservatrice.

Dans une société de tradition écrite, la production langagière institutionnalisée et produite à des fins publiques peut être objectivement conservée à différentes périodes, comme autant de témoignages de culture d'époque. Si bien que l'identité culturelle de cette société à un instant donné se construit dans la diachronie, c'est-à-dire en termes d'héritage et d'évolution historique, puisqu'une confrontation concrète est possible entre la création

¹ Cette relativisation, exprimée par la modalisation « plus ou moins » se justifie précisément par le fait que cette consignation n'a aucune matérialisation permettant de l'objectiver.

² ONG, W. J., 1982. *Orality and Literacy : the Technologizing of the Word*. Londres, New-York, Methuen. Dans cet ouvrage, Ong distingue l'oralité première qu'il considère comme l'oralité naturelle de l'oralité seconde qui est relayée par différents médias.

verbale du présent et les créations verbales du passé. Parce qu'il peut connaître objectivement le passé culturel de sa société et qu'il a la possibilité matérielle de mesurer ce dont il hérite et ce avec quoi il a rompu, l'écrivain ne se trouve pas dans une situation qui le contraint à reproduire mimétiquement son patrimoine verbal. Au contraire, dans le champ de la culture écrite, du fait de la possibilité d'une perspective diachronique, la production verbale institutionnelle répond plutôt à une exigence d'innovation et la mimesis risque même d'y être condamnée comme plagiat.

Ce mode de représentation de la production verbale ne s'est constitué que progressivement et, plus encore que l'écriture, c'est surtout l'avènement de l'imprimerie qui l'a favorisé. L'Antiquité homérique, l'Occident médiéval ont, malgré le recours à la médiation de l'écriture dans le cadre du processus de leur création littéraire, fonctionné encore selon le modèle de représentation des civilisations de l'oralité où l'idéal prôné était plus celui de la conformité à un répertoire que celui de son renouvellement.

C'est que, pour bien des genres, les manuscrits réalisés étaient davantage destinés aux producteurs de la parole qu'à leurs consommateurs. Ils fonctionnaient plutôt comme des sortes d'aide-mémoires pour ces clercs, spécialistes de création verbale, que comme des objets culturels destinés à être lus par l'ensemble du public potentiel pour qui la performance orale restait la forme normale de consommation culturelle. C'est l'imprimerie et une certaine extension de l'alphabétisation qui en a découlé qui a permis la transformation des textes littéraires écrits en objets culturels de consommation relativement courante, en ce qu'elle a permis à la lecture individuelle de progressivement détrôner la consommation collective de la performance orale.

Encore cela ne s'est-il pas fait du jour au lendemain et il faudra plusieurs siècles à l'Occident pour que cette révolution s'accomplisse. En France, par exemple, l'idéal classique, qui prône l'imitation des Anciens reste un héritage de la culture de l'oralité. Ce n'est guère qu'au XIXe siècle que la révolution a fini de s'accomplir d'un mode culturel à un autre et que l'imitation a commencé à être considérée comme défaut d'invention et comme plagiat. Il a fallu en effet du temps pour que la confrontation diachronique des objets littéraires, rendue objectivement et collectivement possible par les rééditions permises par l'imprimerie, finisse par rendre pénible la reproduction systématique des

canons, des thèmes voire des oeuvres, du fait de l'impression de répétition fastidieuse qu'elle donnait.

Il en va tout autrement de la plupart des sociétés d'Afrique noire où le mode de la culture orale reste largement dominant pour une majorité d'usagers. D'une part, la confrontation diachronique n'est alors possible que sur une durée relativement courte, celle de la mémoire d'un individu qui peut à l'audition d'une performance donnée se rappeler avoir entendu des exécutions antérieures de la même oeuvre. D'autre part, cette confrontation n'ayant aucun support matériel, est soumise à la subjectivité de cette mémoire et il n'y a pas d'objectivation possible.

Par conséquent, il y a peu de facteurs pour contrarier la tendance naturelle de l'usager, émetteur ou consommateur, à penser la réalisation de son patrimoine verbal comme une reproduction grosso modo à l'identique, idée à laquelle, comme nous l'avons vu, il a besoin d'adhérer pour ne pas voir son identité culturelle menacée. Cela a naturellement des implications sur la façon dont est conçue la performance et le rôle qui est attribué à l'interprète. Dans la culture africaine, on attend de ce dernier qu'il s'attache à effacer au maximum sa subjectivité individuelle en résistant à la tentation d'imprimer à sa performance des marques personnelles trop originales - qu'elles soient stylistiques ou de contenu -, pour travailler à reproduire la lettre aussi bien que l'esprit de l'oeuvre qu'il exécute.

Ce n'est pas que les sociétés africaines de culture orale ne s'intéressent pas à leur histoire, tout au contraire. La plupart d'entre elles conservent dans leur mémoire collective de nombreuses chroniques historiques censées relater leur passé. Mais précisément ces chroniques sont considérées comme intouchables et la plupart du temps des précautions sont prises quant à leur énonciation pour limiter au maximum leur variabilité³. Par ailleurs, elles se présentent généralement sur le même modèle : un premier mouvement relate un temps d'errance de la communauté, un temps pourrait-on dire où elle se cherche. C'est la

³ En général, ces chroniques ne sont pas en circulation libre dans la société. Il y a des restrictions pour leur émission (elles ne peuvent être dites que dans des circonstances bien précises et par une certaine qualité d'interprètes, des spécialistes ou à tout le moins des personnes d'âge mûr) et éventuellement pour leur réception. Pour une illustration détaillée de ce phénomène, on pourra consulter par exemple, DERIVE, J., 1990. « La gestion de la variabilité historique chez les Dioula »,

partie qui correspond au temps historique, c'est-à-dire un temps fondamentalement phénoménologique où les choses sont mouvantes. Puis advient l'épisode de la fondation par un ancêtre historico-mythique⁴ qui est supposé à un moment donné avoir installé la communauté en un lieu adéquat et sur des bases solides.

Depuis cette fondation idéale, la société est censée être passée du temps historique, conçu comme une suite de tribulations, à une sorte de temps eschatologique où l'Histoire (avec un grand H) est arrêtée, du moins pour ce qui est de l'histoire politique et culturelle. Sa responsabilité est depuis lors de travailler à maintenir ce point idéal en ne modifiant surtout rien de la structure politico-culturelle. L'idéologie conservatrice ainsi développée consiste donc essentiellement à nier la diachronie comme axe d'évolution permanent et toujours actuel. Une diachronie évolutive a certes bien existé mais c'est l'affaire d'un passé relativement lointain. L'histoire s'étant arrêtée en un point réputé idéal, compte tenu de l'imperfection reconnue du monde, il ne doit plus aujourd'hui y avoir de diachronie pertinente. Chaque instant présent, pour ce qui est des valeurs et des objets du patrimoine culturel, ne doit être que la répétition identique du précédent, si l'on veut éviter la décadence.

C'est pourquoi, l'interprète de littérature orale africaine, à l'inverse peut-être de l'écrivain occidental contemporain, est soumis à cette exigence de conformité aux canons du répertoire communautaire et sa qualité est évaluée en fonction de cette prétendue aptitude à rester parfaitement fidèle à une tradition. Cette exigence peut certes être plus ou moins contraignante selon les genres. L'interprétation des plus valorisés d'entre eux, considérés comme des noyaux identitaires, tels que les histoires de dynasties ou de familles, les devises, les mythes fondateurs, est naturellement plus contrainte que ceux qui sont jugés plus ludiques comme les contes par exemple. Aussi les premiers sont-ils généralement plus canalisés dans leur énonciation comme dans leur réception : n'importe qui n'a pas le droit de les interpréter ni éventuellement de les entendre. Cette contrainte peut aller jusqu'à prendre des formes hyperboliques comme au Rwanda où on rapporte que les traditionnistes

D'un conte à l'autre : la variabilité dans la littérature orale, dir. par V. Görog-Karady, Paris, ed. du CNRS, , pp. 291-302.

⁴ Selon les cas et la remontée plus ou moins lointaine dans le passé, l'ancêtre en question peut correspondre à une figure plus historique ou plus mythique, mais il combine cependant toujours les deux critères.

historiens chargés de transmettre l'histoire des grandes dynasties pouvaient être punis de mort s'ils étaient convaincus de s'être trompés d'un mot dans leur énumération.

Cette prétention au maintien à l'identique, au fil du temps, du patrimoine verbal, rendue possible par une perception nécessairement synchronique des oeuvres, relève naturellement d'une illusion. Depuis la colonisation de l'Afrique et l'existence de campagnes successives de collecte de littérature orale au sein d'une même ethnie, il a été loisible de constater que, dans sa forme comme dans son contenu, ce patrimoine « littéraire » évoluait au contraire considérablement. De nombreuses études sur la variabilité de la littérature orale ont ainsi pu montrer que non seulement cette variabilité se manifestait en synchronie - d'un interprète à un autre et même, chez un interprète unique, d'une performance à une autre - mais aussi en diachronie. La perspective diachronique a permis de voir que non seulement les oeuvres tendaient à subir des modifications d'une époque à l'autre pour s'adapter aux exigences du temps, mais que des genres littéraires disparaissaient, que d'autres naissaient, que d'autres encore changeaient fondamentalement de statut, en fonction des besoins culturels du moment. En voici quelques illustrations.

Pour ce qui est de l'évolution des oeuvres au sein d'un répertoire, l'aspect le plus trivial de la variabilité est sensible dans l'actualisation « documentaire » du discours. Qu'il s'agisse de poèmes, de chants ou de récits, ces oeuvres réfèrent souvent à différents aspects culturels ou technologiques d'un environnement qui évolue avec l'histoire. On retrouve le reflet de cette mutation progressive dans les textes. Dans certains chants de chasse ou de guerre, le fusil peut ainsi remplacer parfois l'arbalète ou la sagaie. Il n'est pas rare que, dans les contes, on voie aujourd'hui apparaître l'automobile ou l'avion. Inutile d'insister sur ces nouveautés anecdotiques qui trahissent simplement les efforts d'actualisation - même inconscients - pour adapter les oeuvres à leur temps, sans nécessairement toutefois en changer pour autant la signification.

Cette actualisation, toutefois, peut avoir des incidences beaucoup plus importantes sur la portée culturelle de l'oeuvre. Ces dernières années, beaucoup de travaux⁵, en particulier dans la recherche africaniste anglosaxonne, ont été consacrés à l'étude de l'application de certains répertoires de littérature orale traditionnelle à des contextes

modernes. Application de poèmes de louange traditionnels à un homme politique, par exemple, ou encore utilisation de contes et de chants traditionnels pour lutter contre le sida. Ici, la valeur diachronique de la modification qui permet de la penser en termes d'évolution se repère facilement par la référence perceptible à l'actualité contemporaine à l'énonciation.

Un autre aspect de l'évolution des oeuvres de littérature orale touche à la fonction idéologique des discours produits. Elle peut être l'indice d'une mutation culturelle encore plus profonde, dans la mesure où elle est susceptible de révéler un changement radical de point de vue quant aux valeurs véhiculées par le texte. A ce propos, on peut citer l'exemple d'un même conte dogon dont deux versions ont été recueillies à trente-cinq ans d'intervalle : la première en 1935, par Denise Paulme, et la seconde en 1969 par Geneviève Calame-Griaule. Comme le montre bien l'analyse qui en a été faite par les chercheurs de l'ERA 246 en 1971⁶, la deuxième version du conte-type donne une leçon qui est presque opposée à celle de la première. Alors que la plus ancienne avait un caractère conservateur et justifiait l'ordre établi, la seconde, montrant la supériorité du fils sur le père, se révèle infiniment plus subversive, signe probable d'un changement des mentalités entre les deux dates. Cette hypothèse est d'autant plus crédible que les deux interprètes avaient à peu près le même âge au moment des collectes respectives. Le retournement de leçon ne saurait donc s'expliquer par une différence de point de vue individuel des conteurs, déterminée par la place qu'ils auraient occupé dans la société (un vieux en position de père et un jeune en position de fils, par exemple).

Ce qui est vrai pour les oeuvres, l'est aussi pour les genres. Le répertoire de certains d'entre eux se modifie au fil du temps. Ainsi, chez les Manding, dans le genre des « chants de mariage » (konyon donkili), la catégorie de ceux dans lesquels les femmes expriment leur détresse de se voir confiées à un mari qu'elles n'ont pas choisi, qui existe depuis une tradition déjà assez longue, comme en témoigne des collectes anciennes, semble néanmoins se développer de plus en plus dans les performances, indice d'une évolution de la mentalité féminine à l'égard du mariage traditionnel.

⁵ A cet égard, on peut citer, parmi beaucoup d'autres références possibles, l'important colloque qui s'est tenu à Cape Town en 1998 sous l'intitulé « Orality in new contexts ».

⁶ L'ERA 246 était à l'époque une équipe de recherche africaniste du CNRS. L'analyse à laquelle nous faisons allusion a été publiée dans *Littérature orale*, 1971, Paris, Bibliothèque de la SELAF 26, pp. 69-73.

Toujours à propos des genres, chez les Dioula de Kong, par exemple, on rencontre même le cas de genres qui tombent en désuétude ou mutent, parce que le besoin culturel qui les avait fait naître a disparu. Il existait ainsi dans cette société, à une époque antérieure à son islamisation, divers chants de masques (une dizaine de genres ayant chacun pour nom spécifique celui du masque correspondant) liés à un culte animiste emprunté aux Sénoufo voisins. Le culte des masques étant progressivement remplacé par la pratique de la foi musulmane, du fait de la conversion progressive de la communauté à l'islam, ces genres sont petit à petit abandonnés, au fur et à mesure que le culte de tel ou tel masque tombe dans l'oubli⁷. Parfois, au lieu de disparaître, le genre opère une mutation et intègre alors, au prix de quelques modifications éventuelles, une autre catégorie de genres, celle des « chants de danse » par exemple, beaucoup mieux tolérée par l'islam⁸. Parfois encore, on peut voir apparaître des genres nouveaux pour répondre aux besoins culturels engendrés par une situation nouvelle. C'est ainsi que l'ethnobotaniste Claudie Haxaire indique l'apparition, dans les années quatre-vingt, d'un genre jusqu'alors inconnu (le « beipene ») chez les Gouro de Côte d'Ivoire, destiné à répondre à une situation de pénurie nouvelle⁹. Ces derniers exemples montrent bien que la vie des genres comme celle des oeuvres est soumise à l'évolution du temps et que la littérature orale africaine relève d'un processus dynamique qui ne correspond pas à la représentation stéréotypée qu'on s'en fait parfois, y compris chez les usagers locaux, en l'imaginant sous la forme d'un répertoire constitué une fois pour toutes et qu'il s'agit de reproduire.

Il y a donc un décalage, dans le domaine de la littérature orale africaine comme en bien des champs où le verbal est mis en jeu, entre une perception populaire de la pratique, qui ne vit quasiment que la synchronie, avec l'illusion d'une certaine fixité permanente, et la réalité d'un phénomène évolutif telle qu'elle peut intéresser le chercheur. A partir du moment où lui est reconnue cette qualité évolutive, le point de vue diachronique ne peut

⁷ En général, l'abandon du culte d'un masque va de pair avec la mort du « propriétaire » de ce masque dans des familles où il ne se trouve personne acceptant de reprendre la succession du culte, cas relativement fréquent, car cette pratique est mal vue par l'islam, qui fonctionne aujourd'hui dans cette société comme un signe de distinction sociale.

⁸ On pourra consulter, à ce propos, DERIVE, J., 1985. « Vie et évolution des genres dans l'oralité africaine aujourd'hui », *Notre librairie 78*, CLEF, pp.57-63.

⁹ HAXAIRE, C. 1994. « L'achatine, le génie de la brousse et le jeune homme dartreux », *Littérature et maladie en Afrique*, dir. par J. Bardolph, Paris, L'Harmattan, 1994., pp. 27-48.

qu'être intéressant pour étudier ce phénomène, puisque l'état qu'il prend à un moment donné est censé dépendre d'états antérieurs qui se sont progressivement transformés. Nous avons vu qu'à la différence de l'utilisateur autochtone qui, du moins jusqu'à une époque récente, ne disposait d'aucun moyen pour penser objectivement la diachronie, le chercheur pouvait quant à lui plus facilement adopter ce type de perspective, dans la mesure où lui était parfois offerte la possibilité de confronter plusieurs collectes effectuées dans une même société à des époques différentes ; dans la mesure aussi où lui-même pouvait faire des observations sur une certaine durée, assorties d'enquêtes, susceptibles de faire apparaître l'émergence d'œuvres nouvelles, de genres nouveaux ou de mutations dans les uns ou les autres.

Cela dit, ce cas de figure reste encore assez rare et il ne faut pas s'imaginer qu'une confrontation diachronique de corpus est possible à chaque fois qu'on examine un recueil de littérature orale africaine. On peut même considérer que c'est une situation plutôt exceptionnelle. A vrai dire ce genre d'occasions a surtout permis d'attester objectivement la réalité du processus évolutif de la littérature orale, en tant que phénomène culturel. Et il y a déjà longtemps qu'elle ne fait de doute pour personne dans les milieux scientifiques. Mais cette certitude n'aide pas pour autant à résoudre les problèmes qui se posent au chercheur lorsqu'il tente d'établir concrètement les modalités spécifiques du phénomène évolutif d'un répertoire particulier, sans toujours disposer de plusieurs états de collectes d'époques différentes. Il est alors contraint, à l'instar du linguiste africaniste qui tente de reconstruire l'évolution de la langue dans le temps à partir des variantes dialectales perçues en synchronie dans l'espace, d'induire la diachronie à partir de la synchronie.

Pour cela, il doit recourir à une certaine méthodologie susceptible de varier quelque peu selon que la question est examinée suivant une perspective intra- ou interculturelle. Dans tous les cas de figure, il convient de toute façon de procéder avec beaucoup de circonspection. Il ne saurait en effet y avoir de performance « standard » ou « modèle » par rapport à laquelle examiner d'autres performances de la même œuvre en termes d'évolution. Même s'il est possible d'en enregistrer des exécutions successives (y compris par un même interprète) rien ne permettra de dire avec certitude dans quelle mesure l'état des interprétations antérieurement collectées ont contribué à l'état de l'ultime performance

recueillie, encore moins de considérer l'une d'entre elles comme le modèle par rapport auquel pourraient être évaluées les autres.

Cela signifie que lorsqu'on enregistre, dans une synchronie relative (collecte menée sur quelques mois, voire quelques années consécutives), plusieurs versions d'un même objet littéraire de référence, l'ordre dans lequel ont été effectués les enregistrements n'a aucune signification pour penser l'évolution diachronique. Celle-ci se manifeste en effet de manière très lente et de façon presque insensible et la chronologie des collectes ne peut avoir de pertinence que si elles sont séparées par de longues périodes correspondant au moins à une génération.

Dans le cas d'une étude intraculturelle, c'est-à-dire qui porte sur une unique ethnie, il est possible d'avoir une idée des orientations évolutives d'une oeuvre, du répertoire d'un genre ou de tout secteur de la production littéraire orale au sein de cette société, à partir d'un certain nombre d'observations synchroniques, à condition de disposer d'un corpus suffisamment vaste. Imaginons le cas le plus simple, celui de l'évolution d'une oeuvre particulière, un conte par exemple. Si en synchronie ont pu être enregistrées de ce conte une vingtaine de versions par des catégories d'interprètes différentes, il sera possible dans un premier temps de dégager, au-delà des variantes, un certain nombre de traits communs, en différents ordres. Ceux-ci, sans constituer un modèle absolu, pourront cependant donner un aperçu des noyaux durs qui constituent en quelque sorte un archétype consensuel de cette oeuvre dans la culture locale.

Par rapport à cet archétype constitué des traits représentés dans toutes les performances recueillies, il conviendra d'examiner si, parallèlement à eux, apparaissent en certaines versions et de façon répétée d'autres traits susceptibles d'infléchir sensiblement la portée culturelle de l'oeuvre. Si certains d'entre eux sont significativement récurrents (attestés dans une dizaine de versions par exemple), il y a là l'indice de l'amorce d'une évolution en train de se faire. La récurrence peut en effet être vue comme le signe que ces nouveaux traits ajoutés à l'archétype ne relèvent pas simplement de l'imaginaire d'un interprète individuel, mais ont trouvé un écho dans un imaginaire collectif où ils ont déjà commencé à germer.

Parfois le problème ne se pose pas en terme d'ajout. Le cas est encore assez fréquent où, dans la recherche de construction d'un archétype, à un stade donné du texte, on rencontre un nombre à peu près équivalent de versions présentant des traits différents. Pour conserver l'exemple du conte, il peut ainsi arriver que dans le dénouement d'un même conte-type, le héros (au sens actantiel de personnage principal) tantôt trouve la mort, tantôt soit sauvé et ce, de façon à peu près équilibrée dans un corpus donné. Cette divergence n'est pas en elle-même la preuve d'une tendance évolutive en cours. Les deux leçons du récit peuvent avoir une tradition fort ancienne et représenter deux façons d'apporter une réponse à un problème social, susceptibles de correspondre éventuellement à la perception propre de deux groupes sociaux distincts, les hommes et les femmes, par exemple.

Mais c'est précisément en s'intéressant au statut social des interprètes qu'on pourra avoir un premier indice en faveur de l'hypothèse d'une évolution diachronique. Si l'ensemble (ou en tout cas une majorité significative) des versions données par des personnes d'âge mûr présente une même leçon et si, d'un autre côté, l'ensemble des versions exécutées par de jeunes interprètes correspond à une autre leçon, il ne paraît pas illégitime de creuser l'hypothèse d'une évolution entre générations. Celle-ci pourra être ensuite plus ou moins confirmée par des investigations ethnologiques complémentaires. Si des enquêtes font apparaître que la variante représentée dans les performances de jeunes conteurs relatives à un récit traitant d'un problème d'alliance matrimoniale, par exemple, correspond dans la réalité sociale à une évolution des mentalités par rapport au mariage, l'induction d'une évolution diachronique du conte pour s'adapter aux mentalités pourra sembler relativement fondée.

La question de la diachronie se pose aussi dans les approches interculturelles de la littérature orale africaine. Pour conserver toujours l'exemple du conte, dont les oeuvres-types ont une extension trans-ethnique importante, nous remarquerons que lorsqu'on rencontre un même conte-type dans deux ou plusieurs ethnies voisines, il n'est pas toujours d'emblée évident de savoir qui l'a emprunté à l'autre. Cette fois encore, c'est la recherche ethnolinguistique qui, dans le cas d'un conte rencontré à la fois chez les Peuls et les Bambara, permettra d'avancer de façon plausible l'hypothèse que c'est un conte peul emprunté par les Bambara ou l'inverse et d'établir ainsi les bases d'une certaine

diachronie. Il est en effet parfois possible de mettre en évidence dans le noyau structural du texte un système de valeurs qui en fonde la pertinence et qui est plus caractéristique d'une société que de l'autre. Il apparaît alors assez vraisemblable que c'est dans cette société que le conte a sa source et que c'est l'autre qui l'a emprunté. L'étude des variantes entre la société supposée source et la société supposée cible permet d'ailleurs souvent de montrer que la seconde a tenté, plus ou moins adroitement parfois, d'adapter la structure de base de l'oeuvre empruntée à son propre système culturel.

Cela dit, aussi bien dans les études intra- qu'interculturelles, ces reconstructions diachroniques à partir de corpus saisis en synchronie ne débouchent la plupart du temps que sur des hypothèses vraisemblables et ne permettent qu'assez rarement d'aboutir à des certitudes. Il est cependant de la responsabilité du chercheur de ne pas les esquiver, puisqu'il lui revient de mettre en évidence le caractère dynamique du processus créateur dans la littérature orale africaine, contrairement à l'illusion fixiste que cherche à se donner l'usager autochtone. Il est d'ailleurs possible que la perception de ce dernier change assez fondamentalement dans les années qui viennent et connaisse une révolution comparable à celle que l'imprimerie a produite sur les mentalités occidentales. L'oralité africaine est en effet en train de subir une mutation assez profonde, du fait de l'évolution technologique.

D'une communication orale « immédiate », on passe progressivement à une oralité seconde médiatisée (à l'instar de l'écriture) par la généralisation des pratiques de l'enregistrement. Et cette pratique n'est plus seulement celle du chercheur, extérieur à la société et ayant un regard distancié par rapport à elle, ce qui lui permet justement de penser la diachronie. Elle devient aussi celle de l'usager. L'utilisation des appareils de type radio-cassette s'est en effet généralisée en milieu rural africain et dans un village d'une centaine d'habitants, il est rare de ne pas trouver au moins quelques propriétaires d'appareils de ce type. Or beaucoup s'en servent pour enregistrer les productions de leur propre culture orale et les réécouter ensuite, à leur guise.

Une telle pratique permet alors de fixer les oeuvres dans une performance donnée et partant d'établir des références documentaires au sein même de la société où cette littérature orale se produit. D'immédiate et d'irréversible qu'elle était, la communication orale sous sa forme littéraire est donc à son tour en train de pouvoir devenir différée et réversible. Cela va

sans doute contribuer à modifier profondément le comportement de ceux qui la produisent et la consomment, libérant peut-être les communautés africaines du mythe, jusqu'ici nécessaire, de l'absence d'évolution diachronique. Sans doute cette situation permettra-t-elle de développer encore la créativité, les interprètes, moins soumis à l'exigence d'une transmission fidèle de la lettre d'une tradition, puisqu'elle pourra désormais être matériellement conservée, se sentant dès lors plus disponibles pour faire oeuvre originale. Mais si le phénomène se confirme, il rendra encore plus indispensable la prise en compte de la diachronie, puisque l'évolution de la production orale africaine sera de plus en plus sensible et de plus en plus rapide.

J. Derive

LLACAN/Université de Savoie