



Langues & Littératures

N° 20

janvier 2016

Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littéraires



Université Gaston Berger de Saint-Louis

B.P. 234, Saint-Louis, Sénégal

ISSN 0850-5543

LANGUES ET LITTERATURES

Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littéraires (G.E.L.L.)

B.P. 234 Saint-Louis (Sénégal) – Tél. (221) 961 22 87 – Fax 961 18 84
Courriers électroniques: boucamara2000@gmail.com ou naedioba@yahoo.fr

Compte Chèque Postal n°09553-A Saint-Louis, Sénégal
Directeur du G.E.L.L.: Pr Boubacar CAMARA

COMITE SCIENTIFIQUE ET COMITE DE LECTURE

Begong Bodoli	BETINA (UGB, Sénégal)	Locha	MATESO (France)
Boubacar	CAMARA (UGB, Sénégal)	Maweja	MBAYA (UGB, Sénégal)
Mamadou	CAMARA (UGB, Sénégal)	G. Ossito	MIDIOHOUAN (Bénin)
Mosé	CHIMOUN (UGB, Sénégal)	Pius Ngandu	NKASHAMA (USA)
Moussa	DAFF (UCAD, Sénégal)	Fallou	NGOM (USA)
Alioune	DIANE (UCAD, Sénégal)	Albert	OUEDRAOGO (B.Faso)
Cheikh	DIENG (UCAD, Sénégal)	Sékou	SAGNA (UGB, Sénégal)
Samba	DIENG (UCAD, Sénégal)	Oumar	SANKHARE (Sénégal)
Dieudonné	KADIMA-NZUJI (Congo)	Ndiawar	SARR (UGB, Sénégal)
Mamadou	KANDJI (UCAD, Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (UGB, Sénégal)	Omar	SOUGOU (UGB, Sénégal)

COMITE DE RÉDACTION

Administrateur	Badara	SALL
Rédacteur en Chef	Mamadou	BA
Directeur de publication	Birahim	DIAKHOUMPA
Secrétaire de rédaction	Lamarana	DIALLO
Trésorier	Banda	FALL
Chargé de la communication	Kalidou	SY

Copyright: GELL, Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2016

ISSN 0850-5543

Sommaire

Les Naufragés de l'intelligence de Jean-Marie Adiaffi, un roman transgénérique et transdisciplinaire 3

Babou DIENE

La didactique du français et le niveau des postulants des universités au Sénégal 19

Ibrahima Ba

Inconstance ou valeurs réelles du présent de l'indicatif dans le système des temps: étude diachronique du tiroir 47

Fidèle DIEDHIOU

Les aspects morphologiques et sémantiques de la documentation du Baoulé 59

Emmanuel KOUAME YAO

Urban Mobility: How Social Identities Are Constructed Through Language in a Multicultural Area? 73

Albinou NDECKY

L'évolution du métier de journaliste sportif au Sénégal: de la période coloniale à aujourd'hui 91

Ibrahima SARR et Mamadou KOUMÉ

Réflexions méthodologiques et approches didactiques sur la motivation dans l'apprentissage de l'espagnol comme langue étrangère 109

Cheikh GUEYE

La phrase assertive à sujet inversé dans *Le vase d'or* d'Ernest-Théodore-Amadeus Hoffmann 129

Birame SÈNE

LE REALISME ROMANESQUE: CE VIEUX LIT DE PROCUSTE 147

Moustapha FAYE

L'action de l'Eglise catholique dans l'entreprise coloniale française au Sénégal, 1817-1872..... 157

Valy FAYE

Medias, langues nationales et promotion des valeurs culturelles endogènes en République Démocratique du Congo: cas des émissions télévisées de la Direk-tv 177

Maweja MBAYA

Le repère constitutif en koulango..... 185

Kra Kouakou Appoh Enoc

La morphologie des verbes palaka..... 201

Kanabein Oumar YEO

Le roman de l'oraliture ou la réécriture des récits oraux ouest-africains chez Ahmadou Kourouma et Boubacar Boris Diop..... 217

Serigne SEYE

Aimé Césaire: Poetik der Revolte oder vom Einfluss des Surrealismus und Sturm und Drangs auf die schwarze Literatur französischer Sprache 237

Ibrahima DIOP

Dévoilement féminin et pratique thanatographique dans Harrouda de Tahar Ben Jelloun..... 255

Yao Louis KONAN

De la plasticité des genres: réflexion sur la spécificité et la proximité des genres romanesque et historique. Approche théorique et quelques exemples sur le personnage historique..... 271

Ndioro SOW

Le roman de l'oraliture ou la réécriture des récits oraux ouest-africains chez Ahmadou Kourouma et Boubacar Boris Diop

Serigne SEYE*

Résumé : Cet article a pour objectif de définir et d'illustrer, à travers le concept d'oraliture, l'un des phénomènes littéraires qui donnent au roman africain sa particularité. Se fondant sur les textes de Boubacar Boris Diop et d'Ahmadou Kourouma, cette analyse y démontre la réécriture de genres traditionnels qui, cohabitant avec les marques inhérentes à l'esthétique romanesque, concourent à la production d'une œuvre hybride. Celle-ci se matérialisant par une transfiguration du texte romanesque qui transcende les genres et révèle une écriture transculturelle et transgénérique.

Mots-clés : oraliture, réécriture, roman africain, Boubacar Boris Diop, Ahmadou Kourouma, modèles ethno-textuels, mythe, conte, épopée, parodie, oralité.

Abstract: The objective of this article is to define and to illustrate, through the concept of oraliture, one of the literary phenomena which give African novel its particularity. Basing itself on the texts by Boubacar Boris Diop and by Ahmadou Kourouma, this analysis demonstrates the rewriting of the traditional genres which, cohabiting with signs inherent to romantic aesthetics, concur in the production of a hybrid work; the latter materializing by a transfiguration of the romantic text which transcends the genres and reveals a transcultural and transgeneric writing.

Keywords: oraliture, rewriting, African novel, Boubacar Boris Diop, Ahmadou Kourouma, ethno-textual models, myth, tale, epopée, parody, orality.

Une partie des spécialistes de la littérature africaine s'est beaucoup évertuée à montrer l'influence de l'oralité dans les textes des écrivains du continent. Ces chercheurs, dans une perspective parfois sociologique, ont démontré que l'auteur africain restait toujours attaché à une esthétique de l'oralité héritée surtout des griots ou du simple conteur traditionnel. De Janheinz Jahn à Amadou Koné¹, en passant par Mouhamadou Kane, Alioune Tine ou encore Puis Ngandu Nkashama², ils font

* Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

¹ Amadou Koné, *Du récit oral au roman*, Abidjan, CEDA, 1985.

² Puis N'gandu Nkashama, *Kourouma et le mythe: une lecture de Les Soleils des indépendances*, Paris, Silex, 1985.

légion, les critiques qui n'ont pas hésité à prouver que le romancier africain est le digne héritier du Diali³ ou du Baaj-gewel⁴. L'œuvre présentée va donc forcément receler ces caractéristiques quasi obligatoires pour toute œuvre qui se veut africaine, et que Jahn appelle des *topoi*⁵. Mouhamadou Kane ne dit pas autre chose quand il note « que l'originalité du roman africain doit être cherché plus particulièrement dans les formes traditionnelles de la littérature orale de l'Afrique noire »⁶.

C'est ce même constat qui poussera Tine à déclarer que « la littérature africaine se définit comme une littérature située entre l'oralité et l'écriture »⁷. Cette position intermédiaire fait particulièrement du roman africain une œuvre hybride contenant à la fois des survivances de l'oralité et des marques inhérentes au genre romanesque. Dès lors, l'œuvre produite prend les formes de l'oralité si l'on opine au point de vue de Maximilien Laroche pour qui « l'oralité et la littéralité, loin de s'exclure, se combinent »⁸ pour donner naissance à l'oralité. Ce dernier terme, qui dans les Antilles françaises renvoie à la culture populaire et dont la paternité est donnée à Ernest Mirville ou à Zumthor, appliqué au champ littéraire, a pour objectif principal « de rendre compte des procédés d'hybridation des genres oral et écrit en laissant transparaître les codes de l'un et de l'autre »⁹. Ces codes dont la présence témoigne du caractère « oralitaire » d'un texte se retrouvent presque toujours dans le roman ouest-africain, l'Afrique de l'Ouest étant une région fortement marquée par la figure du griot, conservateur et vulgarisateur de la culture orale. Ahmadou Kourouma et Boubacar Boris Diop, faisant partie des auteurs ouest-africains de langue française dont les textes sont les plus lus, il nous a paru judicieux de nous pencher sur leurs différentes œuvres en vue de préciser les mécanismes par lesquels ils y insèrent les formes traditionnelles de la région ouest-africaine avec, il est vrai, des buts parfois différents. Nous allons ainsi nous baser sur la transposition des modèles ethno-textuels que sont le conte, le mythe et l'épopée qui témoignent de

³ Griot chez les mandingues.

⁴ Griot traditionnel qui chez les wolofs ne chante que pour les nobles. Il est le récitant attitré de l'épopée.

⁵ Janheinz Jahn, *Manuel de littérature néo-africaine*, Paris, R.E.S.M.A, 1960.

⁶ Mohamadou Kane, « Sur " les formes traditionnelles " du roman africain », dans *La Revue de littérature comparée*, n°3 et n°4, juillet/octobre 1974, Paris, Librairie Didier, 1974, p.537.

⁷ Alioune Tine, « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », dans *Présence Africaine* n°134, Paris-Dakar, Présence africaine, 1985, p.99.

⁸ Maximilien Laroche, « Oralité et littérature », dans *Sociopoética*, volume I, n°3, Janvier-Juillet 2009, publication en ligne, Universidade estadual de Paraiba, <http://eduep.uepb.br/>, consulté le 02 septembre 2013.

⁹ Ibid.

l'existence chez les deux romanciers d'une écriture transculturelle et transgénérique demandant de la part du lecteur une double compétence culturelle.

Une réelle influence du conte

Ecrivant à partir d'une société fortement orale à laquelle il se réfère constamment, l'écrivain africain puise dans son background littéraire traditionnel pour donner une œuvre moderne. L'originalité de son texte se trouve ainsi dans la récupération et le recyclage des modèles littéraires de son crû qui sont « recontextualisés » dans le cadre de l'écrit. C'est seulement ce qui, pour Alioune Tine, fait de son texte un « roman africain ». Son œuvre n'accède à ce statut que grâce à l'enchâssement d'énoncés spécifiques à l'oralité africaine comme le conte traditionnel.

Une structure ou des récits imbriqués qui rappellent le conte

Au regard de la production romanesque des deux auteurs et de leurs rapports avec le conte, nous constatons deux démarches différentes. Si chez Ahmadou Kourouma, la transposition à proprement parler de conte telle que l'entend Tine est absente, on note chez Boubacar Boris Diop une transposition effective des contes. N'en déplaise à Parfait Diandue¹⁰, chez l'auteur ivoirien, on ne peut pas par exemple déceler la structure canonique du conte telle que décrite par Souleymane Faye et qui laisse apparaître le triptyque suivant: « le générique, l'histoire elle-même et la finale »¹¹. Par exemple à aucun moment, on n'y note la formule d'ouverture des contes qui pourtant est bien connue dans son pays.

Cependant chez Boubacar Boris DIOP, le conte occupe une place centrale étant l'un des ressorts de l'intrigue de *Le Cavalier et son ombre*¹² et participant même à sa structuration. Sa récurrence fait même qu'on est tenté de parler de recueil de contes dans ce roman. Ce modèle ethno-textuel joue un rôle analogue dans la tragédie de Kairé dans *Les Traces de la Meute*¹³. C'est, en effet, le contenu des fables racontées aux « Bambata Boys » qui va précipiter la mise à mort de ce personnage

Dans ce roman et dans les autres de l'auteur sénégalais, la première caractéristique des contes que l'on y trouve, c'est qu'ils sont inconnus du folklore traditionnel de son pays car constitués d'histoire sorties tout droit de l'imagination ingénieuse des personnages et partant, du romancier.

¹⁰Bi Kacou Parfait Diandue, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Thèse de doctorat, Abidjan-Limoges, Université de Cocody et Université de Limoges, 2003.

¹¹ Souleymane Faye, « La spécificité sérère » dans *Notre Librairie*, n°81, Paris, CLEF, 1989, p.29

¹² Boubacar Boris Diop, *Le cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997.

¹³ Boubacar Boris Diop, *Les traces de la meute*, Paris, L'Harmattan (Encres noires), 1993.

Egalement, les trois paliers qui structurent le conte traditionnel ouest-africain (le générique, l'histoire elle-même et la finale) sont transposés dans les romans. Ainsi, le générique apparaît variablement dans sa forme wolof (dans *Les Traces de la Meute* et *Le Cavalier et son Ombre*) et dans sa version française (dans *Le Cavalier et son Ombre*).

Il faut dire qu'après cette formule liminaire de mise en condition du public, les narrateurs que sont Diéry Faye (revenant sur la manière dont Kaïré contait ses fables) et Lat-Sukabé (rappelant les séances de répétition avec Khadidja) vont ajouter quelques commentaires avant de passer à « l'histoire elle-même ». Diéry Faye aiguïsera encore longtemps la curiosité du lecteur pour, soixante pages plus loin, lui rapporter les fables de Baay Gally.

Le deuxième palier est aussi perceptible à travers le conte que Badou raconte à sa sœur Aïda dans *Les Tambours de la Mémoire*¹⁴ où la formule française « il était une fois », est suivie de l'intégralité de l'histoire. La particularité de ce conte est qu'il résume l'histoire un peu romancée, selon même les dires du conteur Badou, d'une héroïne qui a réellement existé.

En même temps, le frère de Badou, en l'occurrence Fadel, nous donne dans le même roman un conte repris de leur prétendue ex-domestique Johanna qui narre l'aventure de Youmané dont la beauté très singulière avait obsédé un être invisible. Cependant, la narration est interrompue car Fadel jure curieusement qu'il a oublié la fin du récit.

D'autres contes sont transposés dans les œuvres de Boris Diop. Il s'agit, entre autres de « crime de lèse-majesté » dans *Le Cavalier...* qui narre l'audace poussée d'un sujet qui voulait perdre sa reine et des « fables de Baay gally » dans *Les Traces...* qui, même si elles se basent sur un personnage récurrent, rassemblent parfois des épisodes sans lien logique.

Si chez Ahmadou Kourouma le conte n'est jamais transposé dans ses trois phases identifiées par Faye, il est possible de remarquer la présence de séquences rappelant fortement ce que ce chercheur appelle « l'histoire elle-même ». Il s'agit par exemple du récit des pérégrinations de Maclélio dans *En Attendant le vote des Bêtes sauvages*¹⁵ résumant le long périple de ce ministre et bras droit du président Koyaga à travers l'Afrique de l'Ouest et la France. Ce récit, inséré dans le roman, prend les airs d'un conte initiatique dont le but ultime est de former le héros, en lui donnant le savoir nécessaire à l'exercice d'un métier traditionnel ou à la survie dans la société.

¹⁴ Boubacar Boris Diop, *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1991.

¹⁵ Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998,

De la même manière, les nombreuses aventures relatées par Birahima dans *Allah n'est pas obligé*¹⁶ pour faire « l'oraison funèbre » de ses camarades enfants-soldats, peuvent être comptées dans le nombre des récits secondaires imbriqués à l'histoire principale et qui tiennent quelque part du conte. Après avoir évoqué leurs morts, ces microrécits permettent de montrer comment ces âmes, autrefois innocentes, sont devenues des enfants soldats. Ainsi, on apprend que Sarah a connu tour à tour les mauvais traitements infligés par sa tante, le viol puis la prostitution, avant d'être enrôlée par l'ULIMO. Les itinéraires d'autres enfants comme Fati, Sékou ou encore Johnny la foudre seront décrits sur le même modèle. Nous rangeons dans cette catégorie de récits imbriqués, l'histoire de Matali, racontée par son père le griot Diamourou dans *Les Soleils des Indépendances*¹⁷.

Une autre catégorie de récits, plus en relation avec l'intrigue principale, peut être mise à nu avec la narration du viol suivi de la fugue de Salimata dans *Les Soleils...* et l'histoire de Tchao, le père de Koyaga, dans *En Attendant...* Ces récits, contrairement aux premiers, ont une incidence réelle sur la vie du personnage principal, car on y apprend l'une des possibles origines de la stérilité du couple Fama/Salimata et l'explication de l'attitude très brutale de Koyaga, perceptible déjà chez son géniteur.

Raconter comme le conteur traditionnel

Le point commun de plusieurs narrateurs du roman africain est sans conteste l'influence qu'exerce sur leurs récits la performance narrative propre au conteur traditionnel qu'ils essayent de recréer. Cette attitude mimétique fait partie des astuces qui donnent l'occasion au romancier de ne pas couper définitivement le cordon ombilical qui le lie à son univers culturel. Mouhamadou Kane avait, à raison, relevé ce fait: « en vérité, l'un des soucis les plus constants des romanciers se lit dans leur volonté de sauvegarder certains des rapports qui lièrent le conteur populaire à son auditoire »¹⁸. Le récit proposé par le romancier africain bascule dès lors dans l'oralité feinte, dans une sorte d'oraliture dont le conte, selon Virginie Turcotte¹⁹, fait partie des traces les plus évidentes.

Pour rendre compte de la présence de cette oralité feinte, c'est la transposition qui est perçue comme « processus de discoursivité » qui sera utilisée dans cette étude. Cette transposition se manifeste selon Tine « quand, au niveau du

¹⁶ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

¹⁷ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

¹⁸ Mohamadou Kane, *Op.cit*, p. 537.

¹⁹ Virginie Turcotte, *Quand la lecture visite l'oraliture ou l'influence de la tradition orale dans l'acte de lecture des romans antillais*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009.

procès de production du texte, l'auteur énonciateur imite ou simule une performance narrative proche de celle d'un griot, d'un récitant ou d'un personnage de la tradition orale ».

Cette manière de dire, qui dans notre corpus constitue l'apanage d'Ahmadou Kourouma est perceptible dès *Les Soleils...* comme du reste l'a signalé Kester Eschemin:

Kourouma, en nous présentant l'histoire de son personnage, Fama, nous expose un style de narration qui relève à la fois de la convention implicite dans le genre romanesque et d'une initiative créatrice d'agent dépendant de la tradition orale.²⁰

Donc, comme beaucoup de ses pairs africains, Kourouma emprunte les procédés les plus efficaces de son matériau narratif au conteur des veillées africaines. L'influence qui en résulte fournit, comme l'avait démontré Kane, l'essentiel des caractères singuliers du roman africain. C'est comme si (même sur le plan psychanalytique aux dires de certains) le romancier africain s'adonne de manière inconsciente à cette reproduction de la manière de raconter du conteur. Khady Fall semble même catégorique lorsqu'elle affirme:

En passant de l'oralité à l'écriture, certains auteurs africains ont su garder dans la technique et la structure narrative de leurs œuvres une esthétique africaine de récit que l'on retrouve plus nettement dans le conte populaire.²¹

C'est cette relation spécifique que le conte tisse avec le roman africain que Kane a essayé de décrire dans différentes études pour aboutir à la conclusion selon laquelle la totalité des œuvres romanesques du continent présente des caractéristiques comme l'action unique, le récit linéaire et la structure à trois temps.

La présence d'autres caractéristiques du conte africain

Mohamadou Kane avait, en effet, déjà montré que l'une des singularités du roman africain demeure le recours à une action unique²². Celle-ci se retrouve presque dans toutes les œuvres de Kourouma. Dans *Les Soleils des Indépendances* et *Monné, Outrages et Défis*²³, elle est constituée de la chronique d'une déchéance (celle des princes Fama et Djigui) consécutive à l'indépendance ou à la colonisation.

²⁰ Cité par Alioune Tine, op.cit, p.102.

²¹ Khady Fall, « L'esthétique narrative dans le récit africain traditionnel », dans *Mélanges offerts au doyen Omar Kane*, Dakar, P.U.D, p.575.

²² Mohamadou Kane, Op.cit.

²³ Ahmadou Kourouma, *Monné, Outrages et Défis*, Paris, Seuil, 1990.

Dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, la trame unique représente la conquête et les efforts de préservation du pouvoir par le dictateur Koyaga, alors qu'*Allah n'est pas obligé* se fonde sur l'itinéraire d'un enfant innocent devenu enfant-soldat par la force des choses.

Tous les actes posés par les héros entrent dans la ligne droite de cette action unique dont la continuité est ainsi assurée dans le récit. Il faut toutefois noter que cette action unique, qui résume en quelque sorte le programme narratif du narrateur, est parfois perturbée et le projet faussé quand le récit insère des actions secondaires plus ou moins en cohérence avec l'intrigue principale.

Pour Boubacar Boris Diop, même si elle paraît moins limpide, la présence de l'action unique est décelable dans *Les Tambours de la mémoire* qui retrace la quête par Fadel Sarr de la mémoire de Johanna Simentho. L'enquête en règle menée par Raki et Mansour Tall pour élucider tout le mystère qui entoure le meurtre de Kairé demeure la trame de fond autour de laquelle s'organisent tous les autres événements de *Les Traces...* Même dans *Doomi Golo*²⁴, le roman de l'auteur écrit en Wolof, on peut percevoir l'action unique à travers le projet narratif de Ngiraan Fay qui entendait raconter par écrit, à son petit-fils Badu Taal, tout ce qui s'était passé à son absence.

Parmi les caractéristiques qui lient le conte aux œuvres du romancier africain moderne, on note aussi le récit linéaire qui suit une progression chronologique, en retraçant tout ou partie de la vie du héros. Si ce schéma est inexistant chez Boubacar Boris Diop qui, à la manière des auteurs du Nouveau Roman et des romanciers sud-américains, prend un malin plaisir à subvertir la linéarité du récit (l'exemple de la mort de Kairé qui ouvre le texte de *Les Traces de la Meute* avant que la narration revienne sur les événements antérieurs), chez Ahmadou Kourouma, on trouve son expression la plus évidente dans *En Attendant...* Le récit y rapporte tour à tour les étapes successives de l'existence de Koyaga, en commençant par la vie de ses parents jusqu'aux événements qui vont suivre sa prise de pouvoir, en passant par sa naissance, sa carrière militaire et son coup d'Etat. Malgré quelques petites subversions, la linéarité y est globalement respectée.

Ce schéma n'est parfois que partiellement reconduit, le narrateur occultant volontairement quelques pans de la vie du personnage comme dans *Les Soleils...* et *Monné...* où seules trois étapes sont présentes (l'âge adulte du héros, sa vieillesse et sa mort). Une propension à la subversion fait qu'au sein même des grandes phases du schéma, les événements peuvent ne pas être présentés de manière chronologique. Le narrateur mélange ainsi des éléments appartenant à différents moments de la vie

²⁴ Boubacar Boris Diop, *Doomi Golo*, Dakar, Papyrus Afrique, 2003.

du héros, provoquant ainsi une certaine confusion dans la tête du lecteur qui voudrait reconstituer la chronologie exacte des événements.

Après le récit linéaire, on peut remarquer dans certaines œuvres de notre corpus, l'adoption d'une structure ternaire qui est même un topo ou un poncif du roman africain. En effet, au regard de la production romanesque africaine jusqu'à une certaine époque, Mohamadou Kane n'a pas hésité à établir la récurrence d'une structure à trois temps et à trois épisodes²⁵. En guise d'illustration, ce chercheur a même proposé *Les Soleils...* en y signalant la persistance de cette structure ternaire héritée de récits traditionnels comme le conte. On note dans les exemples fournis dans son article que cette structure présente toujours en toile de fond le thème du voyage (ou du déplacement dans l'espace) qui lui donne l'occasion de se déployer. Ainsi, les trois temps correspondent souvent à trois étapes du voyage du héros. Dans *Les Soleils...*, Fama vit dans la Capitale qu'il quittera pour Togobala avant d'y revenir pour repartir à son village d'origine dans un ultime voyage avorté. Dans *Allah...*, les trois temps correspondent aux trois pays où le personnage principal a séjourné: la côte d'Ivoire, le Libéria et la Sierra Léone.

Même si Kane ne l'a pas signalé, le thème du pouvoir participe aussi à la structuration ternaire du roman. Dans *Monné...*, on note d'abord la résistance active de Djigui Keita et de ses sbires avant l'arrivée des blancs à Soba (résistance symbolisée par l'allégeance faite à Samory Touré); la conquête de Soba par les colons constitue la deuxième phase et la résistance symbolique du Boribana en est la troisième et ultime. Chez Boubacar Boris Diop, la structure est réduite au minimum près car même si l'espace et le voyage aident à la structuration du texte, ils présentent deux lieux parfois antagonistes: Dakar et Wissombo dans *Les Tambours...*, Dunya et Dakar dans *Les Traces...*, la ville de l'Est où séjourne Lat Sukabé et Bilenty dans *Le Cavalier...*

La transposition du mythe: des textes quasi mythologiques

La transposition du mythe en tant que modèle ethno-textuel se fait dans notre corpus à travers surtout les références aux récits de fondation et au mythe du Wagadou.

Des récits de fondation

L'étude du corpus mythologique disponible a permis de constater que la plupart des mythes de la sous-région retracent l'itinéraire d'un fondateur de cité ou de dynastie, sur le modèle du mythe cosmogonique dogon que des spécialistes

²⁵Mohamadou Kane, *Op.cit.*

comme Kesteloot et Dieng²⁶ perçoivent comme la référence implicite de tous les récits de ce genre en Afrique de l'Ouest²⁷. Cela est cependant surtout valable pour les mythes insérés dans les récits épiques des différentes communautés de la zone sahélo-saharienne. Dans ces mythes, imitant l'installation du dieu Faro sur terre, les pionniers s'installent dans des lieux où ils pactisent avec un génie protecteur avant de fonder une cité, incarnant ainsi la figure du Laman, le maître des terres.

Le roman africain postmoderne transpose en son sein ces récits mythiques ouest-africains. C'est ainsi que dans *Les Soleils...*, il y a la présence de mythes expliquant la création de Togobala ou l'accession au pouvoir de la dynastie des Doumbouya. On y voit, en deux variantes, l'ancêtre Souleymane qui arrive dans un espace 1 qu'il quitte pour se rapprocher d'un espace 3 et qui finalement s'installe par la force des choses dans un espace 2 intermédiaire (Togobala). Ce récit retrace en réalité une double fondation: celle d'une cité (Togobala) et d'une dynastie (celle des Doumbouya).

On trouve le même itinéraire pour expliquer l'arrivée et l'installation de la dynastie des Keïta dans le royaume de Soba. L'ancêtre de Djigui Keïta nommé Allama, arrivé près de Soba, verra ses habitants lui offrir temporairement la chefferie pour le remercier de les avoir aidés à repousser des envahisseurs. Finalement, sa descendance va garder définitivement le trône grâce aux prorogations qui se sont succédé à chaque fois que cette régence qui ne disait pas son nom arrivait à échéance.

Donc, s'installant sur une « terra nullius » (terre inhabitée) ou dans un espace gracieusement offert, Souleymane et Allama incarnent la figure du Laman et assument quelques attributs des héros du mythe de fondation dogon: le pouvoir (incarné par Pemba), la justice (par le dieu Faro) et le savoir (par Moussokoroni). Comme tout bon Laman, ces fondateurs se sont taillé un espace vital par contrat.

Boubacar Boris DIOP, de son côté, réussit à transposer un récit de fondation décrivant, à travers les paroles de Diéry Faye, les circonstances qui ont emmené l'ancêtre Saa Ndéné à fonder la ville de Dunya. En effet, fuyant des terres arides et désolées et allant à la quête du savoir (attribut de Moussokoroni), le fondateur arracha sur le chemin un arbuste qui se révéla être le double d'un être surnaturel qui va lui prédire la création prochaine de son royaume. Il urge pour cela de se débarrasser d'abord du monstre Dum-Tiébi. Ce que Saa Ndéné réussit à faire avant de se lier à la princesse Khoudia, envoyée par son père (le génie) pour apporter le Cercle de Lumière. Les deux époux eurent un enfant et Saa Ndéné, imbu désormais

²⁶ Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala-Unesco, 1997.

²⁷ Ce mythe cosmogonique raconte comment Faro, après avoir été sacrifié par l'Esprit Suprême, ressuscita pour fonder la première société humaine, en inondant tous les lieux où le couple de Pemba et Moussokoroni avait semé des graines impures.

de science, voit peu à peu sa cour s'agrandir avec l'arrivée de nombreux fidèles. Il utilisera les armes pour pérenniser et agrandir un royaume qui ne tardera pas à devenir prospère.

La référence au mythe dogon apparaît par ailleurs chez Kourouma dans la similitude entre les noms des personnages du roman et ceux des héros du mythe. Une analyse onomastique permet de noter que le nom de la femme préférée de Djigui Keita (Moussokoro) n'est qu'un diminutif de celui de l'héroïne du mythe (Moussokoroni) alors que son fils s'appelle Béma, anagramme incomplet de Pemba. Le mythe est ainsi réactualisé à travers la symbolique des noms et la recréation des conditions qui l'ont vu naître ainsi que des conflits qui y font jour. Moussokoro, comme son modèle mythique, est réputée pour son savoir ; Béma, quant à lui, incarne le pouvoir usurpé et non moins brutal de Pemba.

Ces personnages cessent ainsi d'être perçus comme de simples protagonistes d'une querelle familiale pour être érigés en véritables héros mythiques. D'ailleurs, l'existence de différentes versions de la biographie de Moussokoro achève la mythification du personnage.

Une transposition effective du mythe de wagadou

L'enchâssement de ce mythe très connu en Afrique de l'Ouest est avéré chez les deux écrivains. Ahmadou Kourouma s'adonne précisément à une réécriture simple du mythe en se basant sur le dernier acte qui raconte l'affrontement final entre le python Bida et l'audacieux et non moins amoureux Amadou le taciturne. Ce dernier sauve sa fiancée et, par là même, libère sa patrie de la tyrannie, en tuant le serpent Bida qui imposait le sacrifice d'une jeune vierge chaque année aux populations de Wagadou avant de les laisser utiliser l'eau du fleuve.

Dans *En Attendant...*, Koyaga, assumant les attributs du Simbon (le maître chasseur), deuxième figure anthropologique du mythe ouest-africain après le Laman, débarrassera les montagnes paléos des bêtes et monstres qui les infestaient. Le duel avec le caïman de Gbélérini semble le plus mythique (dans tous les sens du mot) de ces face-à-face meurtriers. Ce caïman imposait, à quelques différences près, la même tyrannie aux habitants des montagnes que celle de Bida au Wagadou: « c'était un caïman sacré qui chaque année happait une lavandière si on ne lui offrait pas avant la montée des nouvelles eaux un taurillon, une chèvre et un mouton ». Koyaga mettra fin à cette tyrannie, en tuant le caïman sacré dans un combat singulier où prend part le surnaturel et où la science du chasseur se heurte aux sortilèges de la bête.

Kourouma prend ses distances avec le mythe en changeant d'abord la nature de l'exigence du caïman²⁸ et les conséquences du sacrifice demandé. En effet, si dans *En Attendant...* la pérennité du sacrifice est source de malheur pour des populations de plus en plus appauvries, dans le mythe, elle assure la prospérité du Wagadou, au moins pour un an. D'ailleurs, la fin de ce sacrifice annuel va provoquer le déclin du royaume qui va sombrer après l'acte d'Amadou dans la misère et la décadence.

La transposition effectuée par l'auteur sénégalais dans *Le Cavalier...* semble plus fidèle au mythe ; ce sont les mêmes événements qui y sont repris. Il faut dire ici que le récit transposé imbrique des éléments du mythe de *Tyamaba* tel que rapporté par Socé²⁹ et ceux repris dans *Samba Guéladio Diégui ou l'épopée peule du Fouta Toro*³⁰ en donnant, par exemple, au récit un autre début et une autre motivation à l'acte du héros. Celui-ci, sous les habits du Cavalier, arrivé dans une localité inconnue, demande à boire ; on lui vend de l'eau infectée. Pour toute explication, on lui apprend, comme dans le mythe, qu'un monstre, vivant dans le lac Tassele, exige une jeune fille en sacrifice annuel. Mais ici, l'identité des jeunes filles demandées n'est pas fortuite ; ce sont les enfants du Roi de Dapienga qui doivent être sacrifiées. Le Cavalier va s'opposer à ce rite cruel en tuant le monstre tyrannique.

Ce qui rapproche cet épisode du mythe original, ce sont moins les faits qui y sont relatés que les conséquences fâcheuses de la mise à mort du monstre. En effet, dans le roman de Boris Diop tout comme dans le mythe de Wagadou, la mort du monstre tyrannique va précipiter le royaume dans la déchéance et le chaos. C'est ce que révèle le monstre Nkin'tri lui-même longtemps après avoir été défait : « c'était un crépuscule comme celui-ci, le Jour du Sacrifice, et depuis, Dapienga attend une aube qui ne viendra pas » (CO-206). Quelques lignes plus loin, il indexera précisément Le Cavalier en ces termes sans équivoque : « pour sauver la princesse Siraa, tu as conduit cette nation à sa perte » (CO-206).

Le geste du héros a ainsi les mêmes conséquences désastreuses que celui d'Amadou le taciturne, faisant ainsi du récit de l'auteur sénégalais une réécriture d'un mythe de rupture avec l'harmonie du monde. Il faut aussi signaler, sur le plan onomastique, la ressemblance troublante, à un phonème près, entre le nom de la princesse du roman de Boris Diop, Siraa, et celui de la belle fiancée d'Amadou (Sia).

²⁸ Des animaux alors que dans le mythe, il s'agit d'une jeune fille vierge.

²⁹ Ousmane Socé, *Karim* suivi de *Contes et légendes d'Afrique noire*, Paris, Nouvelles Editions latines, 1948.

³⁰ Issagha Correra, *Samba Guéladio Diégui ou l'épopée peule du Fouta Toro*, Dakar, IFAN, 1993.

Ainsi si Kourouma transpose le mythe du Wagadou en le « décontextualisant » – notamment en changeant le contexte et la motivation, aussi bien de l'exigence du monstre que de l'acte sauveteur du héros – Boris Diop choisit une plus grande fidélité en convoquant les mêmes contextes, but et conséquences. Il réactualise le mythe dans l'histoire contemporaine, en le mettant en rapport avec le génocide rwandais de 1994, référence des tueries entre Twis et Mwas. Ainsi ce mythe de rupture dans l'harmonie du monde peut être aussi perçu comme le récit de fondation d'un nouvel ordre. Chez Kourouma, un ordre de justice et de prospérité (altéré toutefois par la dictature de koyaga qui, sous un autre angle, peut être vue comme une lointaine conséquence de l'ordre perturbé) succède à un (dés)ordre de chaos et de misère. Chez Boubacar Boris Diop, comme dans le mythe, on a le schéma inverse: c'est le désordre qui succède à la prospérité et à l'abondance, même si celles-ci étaient assurées par la tyrannie.

Deux approches différentes devant l'épopée

Les formes épiques les plus populaires sont transposées dans les romans africains modernes dont elles seraient mêmes, selon Kesteloot et Dieng, l'ancêtre direct. Cette parenté générique est d'ailleurs perceptible dans la structure ou les tons employés dans la plupart de ces textes. Le chercheur ivoirien Amadou Koné n'hésite pas à poser le postulat selon lequel « une importante partie de la fiction négro-africaine moderne n'est que le résultat de l'évolution du récit héroïque traditionnel »³¹.

Parmi les œuvres romanesques qui ont servi de preuves à Koné se trouve *Les Soleils...* d'Ahmadou Kourouma (qui intègre plusieurs formes épiques dans ses autres romans) alors que Boubacar Boris Diop fera preuve d'un rapport très particulier avec l'épique, mis à rude épreuve dans ses œuvres.

En attendant le vote des bêtes sauvages: une épopée corporative écrite

Les épopées corporatives sont celles des communautés professionnelles comme les chasseurs, les pêcheurs ou les éleveurs qui parfois en Afrique de l'ouest se regroupent dans des confréries très puissantes³². Ces récits « glorifient les exploits des héros qui s'identifient à l'idéal régissant l'activité »³³. Ils montrent les modes de vie et de pensée de ces groupes professionnels traditionnels et promeuvent leurs

³¹ Op.cit., p.17.

³² C'est le cas notamment des kamajors du Libéria.

³³ Bassirou Dieng, « L'épopée dynastique ouest-africaine: la construction théorique d'un genre épique », dans *Littérales* n°29, Paris, Université Paris Nanterre, 2002, p.29.

valeurs morales et les qualités techniques propres à la pratique de leur activité. On peut donc y admirer le bon modèle du chasseur, du pasteur ou du pêcheur qui, par exemple, dans l'épopée de Ségoubali, affronte les dangers inhérents à son activité et fait face à des êtres surnaturels qui participent à son initiation³⁴.

Dans notre corpus, les traces de l'épopée corporative se retrouvent surtout chez Kourouma qui pousse l'audace imitatrice jusqu'à donner la forme narrative de l'épopée des chasseurs mandingues (le donsomana) à son roman *En Attendant...* Gérard M. Noumssi et Rodolphine S. Wamba confirment cette posture narrative du romancier en remarquant que « l'auteur a voulu imiter le donsomana, forme malinké du récit purificateur dans les veillées de chasseur [...] ». La mimesis du genre oral n'est plus un choix narratif implicite, mais la structure même du texte³⁵. L'auteur lui-même, dans une interview donné à Yves Chemla, a réaffirmé les remarques de ces chercheurs: « j'ai voulu d'abord imiter le donsomana, cette forme malinké du récit purificateur, son style, son rythme, ce qui s'y passe »³⁶.

En réalité, Kourouma adopte la structure du donsomana en y intégrant un contenu nouveau à même de « recontextualiser » ce type de modèle ethno-textuel. Non seulement, le narrateur principal, le sora Bingo, nous relate les exploits d'un héros chasseur (Koyaga) et ses combats épiques avec des bêtes aux pouvoirs parfois surnaturels, mais aussi, il divise son texte en plusieurs veillées servant de chapitres, comme dans un vrai récit épique qui peut parfois se déclamer pendant plusieurs nuits.

De plus, l'originalité de l'auteur ivoirien se trouve dans le fait qu'il place le personnage dans un contexte de quête de pouvoir politique. Le donsomana déborde ainsi du champ corporatif pour basculer dans le récit politique. Ce passage, qui étend le champ d'action du héros (qui part du groupe restreint de la corporation à la communauté nationale), permet en même temps de rapprocher le texte de l'épopée dynastique royale, récit par excellence de la quête et de la conservation du pouvoir politique.

Ainsi, en analysant la courbe de la vie de Koyaga telle que décrite dans le roman, il est possible de voir en filigrane le modèle de l'épopée dynastique dont le canevas est tracé par le *Soundiata*³⁷. Le lecteur averti pourra y déceler un protocole énonciatif (respecté par le sora Bingo à l'image de Diali Mamadou kouyaté³⁸ au

³⁴ Amadou Abel Sy, *Seul contre tous*, Dakar-Abidjan, N.E.A, 1978.

³⁵ Gérard Marie Noumssi et Rodolphine Sylvie Wamba, « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma », dans *Présence francophone* n°59, Montréal, p.45.

³⁶ Yves Chemla, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », dans *Notre Librairie* n°136, Paris, CLEF, 1999.

³⁷ Djibril Tamsir Niane, *Soundiata ou L'épopée Mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.

³⁸ Récitant de l'épopée transcrite par Djibril Tamsir Niane.

début de son récit), une préhistoire du héros (présentant ses parents Nadjouma et Tchao), sa naissance (qui sort très souvent de l'ordinaire), sa formation et son initiation, l'exil qui correspond ici aux guerres livrées à l'étranger par le tirailleur Koyaga, le retour du héros suivi du combat final victorieux avec l'ennemi qui avait « usurpé » son pouvoir (en la personne du président Fricassa Santos) et enfin, de son intronisation à la tête du pays (sa prise de pouvoir après s'être débarrassé de tous ceux qui contrariaient ses ambitions).

Une thématique et des personnages propres à l'épopée dynastique

Dans les œuvres de Kourouma que sont *Les Soleils...* et *Monné...*, la transposition de l'épopée dynastique³⁹ semble plus évidente que dans *En Attendant...* qui, selon les dires de l'auteur même, est une imitation de l'épopée corporative propre aux chasseurs mandingues. Le romancier s'inspire en effet beaucoup de la structure et du contenu des épopées dynastiques ouest-africaines en basant ses romans, entre autre, sur la quête du pouvoir et sur la description de personnages aux forts accents épiques.

En effet, pour démontrer, comme Bassirou Dieng⁴⁰, que le principe structurant du récit épique est sans conteste la quête du pouvoir, Kourouma la met au centre des préoccupations de ses personnages. La convoitise du pouvoir attise les ambitions politiques qui aboutissent de la part du héros à une tentative de conquête, de reconquête et de conservation du pouvoir. Dans *En Attendant...* Koyaga prend les rênes de son pays des mains de Fricassa Santos et de ses pantins que sont Crunet, Ledjo et Tima ; il réussit à les conserver par la violence et la magie, malgré de nombreuses tentatives de les lui déposséder. Dans *Les Soleils...* et dans *Monné...*, Fama et Djigui tentent de s'accrocher à un fauteuil politique qui les échappe de plus en plus, alors que dans *Allah...*, on assiste aux affrontements de groupes armés dirigés par des chefs de guerre sans scrupule qui se disputent un pouvoir en guenilles et des lopins de terre diamantifères.

En outre, Kourouma met en scène des personnages, héros de la démesure, qui ne connaissent aucune limite car opérant des transgressions qui les situent à la marge de l'humanité ordinaire. Ils usent d'une violence sans bornes et parfois gratuite afin de s'accomplir en héros épiques. Il en est ainsi de Koyaga avec sa manière rituelle et cynique de mettre à mort ses ennemis (l'émasculatation) ou encore du sorcier Balla qui fait montre d'une violence aussi inattendue que gratuite, en tuant

³⁹ Qui correspond au modèle historique de Madélénat

⁴⁰ Bassirou Dieng, op.cit.

sans hésiter un génie qui pourtant lui avait toujours facilité la chasse⁴¹. La démesure épique apparaît dans *Monné...* à travers la longévité de Djigui Keita qui a traversé toute la colonisation avant de mourir un peu avant l'indépendance. Ne l'appelait-on pas affectueusement le Centenaire ?

Dans *Allah...* on retrouve des personnages dont le caractère épique transparaît dans le dépassement de leur condition féminine pour devenir des chefs craints et respectés par les plus valeureux de la gent masculine. Des personnages comme La sainte Marie-Béatrice, la sœur Hadja Aminata Gabrielle ou encore Onika Baclay Doe contestent le pouvoir phallocratique, en défiant et en vainquant les hommes comme l'avait fait dans *En Attendant...* Nadjouma qui s'opposa farouchement au mariage-rapt orchestré comme le voulait la tradition par son futur mari Tchao.

Ces figures féminines rappellent dans l'œuvre de Boris DIOP le personnage de Johanna Simentho, reine de Wissombo, résistante acharnée à la colonisation française et qui se signala, dans ses plus jeunes années par le combat qu'elle avait facilement remporté devant le très fort et non moins insolent Niakoly.⁴²

Il faut dire que d'autres personnages peuvent se prévaloir de la stature épique grâce à leur combat, leur courage, leur itinéraire ou encore leur statut. Tamango (dans la partie de sa vie consacrée à la lutte anti esclavagiste), Saa Ndéné (dans le duel multiséculaire qui l'oppose à Dum-Tiébi) Maam Ngoor (qui dans la tête de son petit-fils Ngiraan incarnait une figure de conquérant) et surtout Le Cavalier que les exploits, plus spectaculaires les uns que les autres, présentent en héros d'épopée dans l'imaginaire populaire.

L'épique mis en échec ou la parodie du récit héroïque traditionnel chez Boubacar Boris Diop

Chez Boubacar Boris Diop, contrairement à Kourouma dont la transposition des récits oraux tient plutôt du pastiche, on est dans la veine parodique. Ce penchant pour l'imitation dévalorisante apparaît dès son premier ouvrage *Le Temps de Tamango*⁴³ où les codes et les principes du roman étaient fortement galvaudés. Ne s'arrêtant pas en si bon chemin, l'auteur réserve le même sort aux récits traditionnels qu'il enchâsse dans ses textes. Ce choix n'a pas échappé à Jean Sob qui remarque

⁴¹ Comme Samba Guéladio qui se débarrasse sans ménagement d'un génie d'eau bienfaiteur.

⁴² Elle est d'ailleurs connue au Sénégal sous le surnom de « jiggeen ju men goor » (la femme qui vainc les hommes).

⁴³ Boubacar Boris Diop, *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.

que « l'œuvre romanesque de Boubacar Boris DIOP est, en ce qui concerne son contenu une parodie des mythes et récits oraux, selon une modalité particulière »⁴⁴.

Plusieurs travaux ayant révélé l'intention parodique du romancier concernant le mythe dont il a voulu prévenir les dangers, nous allons montrer le caractère parodique du roman de Boris Diop à travers le rapport établi avec le récit épique. En effet, chez cet auteur, le canevas traditionnel de l'épopée dynastique n'est jamais repris. Dans ses romans, il n'y a point de préhistoire du héros ou de naissance extraordinaire. Dans *Les Tambours...* par exemple, on ne note pas une présentation liminaire des parents de Johanna, non plus l'évocation d'une venue au monde sortant du banal. L'enfance et la période d'initiation du héros ne sont pas rapportées⁴⁵ même si on peut voir le voyage de Johanna à Dakar et son retour sous les injonctions des génies comme relevant des phases de l'exil et du retour triomphant. C'est seulement une étape du schéma qui est reprise, les autres demeurant occultées. On assiste ainsi à une fragmentation du récit épique qui, parce qu'incomplet et amputé des épisodes les plus essentiels, tombe dans la désagrégation la plus totale.

En outre, pour élaborer une véritable esthétique de la désintégration de l'épopée, Boubacar Boris DIOP fait de ses héros des personnages dont le caractère épique reste toujours contestable pour plusieurs raisons. S'il est évident qu'on n'est pas comme chez Kourouma devant des personnages dont le comportement grotesque suffit pour nier leur caractère épique, chez DIOP les héros sont parfois aux antipodes du guerrier épique (du moins dans une grande partie de leur vie). Les actes qu'ils posent suffisent largement pour les disqualifier en tant que héros de l'épopée. Le Cavalier a été d'abord présenté comme un détrousseur des honnêtes gens, Tamango comme un trafiquant d'esclaves et Johanna comme une folle à lier. L'ancêtre de Ngiraan Fay, Maam Ngoor, voit son héroïsme épique être remis en question par les habitants de Mberij-Saaj.

Les personnages sont donc soustraits de l'épique par la minimisation volontaire des embellissements et autres silences qui donnent aux communautés productrices d'épopées l'occasion de présenter leurs héros dans leurs plus beaux atours.

Pour parachever la désagrégation de l'épopée dans ses romans, l'auteur sénégalais met à rude épreuve l'historicité de ses héros. L'épopée, reposant toujours sur un socle historique et l'historicité de ses personnages de premier plan demeurant par là même un de ses critères de validation (concernant en tout cas l'épopée ouest-africaine), la contestation d'une existence avérée d'un héros suffit pour l'exclure du

⁴⁴ Jean Sob, *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Paris, A3, 2007, p.186.

⁴⁵ Sauf quelques épisodes comme le combat avec Niakoly.

champ épique. Dieng Mballo, Le Cavalier est sorti tout droit de l'imagination délirante de Khadidja ; Tamango, roi prétendu des wolofs⁴⁶ n'existe nullement dans la mémoire populaire sénégalaise ; la contestation de l'existence réelle de Johanna est la chose la mieux partagée dans *Les Tambours*...même par ses plus fidèles partisans comme Badou.

Conclusion

La construction d'une œuvre relevant de l'oraliture laisse voir chez Ahmadou Kourouma et Boubacar Boris Diop différentes manières de transposer les modèles ethno-textuels que sont le conte, le mythe et l'épopée. Cela est dû certainement aux rapports différents que les deux romanciers entretiennent avec les textes transposés. Si Kourouma se montre admiratif des formes traditionnelles à travers une transposition tenant surtout du pastiche, Diop manifeste une très grande méfiance face à la crédulité de textes conduisant souvent au désastre (folie de Khadidja, meurtre de Kairé, tueries au Dapienga etc) ; ce qui explique d'ailleurs son penchant pour la parodie concernant le récit épique.

Par des approches parfois différentes voire contradictoires, les deux romanciers réactualisent des textes ou segments textuels, de manière à produire des œuvres au confluent de plusieurs influences et de diverses cultures. Ces deux auteurs concrétisent ainsi le rêve de Giambatista Viko, le héros de Ngal qui voulait écrire en vain un roman qui tiendrait compte de l'oralité et des techniques d'écriture propres à l'Occident. Cela aboutit à des œuvres mêlant non seulement les genres mais aussi les influences culturelles, demandant ainsi une nouvelle approche de la part du lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

CHEMLA, Yves. « Entretien avec Ahmadou Kourouma », in *Notre Librairie* n°136, Paris: CLEF, 1999, p.26-29.

CORRERA, Issagha. *Samba Guéladio Diégui ou l'épopée peule du Fouta Toro*. Dakar: IFAN, 1993, 257p.

⁴⁶ Les « zolofs » d'après le nouvel éponyme de Mérimée citée dans le roman.

- DIANDUE, Bi Kacou Parfait. *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Thèse de doctorat, Abidjan-Limoges, Université de Cocody et Université de Limoges, 2003, 644 p.
- DIENG, Bassirou. « L'épopée dynastique ouest-africaine: la construction théorique d'un genre épique ». in *Littérales* n°29, Paris: Université de Paris X-Nanterre, 2002, p.17-37.
- DIOP, Boubacar Boris. *Le temps de Tamango*. Paris: L'Harmattan, 1981, 206p.
- . Les tambours de la mémoire. Paris: L'Harmattan, 1991, 238p.
- . *Les traces de la meute*. Paris: L'Harmattan (Encres noires), 1993, 269p.
- . *Le cavalier et son ombre*. Paris: Stock, 1997, 299p.
- . *Doomi Golo*. Dakar: Papyrus Afrique, 2003, 345p.
- FALL, Khady. « L'esthétique narrative dans le récit africain traditionnel ». in *Mélanges offerts au doyen Omar Kane*, Dakar: P.U.D, p575-582.
- FAYE, Souleymane. « La spécificité sérère » in *Notre Librairie*, n°81, Paris: CLEF, 1989, p.24-30.
- JAHN, Janheinz. *Manuel de littérature néo-africaine*. Paris: R.E.S.M.A, 1960, 295p.
- KANE, Mohamadou. « Sur “ les formes traditionnelles ” du roman africain », in *La Revue de littérature comparée*, n°3 et n °4, juillet/octobre 1974, Paris: Librairie Didier, 1974, p.537-568.
- KESTELOOT, Lilyan et Bassirou DIENG. *Les épopées d'Afrique noire*. Paris: Karthala-Unesco, 1997, 626p.
- KONE, Amadou. *Du récit oral au roman*. Abidjan: CEDA, 1985, 150p.
- KOUROUMA, Ahmadou. *Les soleils des indépendances*. Paris: Seuil, 1970, 195p.
- . *Monné, Outrages et Défis*. Paris: Seuil, 1990, 290p.
- . *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris: Seuil, 1998, 360p.
- . *Allah n'est pas obligé*. Paris: Seuil, 2000, 224p.
- LAROCHE, Maximilien. « Oraliture et littérature ». in *Sociopoética*, volume I, n°3, Janvier-Juillet 2009, publication en ligne: Universidade estadual de Paraíba, [http //eduep.uepb.br](http://eduep.uepb.br)
- NIANE, Djibril Tamsir. *Soundiata ou L'épopée Mandingue*. Paris: Présence Africaine, 1960, 154p.
- NKASHAMA, Puis N'gandu. *Kourouma et le mythe: une lecture de Les Soleils des indépendances*. Paris: Silex, 1985, 200p.
- NOUMSSI, Gérard Marie et Rodolphine Sylvie WAMBA. « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma ». in *Présence francophone* n°59. Montréal, p.28-51.

SOB, Jean. *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*. Paris: A3, 2007, 255p

SOCE, Ousmane. *Karim suivi de Contes et légendes d'Afrique noire*. Paris: Nouvelles Editions latines, 1948, 238p.

SY, Amadou Abel. *Seul contre tous*. Dakar-Abidjan: N.E.A, 1978, 165p.

TINE, Alioune. « Pour une théorie de la littérature africaine écrite ». in *Présence Africaine* n°134. Paris-Dakar: Présence africaine, 1985, p.99-121.

TURCOTTE, Virginie. *Quand la lecture visite l'oraliture ou l'influence de la tradition orale dans l'acte de lecture des romans antillais*. Mémoire de maîtrise, Montréal: Université du Québec à Montréal, 2009, 143p.