



Le conte : apories contemporaines d'un statut d'art « populeux »

Noëi SANOU*

Résumé

Le conte d'expression africaine participe d'un discours cosmique mis en scène dans une situation de communication sociale. Le présent propos vise à montrer le caractère impropre de l'infériorisation statutaire de ce discours « total » (Louis Millogo, 2002), depuis Gèneviève Calame-Griaule (1965, 1984) : un art « populeux » à l'échelle inférieure de la pyramide de la parole et des rituels sociaux, « folklore », « folktales ». L'art du conte n'est-il pas en définitive le terrain de prédilection d'un « art rituel » dont les stratégies et l'éthique énonciatives subissent les cloisons entre le narratif et le théâtral, entre l'agir historique et la transcendance cosmogonique ? Aussi loin que l'on remonte en Afrique noire les preuves de son immémorialité existent ; à l'inverse, les preuves de son passage à l'écrit et de son historicité récente de genre d'emprunt sont lisibles, dans la littérature (C. Grimberg, 1963 ; M. L. West, 1984 ; N. Belmont, 1999 ; M. Coyaud, 2013), dans les parties du monde où l'on lui attribue classiquement ses origines notamment l'antique monde grec en Milet, l'Orient des « contes des mille et une nuits » ou l'Inde dravidiennne. Sous ce rapport, convient-il de cerner les contours épistémologiques de sa mutilation poétique qui se poursuit aujourd'hui encore en Afrique-même, sous la poussée de la prépondérance de l'écrit, suite à sa réduction narrative et scripturaire à la faveur de son expansion à partir de l'Afrique et sa territorialisation notamment européenne en tant que première littérature universelle. Le cadre théorique est constitutif d'une épistémocritique par la performance sémiocritique du conte comme texte et contexte.

Mots-clés : conte-apories contemporaines-folklore-scripturarité-ritualité.

The tale : contemporary apories of status of « populous » art

Abstract

The African expression tale is part of a cosmic discourse staged in a situation of social communication. The purpose of this article is to show the inappropriateness of the statutory inferiorization of this "total" discourse (Louis Millogo, 2002), since Gèneviève Calame-Griaule (1965, 1984): a "populous" art on the lower scale of the pyramid of speech and social rituals, "folklore", "folktales". In short, is not the art of storytelling the preferred field of a "ritual art" whose strategies and ethically ethics subsume the partitions between the narrative and the theatrical, between historical action and transcendence? cosmogonic? As far as we go back to black Africa the proofs of its immemoriality exist; conversely, the proofs of its passage to the written word and of its recent historicity of the type of loan are readable, in the literature (Carl Grimberg, 1963, Martin Litchfield West, 1984, Nicole Belmont, 1999, Maurice Coyaud, 2013), in parts of the world where it is traditionally attributed its origins including the ancient Greek world in Miletus, the East of the "tales of the Arabian Nights" or Dravidian India. In this respect, is it necessary to define the epistemological outlines of his poetic mutilation, which continues today even in Africa itself, under the pressure of the preponderance of the written word, following its narrative and scriptural reduction in favor of its expansion from Africa and its territorialization especially European as the first universal literature. The theoretical framework is constitutive of an epistemocriticism by the semiocritical performance of the tale as text and context.

Keywords: tale-contemporary apories-folklore-scripturarity-rituality.

* Université Ouaga 1 Professeur Joseph Ki-Zerbo ; korossah@yahoo.fr



Introduction

Quels que soient les dictionnaires, les traités ou les manuels spécialisés tous s'accordent à définir le conte comme un « récit » dont le ressort est le merveilleux et le fantastique. Les recueils de contes succèdent aux livres d'un conte suivant le choix délibéré de courants littéraires ou philosophiques de faire du conte un outil d'expression ou le véhicule d'un message décalé, hyperbolisant¹, l'option stratégique d'écrivains de contourner la censure de la pensée dominante². Dans l'Afrique noire contemporaine, en droite ligne de la psychose des ethnologues qui craignirent de voir, aux premiers rayons des soleils des indépendances, se lever une Afrique moderne sur les cendres de l'authentique Afrique, il faut se dépêcher de sauvegarder par l'inscription graphique (« scripta manent ») la tradition orale (« verba volant ») menacée dans ses fondements génésiques par les sirènes et les vagues déferlantes de la modernité. Surtout lorsque les plus grands oralistes concluent à l'incendie de bibliothèques d'Alexandrie vivantes (A. H. Bâ, 1960 ; A. Touré et N. I. Mariko, 2005 : 55-57)³, ces cheveux grisonnants qui n'ont pas la chance d'avoir des tenants de la négritude comme B. Diop ou B. B. Dadié pour recueillir au fil de leurs paroles les pépites précieuses aux fins de leur transposition textuelle en *Contes d'Amadou Koumba* (B. Diop, 1947) ou *Le pagne noir* (B. B. Dadié, 1955) ; ou la stature du « sage de Bandiagara » formé par les « humanités » plurielles

¹ *Candide ou l'optimisme* emprunte chez Voltaire le registre du conte fantastique pour l'enseignement philosophique de l'humanisme et le cosmopolitisme du siècle des Lumières dans un style néo-classique ; le romantisme se distingue dans les courants littéraires européens par sa volonté idéologique et artistique de réhabiliter le conte comme le langage le plus près de l'âme populaire ; en cela le conte romantique s'inscrivant dans la tonalité du merveilleux : on peut citer les créations de « contes populaires » chez les auteurs allemands pour accompagner l'émergence du courant du romantisme de la moitié du XVIII^e siècle au XIX^e siècle, (Johann Gottfried Jacob et Wilhelm Grimm) et chez les auteurs romantiques et naturalistes français respectivement dans la première moitié du XIX^e siècle (Flaubert) et la seconde moitié du XIX^e siècle (Guy de Maupassant, Alphonse Daudet). Le conte merveilleux du romantisme qui vise à instruire par un récit moral se distingue du conte philosophique de la Renaissance sous le registre de la fantaisie et du baroque (Rabelais, *Gargantua, Pantagruel*) et de la fable classique inspirée d'Esopé dans une composition versifiée (Jean de La Fontaine, *Fables*).

² *Les Fables* de La Fontaine qui découlent selon la tradition de la réappropriation dans l'esprit classique du XVI^e siècle français et de la mise en vers des fables de l'antique Esopé ont constitué de courtes allégories morales au moyen desquelles une satire en règle a pu se structurer contre les travers de la monarchie absolue et de la cour de Versailles. Le monarque Louis XIV se serait senti visé directement par ces courts récits dans un double registre merveilleux et satiriques (« Les animaux malades de la peste », « Le loup et l'agneau », « Le lion et le moucheron ») sur l'arbitraire, la vanité et les abus de l'absolutisation du pouvoir, la structure très inégalitaires de la société royale relique de la féodalité, si bien que l'accord du Roi pour l'élection du « conteur » du classicisme française à l'Académie française fut loin d'être aussi enthousiaste et spontané que lorsqu'il s'est agi de l'auteur tragique et hagiographe du roi Racine.

³ Le sage de Bandiagara A. H. Bâ déclare lors de son plaidoyer devant la onzième conférence générale de l'UNESCO le 1^{er} décembre 1960 pour la protection du patrimoine immatériel de l'humanité, en particulier les traditions orales africaines menacées : « Je pense à cette humanité analphabète, il ne saurait être question de livres ni d'archives écrites à sauver des insectes, mais il s'agira d'un gigantesque monument oral à sauver de la destruction par la mort, la mort des traditionalistes qui en sont les seuls dépositaires. Ils sont hélas au déclin de leurs jours. Ils n'ont pas partout préparé une relève normale. En effet, notre sociologie, notre histoire, notre pharmacopée, notre science de la chasse, et de la pêche, notre agriculture, notre science météorologique, tout cela est conservé dans des mémoires d'hommes, d'hommes sujets à la mort et mourant chaque jour. Pour moi, je considère la mort de chacun de ces traditionalistes comme l'incendie d'un fond culturel non exploité. L'Unesco peut présentement, avec quelque argent, combler la lacune. Mais dans quelques décennies, tous les instituts et institutions du monde, avec tout l'or de la terre, ne pourront combler ce qui sera une faille culturelle éternelle imputable à notre inattention ». Précisément en 1962 au Conseil exécutif de l'Unesco où il a été récemment élu, A. H. Bâ répond aux propos racistes du sénateur américain Benson qui traite les Africains d'ingrats, analphabètes et ignorants : « Je concède que nous sommes des analphabètes, mais je ne vous concède pas que nous soyons des ignorants.[...] Apprenez que dans mon pays, chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui a brûlé ». La formule est abondamment déclinée en de multiples variantes dans la pure tradition orale : « En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », ou encore : « chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est toute une bibliothèque qui brûle ». L'auteur reprecise la formulation de sa pensée lors du Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966 : « En Afrique, chaque fois qu'un vieillard traditionaliste meurt, c'est une bibliothèque inexploitée qui brûle ». Cet aphorisme qui a rang désormais de proverbe africain résonne couramment dans les classes des lycées et les amphithéâtres des universités du monde comme sujet de discussion sur le péril de l'héritage oral.

des cultures peulh, bamana et française pour transcrire par eux-mêmes les savoirs dont ils sont les dépositaires (A. H. Bâ, 1972). Quels pouvoirs de résurrection de « bibliothèques d'Alexandrie » que sont *Le pagne Noir*, *Les contes d'Amadou Koumba* !

Parmi les genres littéraires qui sont l'objet de compétitions pour aguerrir les dilettantes de la plume, le traditionnel recueil de contes figure parmi les heureux élus. Force est de constater qu'à l'état actuel des informations dont nous disposons, si le conte se place comme un genre littéraire dont la forme écrite peut prendre place parmi les genres littéraires en compétition comme au Grand prix national des arts et des lettres (GPNAL) de la Semaine Nationale de la Culture (SNC) du Burkina Faso, il ne peut être attesté un concours littéraire qui attend des candidats la rédaction d'un mythe, une légende ou une épopée fictifs. Cela participe-t-il d'une croyance imputable aux populations dont ces textes sont l'émanation ou de postulations scientifiques d'une architecture théorique hiérarchisant genres sacrés (mythes, épopées, légendes) transcendants dans le cosmos et genres profanes (contes, chansons) immanents au quotidien social ?

L'autre développement dans l'expression par le conte se traduit par l'appel de plus en plus courant de la vocation de conteurs-auteurs de leurs propres spectacles ou narrateurs de « contes recueillis au sein d'un espace ethnique donné » qui, après s'être exportés vers l'Occident, se rencontrent pour un partage d'expériences, des compétitions, des spectacles *live* pendant des festivals de contes comme le Festival *yeleen* à Bobo-Dioulasso⁴. Ces conteurs modernes ne se sentent pas concernés par les interdits du conte rituel : ils content le jour. Blasphème ! Tout se passe comme si conter demeurait la partie immergée de l'iceberg oral africain mais aussi le « genre » qui essuie les préjugés ou les audaces iconoclastes les plus divers de l'art « populeux » à l'échelle inférieure de la pyramide de la parole et des rituels sociaux. Ou encore, note-on au début du XVIII^e siècle en Europe, sa mise à la mode par les précurseurs nordiques et germaniques du romantisme comme un genre reflétant le langage populaire, ingénu, dont la transposition écrite, la vulgarisation et la réception par l'âme dans un style approprié l'apprête à recevoir les œuvres lyriques et dramatiques du romantisme. On peut noter avec Y. Girard (1999 : 6-7) en préface annotée de la traduction du livre de contes de Jacob Grimm, ces propos de l'« inventeur » du conte populaire allemand en 1769 :

Les légendes, les contes, la mythologie sont en quelque sorte les vestiges de la croyance populaire, de son intuition sensible, de ses énergies et de ses instincts, d'un état d'âme où l'on rêve parce qu'on ne sait pas, où l'on croit parce qu'on ne voit pas, et où l'on agit avec toutes les forces d'une âme encore intacte et qui n'a subi aucune culture.

Par tradition, en l'absence de sa transposition-appropriation par un écrivain (V. Propp) tout comme la légende et la mythologie depuis la notation inaugurale des transmissions orales helléniques au VIII^e siècle avant J.-C. par Homère dans les livres mères de la littérature européenne *Illiade* et *Odyssée*, ou en dehors de l'invention par des individualités écrivantes qui lui procurent une « littérarité » (Voltaire, *Candide* ; Gustave Flaubert, *Trois contes* ; Maupassant, *Boule de suif*), le conte relève du folklore au sens saxon de l'étymon⁵, la culture populaire ingénue ; et le conteur de l'engeance du poète à peine toléré dans la République platonicienne.

⁴ Festival annuel organisé en décembre par La Maison de la Parole de Bobo-Dioulasso (Burkina Faso).

⁵ Emprunté à l'anglais, *folk-lore* est composé des deux termes saxons *folk* « peuple » et *lore* « savoir, connaissances, science » et proposé en 1846 par Ambrose Merton pour désigner ce qui était alors appelé *Popular Antiquities* ou *Popular literature*. Selon le Centre national de ressources textuelles. *Lehren* est le synonyme allemand de *lore*. Référence : Centre national de ressources textuelles et lexicale, CNRS, France.

Posons, comme proposition fondamentale : le détour européen de la pratique du conte absent de *La poétique* est au fondement de sa réduction phénoménologique à une propédeutique préalable à la pratique de « genres majeurs ». Son érection épistémologique au rang d'objet de recherche par la linguistique transphrastique, l'ethnologie, les approches formalistes et structurales en vue de cerner le nucleus de la narration n'en sera que retentissement logique. Si bien qu'en Afrique noire-même, où plusieurs éléments de preuve attestent aujourd'hui dans la littérature scientifique les sources historiques et cosmogoniques de l'antériorité de l'invention du conte tant dans ses motifs que sa culture rituelle et cosmique (L. S. Senghor, 1961 ; C. Grimberg, 1963 ; A. Ouédraogo, 2013 ; C. P. Kameni et C. D. Palaï, 2014), le conte est devenu le signe indien de l'archaïsme ; sa disparition rituelle pour sa résurrection graphique est modernité.

Les apories sont les lieux communs du discours scientifique qui se refuse d'enjamber les murs de ses propres impasses théorico-épistémologiques préférant, tel que dans le cadre de l'exégèse du conte comme récit, le confort de ses certitudes acquises⁶. Une relecture allant du constat que la « contécriture », dominant aujourd'hui, se situe radicalement dans les marges morales et esthétiques de la « contoraliture », ne peut faire l'économie épistémocritique de l'« invention » extra-africaine du conte-script ; une relecture ne peut faire radicalement l'économie de l'invention extra-africaine du statut d'art mineur, inférieur, populaire. Une lecture « postmoderne », ne peut stratégiquement faire l'économie, si elle veut être probante dans ses résultats, du double phénomène historique d'emprunt esthétique et de legs épistémologique de l'Europe à l'Afrique postcoloniale de ce qui est connu sous l'appellation du déverbal « conte » d'une part et d'autre part de la science universelle d'une vision structuro-formaliste d'un « récit » dépouillé de ses contextes cosmogoniques, esthétiques et poétiques de production et d'interprétation d'expression au fonctionnalisme caractéristique, en contexte de l'art négro-africain, d'une « esthétique négro-africaine » (L. S. Senghor, 1964 [1956]).

De ce para-doxe entre infériorisation dans la *Poétique* et primauté théorico-épistémologique dans les sciences du langage résultent la sémiotique des contenus narratifs (J. A. Greimas ; C. Bremond) et la sémiotique des formes narratives (M. Bakhtine ; G. Genette) entre perspectives sémantiques structurales et perspectives morphologiques structurales en élevant le conte au rang du récit expérimental (V. Propp ; A. J. Greimas ; J. Courtés ; G. Maurand). Le tournant académique de l'invention terminologique de la « littérature orale » par le folkloriste P. Sébillot en 1881 (M.-L. Tenèze, 1969 : 1104) et comme champ d'étude issu de l'ethnologie de la parole (G. Calame-Griaule, 1987 [1965]) prenant en compte le contexte dans la production et l'interprétation (S.-M. Eno-Belinga, 1978 ; P. Zumthor, 1983 ; J.-L. Calvet, 1984 ; S. A. Kam, 1994 ; U. Baumgardt, J. Dérive (dir.), 1988 ; A. Ouédraogo, 2013) induit la nécessaire collecte de la parole en situation réelle. Dans le sillage des perspectives esthétiques, mais aussi de la mise en crise du paradigme hypothético-déductif de lecture par une démarche empirico-déductive, les travaux de « l'école de sémiotique de Ouagadougou » (L. Millogo, 2002 ; N. Sanou, 2014)

⁶ La pensée aporétique peut devenir dialectique si et seulement si elle cherche à dépasser les contradictions. En effet la dialectique confronte des points de vue différents pour en permettre une synthèse ; le système aporétique reposant sur une ou plusieurs apories, une ou plusieurs impasses dans un raisonnement, est scepticisme lorsqu'il se borne à ne pas trancher tant que les conditions ne sont pas réunies pour le faire et l'agnosticisme est l'attitude qui consiste à affirmer l'impossibilité de trancher dans une situation d'impasse dans un raisonnement. Dans tous les cas de figure, la pensée aporétique est de l'ordre de la spéculation ; elle est une condition nécessaire mais pas suffisante à l'enclenchement du doute heuristique ; la pensée scientifique est de l'ordre de l'expérimentation, de l'analyse cohérente, de la description, de la construction théorique (confer André Motte, Christian Rutten (éds.), *Aporia dans la philosophie grecque, des origines à Aristote*, Louvain, Peeters, 2001 ; Jacques Derrida, *Apories*, Editions Galilée, 1996).



tentent de restituer la complexité esthétique et la totalité signifiante du conte conformément au sens, l'entendement, la vision à la base de la sémiotique africaine au cœur de laquelle l'on note une littérarité entre scripturarité et oralité, verbalité et ritualité comme voies concurrentes de l'expression, entre dire le conte et l'écrire. L'enjeu théorique de la présente épistémocritique est de cerner comment les traditions langagières, les savoirs et les contextes épistémiques interfèrent dans la conception, l'acquisition et la pratique esthétique d'une forme de littérarité : le conte. Pour fonder son efficacité, nous mettons au service de la théorie de sa connaissance la dialectique immanentielle et contextuelle de la lecture sémiotique, la « sémiocritique » sous l'angle de la performance critique à partir du texte et du contexte (O. Sécardin, 2009 ; M. Bakrim, 2017).

1. Au cœur d'une crise de la légitimité entre oralité et écriture

Aussi loin que l'on remonte dans les recherches sur la littérature non écrite, celles-ci sont reversées dans les recherches sur la culture populaire, le folklore, qui connut un regain d'intérêt aux siècles du romantisme ; les recherches européennes se mènent d'abord sur les contes, les légendes et les mythes sous la bannière d'une discipline appelée les études folkloriques, ensuite sur les contes africains dans le champ disciplinaire de l'ethnolinguistique ou l'ethnologie de la parole qui conserve une constante concernant le conte : la conclusion au statut d' « art populaire » et de genre inférieur de l'ordre de la tradition orale et de l'expression (G. Calame-Griaule, 1965 ; G. Calame-Griaule et C. Görög-Karady, 1984).

1.1. Entre élitisme ésopien et folklorisme milésien

Voltaire, en optimiste des Lumières, a mis l'essentiel de son effort à la rédaction épistolaire et à la tragédie (plus de cinquante pièces !), y comptant pour assurer son immortalité. Mais qui se rappelle aujourd'hui l'*Œdipe* de ses débuts ou *Irène* sur laquelle il meurt ? Mais le classicisme de *Candide* ou de *Zadig* est aujourd'hui établi. Mais combien de fois les préfaciers et hagiographes de Voltaire rappellent qu'il parlait aux têtes impériales et à ses pairs de ses contes, pour autant philosophiques, comme des « bagatelles », des « fadaises » ? Quel malaise serait le sien aujourd'hui de connaître que c'est malgré lui qu'il survit aujourd'hui à la postérité par ses « contes » bagatelles et fadaises (R. Pomeau, 1966) ! De l'avis de Pierre-Marc de Biasi (1986), les détracteurs de Gustave Flaubert se sont longtemps servis des *Trois contes* en le plaçant au sommet de l'art flaubertien de façon à jeter un discrédit sur les grands romans antérieurs (*Salammbô*, *Madame Bovary*, *L'éducation sentimentale*) ou, au contraire, de l'ignorer en le minorant. La visée du naturalisme littéraire d'observer et décrire avec réalisme le comportement psycho-physiologique de l'homme non comme abstraction, métaphysique, mais comme un homme naturel soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu, a eu comme cadre expérimental aussi bien les romans d'Emile Zola que les nouvelles et les contes moins bien connus, sous la virtuosité de Guy de Maupassant (2017 a, b). Combien le connaissent, qu'au sommet des plus grandes œuvres européennes se placent des contes ou des œuvres inspirées des contes tant les trois genres canoniques emblématiques du génie européen sont à toutes époques depuis leur invention : la poésie, le théâtre et le roman ? La minorité du conte à la vie dure, son absence dès *La poétique* le signifie !





On pourrait en conséquence se demander si la double attitude, et de défiance du conte, et d'anoblissement de la fable, n'est pas due au fait originel que le genre merveilleux connaît deux modes d'entrée dans l'espace des cultures européennes dans les temps grecs : l'introduction par le haut sous la houlette des « fables ésopiennes » et l'introduction par le bas sous la houlette des « contes milésiens ». Ce contexte binaire de l'introduction de la culture du merveilleux sous la forme de l'allégorie morale et sous la forme du story-récit, histoire, aura inscrit l'expression moraliste dans la tradition culturelle de classer et de hiérarchiser dans le règne littéraire, de classer et hiérarchiser les « genres » qui le manifeste : la fable et le conte.

Phèdre⁷, lettré latin originaire de la ville grecque de Thrace, en ayant le génie de latiniser et de mettre au goût de vers iambiques la prose d'Esopé, adapte, réinvente et diffuse le premier la « fable ésopienne » le premier siècle après Jésus-Christ. Il en invente de nouvelles. Ces fables qui sont éditées et goûtées par la haute société tout le long du Moyen-âge et de la Renaissance, il en attribue dès le *Livre I* (Prologue : 1) la paternité du genre à l'antique Esopé : « L'auteur Esopé a imaginé ces thèmes, / et moi je les ai figiolés en vers sénaires. / L'usage de ce petit livre est double, car il fait rire / et nous apprend la vie par des conseils avisés. / Si quelqu'un voulait cependant m'accuser à tort / de faire parler les arbres et aussi les animaux, / qu'il se rappelle que nous plaisantons avec des histoires fictives. ». La reconnaissance de Jean de la Fontaine, dans la droite ligne de l'esprit du classicisme, de sa dette à Esopé dont les textes lui sont parvenus par l'entremise des versions versifiées que le latin Phèdre leur en donné, aura contribué, à partir de la Cour de Versailles, a conféré à la fable renouvelée suivant le canon du classicisme la noblesse qui manquait, dans l'autre partie de la France féodale le Tiers-Etat, à l'expression roturière favorite : le conte au coin du feu de la chaumière et la ronde en chantonnant et dansant la ballade.

Le conte, sans élite pour le défendre dans le cadre sélect de la culture officielle « *litteratura* » (œuvres écrites) à l'inverse de l'oralité tardive, ne quitte le folklore et le folkstelling que lorsque des écrivains officiels, baroques (Rabelais), romantiques (Grimm, Flaubert), néoclassiques (Voltaire), naturalistes (Maupassant), en réaction contre les bases inégalitaires de la culture, s'en approprient comme outil pédagogique à même d'intégrer la multitude ségréguée dans la culture officielle, comme visée de la contestation du déterminisme et l'élitisme de la société féodale sur la base de la naissance, de la contestation de la société capitaliste mettant en avant la dualité du travail ouvrier et paysan et du capital du bourgeois. La fable ou le conte anobli, n'étaient-ils pas le meilleur stratagème allégorique pour contourner la pensée bien pensante ? Parler au peuple dans le langage qu'il comprend le mieux pour l'avoir inventé, pérennisé, entretenu au fond de son âme ?

En définitive, cette saisie périsémiotique du signe contaire dans son contexte anthropologique de territorialisation européen, ne renseigne-t-il pas, par causalité, les fondements et les apories de la classification du conte comme l'archétype du simplisme narratif, et de la « parole profane chez l'Africain » pour paraphraser Calame-Griaule ?

⁷ La naissance de Phèdre est située en 10 avant J.-C. et sa mort vers 54 après J.-C. (source : Encyclopædia Universalis. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/phedre-10-env-54/>)





1.2. Ecrit, apories et crises des typologies

L'hyperonyme Littérature, il est notoire, a dû abdiquer sa racine latine *litteratura* (écriture) pour être la littérature en Afrique noire dans une double déclinaison orale et écrite afin de rendre compte du fait que les supports vivants de la littérature dans l'Afrique après la colonisation, terre de concurrence d'une tradition orale et d'un legs colonial de l'écrit désormais, sont l'oralité et l'écriture. Ce compromis dont l'Afrique est coutumière, est heureux. Mais cela ne va pas aujourd'hui sans le constat à peine masqué de la confusion de la légitimité littéraire à la littérature écrite au point qu'il faut toujours préciser dans l'intitulé des enseignements de littérature orale et sur les manuels qu'il s'agit bel et bien de « littérature orale » ; « littérature » tout court, rimant avec littérature écrite.

Il est fait référence de la façon la plus désinvolte possible dans l'intelligentsia à la littérature d'expression écrite en langue européenne précisément, lorsqu'il est fait mention de « littérature négro-africaine » sous la houlette de la négritude, des « littératures nationales » (littérature béninoise, littérature congolaise, littérature burkinabè, etc.) avec des sous-entendus micronationalistes, ou de « littérature africaine » dans la visée du panafricanisme. Or, il n'est nul besoin d'études érudites pour constater empiriquement l'omniprésence dans toutes les manifestations culturelles rurales ou citadines de « la parole-patrimoine » (J. Sinarinzi, 1995 : 31-46), de la symbiose des arts quand le Noir ému s'exprime, d'une sémiosphère africaine dans ses enjeux de trans-substantiation des arts et de la littérature, du verbal et du non-verbal (L. Millogo, 1988, 2002 ; N. Sanou, 2013, 2014, 2017).

Aussi, les efforts de typologie de la parole-patrimoine marqués par un souci de théorisation, ont comme point de départ le modèle de la *Poétique* qui offre le schéma normatif et conceptuel de la tradition esthétique de hiérarchisation et de classification après la caractérisation de la forme et du contenu de chaque genre littéraire ou artistique (V. Propp, 1970 ; An. Aarne, S. Thompson, 1961 ; D. Paulme, 1976 ; S.-M. Eno Belinga, 1978) et comme finalité sa contestation par la prise en compte des conceptions et situations propres à l'Afrique (S. A. Kam, 2007 ; J. N. Wambo, 2014). Fondamentalement depuis Aristote trois genres canoniques gouvernent le Parnasse : la poésie, le théâtre et le roman. Le genre d'emprunt que constitue le conte survit en marge des manuels de capitalisation de la culture officielle. Nous postulons que la conturgie introduite par Esope aux premiers siècles des fondements helléniques de la civilisation placée sous la tutelle de la déesse Europa et au II^e siècle sous la plume d'Aristide de Milet, a poursuivi un mouvement incessant de navette de la base au sommet et du sommet à base en fonction des époques et courants de pensée, par le biais de la fable-poésie et du conte-récit, et tout en conservant les marques évidentes d'un emprunt dans ses motifs et sa stratégie discursive. C'est dans ce contexte que les tentations de typologies binaires et hiérarchiques oralité/écriture, conte/nouvelle, périphérie/centralité constituent les pis-aller caduques dans les lectures et relectures de la conturgie africaine.

1.3. En marges de l'histoire et de la littérature officielle

Les manuels concernant l'histoire littéraire africaine se suivent et invariablement se résolvent à cerner leur objet dans le cadre des origines, de l'émergence et du développement d'une littérature écrite dont l'historicité serait une donnée plus objectivable. Cette littérature historicisable se reconnaît certes le substrat d'une oralité immémoriale et l'hyperstrat d'une écriture coloniale



externe esthétiquement d'abord au continent, puis interne dans ses manifestations auctoriales, formelle et institutionnelle, que l'on remonte aux productions endogènes dites assimilationnistes soupçonnées d'avoir été inspirées par la malice des administratifs coloniaux soucieux de justifier par procuration la mission civilisatrice de la colonisation sur la tabula rasa de la « négritie ». C'est suivant ce prisme scriptocentré que l'histoire littéraire en Afrique se reconnaît à travers sa première odyssee sur les bords de la Seine, dans le croisement des vents de contestation de l'oppression du Noir de l'indigénisme haïtien, de la négro-renaissance et de la création de revues de combat marxiste (« Légitime défense », 1932), puis d'affirmation négro-africaine (« l'Étudiant noir », 1935). La salutaire mise sur fonds baptismaux des éditions Présence africaine permit à la négritude écrite de retentir en vers heurtés de souffrance, en invite à accompagner d'amples versets soyeux du timbre de la cora et des pianotements du xylophone des dyâli, mais aussi en transposition écrites des récits ancestraux dans le registre du merveilleux dans les deux volumes des contes de la savane d'Amadou Koumba (B. Diop, 1947, 1961), dans le « pagne noir » des contes de la forêt (B. B. Dadié, 1955), ou des contes initiatiques peulhs (A. H. Bâ, 2000).

L'art de la parole ? Elle remonterait tout simplement à la nuit des temps selon le griot Mamadou Kouyaté, « le griot qui détient la chaire d'Histoire dans un village et qu'on appelle Belën-Tigui » entre les airs de sa cora et de son balafon introduisit en ces termes *Soundjata ou l'épopée mandingue* (D. T. Niane, 1960 : 9) :

Je suis griot. C'est moi Djeli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et Djeli Kedian Kouyaté, maîtres dans l'art de parler. Depuis des temps immémoriaux les Kouyaté sont au service des princes Keita du Manding : nous sommes les sacs à paroles, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'art de parler n'a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole nous donnons vie aux faits et aux gestes des rois devant les générations.

C'est ce qui conforte du reste D. T. Niane (1960 : 6) lorsqu'il affirme :

L'Occident nous a malheureusement appris à mépriser les sources orales en matière d'Histoire ; tout ce qui n'est pas écrit noir sur blanc étant considéré comme sans fondement. Aussi même parmi les intellectuels africains il s'en trouve d'assez bornés pour regarder avec dédain les documents « parlants » que sont les griots et pour croire que nous ne savons rien ou presque rien de notre passé, faute de documents écrits. Ceux-là prouvent tout simplement qu'ils ne connaissent leurs propres pays que d'après les Blancs.

Les historiens, en rappel, sont plus explicites sur la visée idéologique d'une telle déconsidération du vestige oral qui forme, avec l'écrit, les matériaux de travail indispensables d'une historiographie nécessairement ouverte et transcendant la dichotomie préhistoire sans écriture/histoire avec écriture dans le décryptage du passé (J. Ki-Zerbo, 1991).

A l'image de l'histoire générale, l'histoire littéraire de l'Afrique repose sur un scripto-eurocentrisme non assumé, qui dessine la courbe du développement d'une littérature écrite qui rarement comptabilise les manuscrits de Tombouctou et toute la longue tradition de textes écrits dans l'amharique éthiopien, se gardant surtout de fouler l'espace de l'Égypte antique « égyptologiquement » détaché de l'Afrique des Nègres typologiquement primitifs, une Égypte antique dont les inscriptions et les créations esthétiques ainsi que son mode de préservation à posteriori au moyen des hiéroglyphes, relèveraient, du fait même de l'usage supérieur de l'écriture, d'une

civilisation supérieure dont les liens avec le reste du continent seraient subsidiaires, accidentels, se réduisant en une relation de dominant à dominé à travers la Nubie. Et cette aberration ne se rend pas à l'évidence factuelle du paradoxe d'un art de la parole très présent dans une Egypte totémiste et matriarcale (C. A. Diop, 1954 ; C. Grimberg, 1963 ; G. Maspéro, 1911), affiliée paradoxalement aux antiques « grandes civilisations » du pourtour de la Méditerranée en dépit de l'observable suivant : sa parole, ses images et ses écrits rendent compte de récits vivants de légendes, de contes et de mythes transmis oralement aux origines dont les motifs caractérisent la conception selon laquelle l'homme n'a pas vocation à se rendre maître et possesseur d'une Création dont il n'est qu'une créature, l'homme n'est qu'une unité ontologique dans la mesure parfaite de la Création. Cette croyance fonde le totémisme consistant en la sacralisation d'une espèce vivante, florale ou animale, dont l'explication contenue dans une narration étiologique est à la fois cosmogonique et écologique. Le Sphinx thérianthrope à face humaine (celle du pharaon Kheops) et au corps de lion est allégorie plastique qui illustre bien le totémisme transcendant la dualité de l'animalité et de l'humanité à travers cet art de la création de figures trans-spécifiques dont le domaine d'évolution de prédilection est le conte ; le conte africain dans lequel l'animal fonde des villages, parle, se métamorphose en humain et peut convoler en justes noces avec l'humain et l'homme peut se métamorphoser en animal, développer des capacités et des attitudes du règne animal. Cette synthèse de l'animal et de l'humain ne dégénère jamais en êtres monstrueux et cruels comme le Centaure et fantasmagorique comme Pégase « le cheval ailé » de la mythologie hellène. Le conte du Prince et du Crocodile immémorial à Thèbes (C. Grimberg, 1963) illustre bien cette morale écologique de l'entente cordiale des règnes. C'est en Egypte antique que l'on note le témoignage des contes les plus anciens du continent qui présentent la double qualité qu'ils sont sur les plans de l'énonciation, de la diégèse et de la morale non manichéenne du naturel de tous les contes paysans d'Afrique et préservés dans des textes écrits depuis le Moyen-Empire (G. Maspéro, 1911 : I [en ligne])⁸ :

Lorsque M. de Rougé découvrit en 1859 un conte d'époque pharaonique analogue aux récits des Mille et une Nuits, la surprise en fut grande, même chez les savants qui croyaient le mieux connaître l'Égypte ancienne. Les hauts personnages dont les momies reposent dans nos musées avaient un renom de gravité si bien établi, que personne au monde ne les soupçonnait de s'être divertis à de pareilles futilités, au temps où ils n'étaient encore momies qu'en espérance. Le conte existait pourtant ; le manuscrit avait appartenu à un prince, à un enfant de roi qui fut roi lui-même, à Sétoui II, fils de Ménéphthah, petit-fils de Sésostris.

Au-delà des époques et des espaces historiques, peut-on se demander, y a-t-il une ou plusieurs façons de conter en Afrique ? Y a-t-il un seul et même système symbolique indépendamment des substances qui le prennent en charge dans la perspective d'une théorie poétique dont la conturgie pourrait fournir un modèle spécifique ? Y a-t-il une ou plusieurs géographies stylistiques du conte ? Une façon de conter qui transcende les horizons identitaires dans l'espace et le temps ou

⁸ Aucune étude comparée n'a été tentée entre cette littérature orale égyptienne transcrite au Moyen-Empire dans les manuels scolaires pour perpétuer les savoirs et savoir-faire de l'Ancien-Empire dans un instinct de conservation nationale après la première période intermédiaire qui vit la société égyptienne menacée dans ses fondements et sa mémoire par l'envahisseur Hyksos, avec la littérature orale africaine qui fait l'objet de transpositions écrites depuis la période coloniale dans un égal élan de conservation d'un art de la parole menacée dans un contexte de millénarisme culturel développé sous l'ère coloniale, par l'urgence de la sauvegarde des cultures des peuples « primitifs » face aux coups de boutoirs inexorables du modèle du colonisateur. C'est cette présumée impérieuse nécessité historique, archéologique et ethnologique qui a présidé à l'organisation de plusieurs missions ethnographiques pour comprendre, consigner par écrit mais aussi prélever dans la matérialité d'objets culturels les systèmes de croyances des peuples colonisés.

d'infinies façons de pratiquer cette institution esthétique que la théorie littéraire qualifie de « littérature orale » ? Participe-t-elle d'une littérarité exclusive ou d'une ritualité symbiotique ?

Mais peut-on relever le présent paradoxe que si l'histoire littéraire par sa démarche et ses postulats scriptocentriques procède à une infériorisation statutaire de la littérature orale, la théorie littéraire procède à une surenchère exégétique autour des structures et des fonctions de l'esthétique orale comme le déterminant d'une africanisation de l'écriture africaine. L'histoire littéraire est celle de la littérature écrite, la théorie littéraire est celle de la littérature orale. Elle est isolée comme pratique esthétique ou comme substrat nourricier de la « littérature nègre », de la « littérature africaine » ou de la « littérature nationale » selon les périodes critiques.

Pour se convaincre, avant la découverte de l'Art nègre réductible, dans le contexte, à « la sculpture et la peinture nègres » qui allaient convaincre les artistes, puis l'intelligentsia de l'Europe en plein triomphe industriel de s'alimenter à la sensibilité et les canons esthétiques propres au monde noir pour accéder à une démarche conceptuelle et interprétative de la réalité, la puérilité du « conte africain » et du « chant nègre » servirent les premiers motifs aux sarcasmes du dédain et du sentiment de supériorité de l'Européen dans toutes ses configurations coloniales : le militaire, le missionnaire et le marchand. En dépit de la publication de *De la littérature des nègres* (A. Grégoire, 1991 [1808]), il fallut que Senghor (1964 : 175) soulignât en préfaçant *Les Contes de l'Ouest africain* de R. Colin (1955) les contours du rapport primitiviste à l'« expression nègre » :

Contrairement à l'opinion courante, on a beaucoup écrit sur la littérature négro-africaine, sur les contes singulièrement. Contrairement à cette même opinion, peu de choses justes – ou seulement sensées – ont été dites. Ou bien le mythe du Nègre-Enfant obscurcit le jugement de voyageurs et journalistes par ailleurs fort cultivés ; ou bien on accorde au Nègre « bon sauvage » toutes les vertus, sauf l'intelligence ; ou bien on lui prête généreusement, au nom des « immortels principes », l'intelligence même de l'Européen ; ou bien, comme nombre de romanciers coloniaux du XX^e siècle, on lui assigne des valeurs originales, dont le défaut majeur est qu'elles sont fausses : des verroteries.

Nous tenons à camper le contexte diachronique d'un double méprise et mépris sur l'artistique négro-africain qui a encore des conséquences sur la connaissance de ses principes et fonctionnements postulés par Senghor (1964 [1956]), qui souligna fort à propos que « les « Coloniaux » eux n'y voient, trop souvent, que les signes d'une pensée vacillante, d'une intelligence imbécile ». Mais le contexte seul permet-il de justifier la mise en relation systématique entre l'« inintelligence du Nègre » et la culture du conte ? Et, comme fortuitement, l'*Anthologie nègre* la première anthologie sur cette littérature en France est un recueil de ces « contes » et « légendes » collectés par un auteur auprès de ces aventuriers marchands, militaires et missionnaires coloniaux en Afrique, et qui pour la première fois les qualifie de littérature en les présentant. Certes en précisant que « l'étude des langues et de la littérature des races primitives est une des connaissances les plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain », l'*Anthologie nègre* souffre à nos yeux aujourd'hui de son postulat évolutionniste et la critique a été faite par R. Cornevin (1976 : 91) à un auteur travaillant sur des textes en seconde main : « n'ayant pas encore été en Afrique, il présente les textes d'un point de vue européen ». J. Jahn estime que « Cendrars (...) cueillit dans le matériel des chercheurs quelques roses et les rendit en Afrique. A cette occasion, il mélangea les traditions de différents peuples pour aboutir à une cosmogonie de son propre schéma » (R. Cornevin, 1976 : 91). Mais, il permet en tant que texte pionnier qui

donne forme aux pressentiments de l'A. Grégoire de situer ailleurs la cause des errements de jugements critiques et de tentatives d'explication par la mise de l'Afrique noire en marge de toute esthétique et qui a interdit jusque-là qu'un chercheur s'aventurât à originer en Afrique certains genres ou domaines artistiques pratiqués en Europe notamment le conte et la fable, dont l'introduction dans les habitudes des peuples européens antiques peut être datée.

2. Apories contemporaines du statut d' « art populaire »

C'est principalement, dans les formes sociales dites archaïques, que la discipline issue de l'anthropologie construit la langue en relation avec la culture sous des dénominations concurrentes : ethnologie du langage, ethnologie de la parole, anthropologie linguistique, ethnolinguistique. Cette ethnologie de la parole tient son émergence de l'ouvrage fondateur de Calame-Griaule *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon* (1965). Cet ouvrage est fondateur car il procède par la collecte, la traduction et l'analyse ethnologique des formes du langage chez les Dogon en deux classes de paroles : la parole profane et la parole sacrée figurées par le conte et le mythe. Cet ouvrage précurseur également de l'approche de discipline de la littérature orale cerne les en-jeux cosmogoniques et les règles éthiques et hiérarchiques du langage mythique et de l'expressivité de la parole du conte.

Sous l'angle de la morphologie (V. Propp, 1970) et du schéma canonique actantiel/narratif (J. A. Greimas et J. Courtés, 1979-1986 ; J. Courtés, 1976, 1982), le conte permet de faire d'importantes avancées dans la compréhension du récit. En même temps il trimbale comme Sisyphe le statut de genre folklorique et résiduel de l'oralité européenne tardive dans un va-et-vient entre le sommet et le bas de la montagne. Les instances de la légitimation ne le légitiment dans le Parnasse que lorsqu'il est sublimé de l'imaginaire d'un écrivain qui l'invente ou le réapproprie. Et pour mettre le doigt sur la survivance du « conte populaire », par euphémisme le « récit populaire », issu du peuple, par le peuple, pour le peuple, l'amoureux peut vivre sa passion dans l'un des derniers refuges du FOLKLORE : le Festival de Conte, notamment le National Storytelling Festival aux Etats-Unis, en France Les Oralies et Parléjades de Haute-Provence, le festival Coquelicot festival itinérant du conte dans les trois départements du Limousin au mois de mai (...). Et entendre et dire le conte encore doit sa pérennisation à l'émergence de professions d'organisateur de festivals, de conteurs-auteurs-compositeurs, les storytellers, les conteurs modernes, les droits d'auteurs-narrateurs. Il faut aujourd'hui en France se rendre en spectateur⁹ ou en résidence de création dans l'unique centre d'art dédié à cet effet, le Centre des Contes et Légendes inauguré en 2015 : sur scène, dans des salles de spectacle, ou dans une médiathèque au Château de Bernicourt à Roost-Warendin dans la région Nord-Pas-de-Calais l'on pourra vivre sa passion dans un spectacle d'animation de contes inspiré de commedia dell'arte. Cet unique centre en France dédié à la culture du conte et des légendes à travers des spectacles essentiellement mais aussi des expositions, des éditions, des animations, est porté par une collectivité territoriale la Communauté d'Agglomération du Douaisis (région Nord-Pas-de-Calais). Ou bien l'amoureux du conte pourra toujours aller dépoussiérer sur les rayons des

⁹ Notamment au Festival des chimères de Bernicourt, Festival des contes et légendes créé en 1989, et porté depuis 2006 par l'association les chimères de Bernicourt et organisé depuis 2015 sur le site du Château de Bernicourt à Roost-Warendin dans la région Nord-Pas-de-Calais. Confer Quentin Pourbaix, « Des chimères et un projet : contes et légendes auront bientôt un centre dédié. », *La voix du Nord*, 12 octobre 2014.

bibliothèques les recueils du folklore (terme d'emprunt de l'anglais qui rend si bien compte du préjugé de « culture populaire » !) dont la non-mention comme classiques dans les anthologies et dans les manuels, fussent les *Contes de ma mère l'Oye* de l'éminent Charles Perrault figure moderne dans la Querelle des Anciens et des Modernes au siècle du classicisme qui d'ailleurs prit le soin bien pensant de les publier sous le nom de son fils Pierre Darmancour, est d'une troublante constance. Ou à moins que dans la lignée d'Esopé, de Phèdre, de la Fontaine, l'enchantement prenne la forme anoblie de la Fable présente aux côtés du Musée, du Théâtre et de l'Opéra pour l'éducation aux arts et aux lettres. A côté du romanesque, épopée désenchantée par l'Histoire, de la poésie qui remonte à l'*Iliade* de la conquête de Troie et l'*Odyssee* du retour d'Ulysse dans son royaume, le conte n'exerce-t-il pas la fonction phatique du canal par lequel l'humanisme (Rabelais), le néoclassicisme (Voltaire) et le romantisme (Grimm) passent pour nourrir l'esprit ou l'âme suivant les registres du fantastique et du merveilleux d'idées et de sentiments qui autrement seraient difficiles à cerner par le sens commun ? Le conte n'est alors qu'un stimulant pour atteindre l'âme et l'esprit des gens du peuple.

2.1. De l'impudeur du conteur milésien au cliché de la puérilité primitive

La littérature attribue volontiers des origines grecques à la figure mystérieuse d'Esopé père de la fable, conte lapidaire en prose ou versifié dont la chute est moralisatrice. Tandis que les premiers récits contaires attestés sont les *Contes milésiens* ; les contes milésiens ou contes sybarites sont archétypiques de la structure du conte de la tradition européenne : c'est à travers l'allégorie narrative qu'un enseignement est donné et non une chute moralisatrice comme dans la fable ésopienne ou le conte égyptien de Sinouhé¹⁰. Au début de l'histoire du conte en Europe, peut-on dire, se trouve les *Contes milésiens* attribués à l'écrivain Aristide de la ville de Milet de la grande Grèce au II^e siècle av. J.-C. Au début de l'histoire du conte en Europe, peut-on dire, se trouve le scandale des contes milésiens. Ces contes diffusés à travers la version que les Sybarites en ont donnée sont considérés, dès leur diffusion, comme vecteur allégorique d'une morale licencieuse et extravagante. Parvenus aux Romains par l'intermédiaire des imitations que les Sybarites en firent, n'auront-ils enfanté la méfiance de l'Europe du genre conté ? Le moraliste et historien romain Plutarque ne cite-il pas plusieurs fois dans ses *Œuvres morales* ce texte du grec Aristide de Milet parvenu à la postérité comme l'allégorie même de la grivoiserie et de l'obscénité surtout dans cet épisode de la version sybarite : « un homme après avoir sermonné son enfant ayant subtilisé une pomme sur un étal marchand sur le péché de l'avidité, a pris la pomme de ces mains l'instant d'après et s'est mis aussitôt à le dévorer goulument ». C'est l'exemple de allégorie milésienne du cynisme, incarné par l'inconséquence d'un personnage, pas n'importe lequel, un vieillard, qui déconseille et se comporte exactement comme il le déconseille ; ce cynisme moral

¹⁰ Le conte de Sinouhé témoigne de la transcription de contes oraux de l'Égypte ancienne. Plusieurs versions sur papyrus en furent retrouvées (G. Maspéro, 1911 : 89-108). C'est l'histoire du prince Sinouhé fuyant l'Égypte pour n'avoir pas averti le jeune pharaon Amenemhat Ier du complot qui se prépare contre lui ; il revient demander et obtenir le pardon du pharaon. Le *Conte de Sinouhé* ou *Roman de Sinouhé* se situe durant le règne du pharaon Amenemhat Ier, fondateur de la XII^e dynastie d'Égypte antique vingt siècles av. J.-C. L'universalité des thèmes qu'il traite (trahison, exil, providence divine, miséricorde) ont inspiré des adaptations modernes : le conte a inspiré le roman de Mika Waltari, *Sinouhé l'Égyptien* (1949), dont est issue l'adaptation hollywoodienne « *L'Égyptien* » (1954) autour de l'histoire d'un certain Sinouhé qui fuit l'Égypte, puis y revient pour demander le pardon du pharaon. L'ancienneté de sa composition ne doit pas faire oublier que la littérature égyptienne fut d'abord orale avant d'être transcrite surtout lors des périodes troubles (périodes intermédiaires entre les Empires) afin de conserver et transmettre le génie national (C. Grimberg, 1963 : 119).

est mal accueilli dans l'Antiquité (Plutarque, *Œuvres morales*) ; il le sera également par l'Europe chrétienne qui prendra ses distances dans sa frange élite du conte populaire quand bien même celui-ci se construira sur le schéma du triomphe du Bien incarné par le Petit Poucet sur le Mal incarné par le Loup et la Sorcière.

Sous ce rapport, le conte, aussi bien dans ses registres merveilleux que fantastiques, a-t-il véritablement jamais depuis les *Contes milésiens* pu dépasser dans le subconscient collectif européen le stade de la reconnaissance de la littérature populaire et du folklore de la grand-mère racontant la mésaventure du Petit chaperon rouge et du méchant Loup croqueur d'enfant dans l'entendement de la vox populo européenne ? A-t-il pu surpasser la condescendance mêlée au sentiment de supériorité de l'élite ? Un bémol tout de même ! Parce qu'il s'attache d'abord à créer un univers qui ressemble en tous points au réel en campant dans la vraisemblance les lieux, les personnages et les actions qui sont décrits pour ensuite construire l'irruption du surnaturel dans le réel en vue de provoquer un malaise ou la peur chez le destinataire afin de l'instruire, le conte fantastique est le registre de prédilection de la philosophie de Rabelais (*Gargantua, Pantagruel*) à Voltaire (*Zadig, Candide*) pour instruire le commun des mortels de la plus haute pensée philosophique. Si le conte merveilleux ou fantastique vise alors à toucher à la profondeur des êtres humains, la fable se veut cette courte histoire porteuse d'un enseignement moral ou social à l'instar du conte fondamentalement axiologique en Afrique (Y. Girard, 1999 ; P.-M. de Biasi, 1986 ; R. Pomeau, 1966 ; A. Ouédraogo, 2013 ; S. A. Kam, 1994 ; L. S. Senghor, 1961).

Aussi, l'assimilation de la pratique et de la conscience artistiques du Nègre à la puérilité et le divertissement de veillées de conte et de chants, léguée depuis les premières exégèses, trouve un début d'explication dans les traditions littéraires occidentales dans le statut de genres majeurs qu'elles accordent à l'épopée qui constitue à travers l'*Iliade et l'Odyssée* (Homère, VIII^e siècle av. J.-C.) la geste fondatrice de la Cité qui annonce le roman et la mythologie à travers la *Théogonie* (Hésiode, VIII^e siècle av. J.-C.) la geste fondatrice de l'univers qui annonce le théâtre. Même si juste un siècle après Homère le conte y fut introduit sous la forme de la fable par le Phrygien Esope¹¹, cette littérature moralisatrice n'a pas été ennoblie, même en s'habillant en vers sous la forme de la fable. Si bien qu'au siècle du classicisme, de la toute-puissance de la rime et de l'alexandrin dans la poésie de la France, La Fontaine a pu s'offrir le luxe de la laisser s'énoncer en vers hétérométriques. Et, comme dans un processus de déterritorialisation et de reterritorialisation, en lisant les fables de La Fontaine, nous nous rendons compte qu'en dépit du nouveau contexte animalier de l'ours et du loup sous le climat hivernal, la fable n'a pu se défaire complètement d'animaux des latitudes tropicales comme le Lion et l'Âne dans la confection de ses trames narratives, des animaux dont le biotope est celui des régions tropicales d'Afrique.

¹¹ *Esope* aura vécu entre le VI^e et le VII^e siècle avant J.-C. Comme ses textes, disons, la vie d'*Esope* est nimbée de contes et d'inventions. Si aucune certitude n'est établie sur ses origines phrygiennes dans la ville d'Ammonius, sa vie d'esclave et de brillant esprit au service du roi de Lyceris à qui il permettait de résoudre les questions philosophiques sur lesquelles il rivalisait avec les rois des autres cités grecques, son extrême difformité physique accablée d'une défaillante élocution trainante et compensée d'un esprit capable des élans d'idées les plus élevées et les plus sublimes, il fait figure de point de départ. Pour d'aucuns Esope, comme Homère l'est pour la poésie épique, Esope est le père de la narration merveilleuse. Pour d'autres, il personnifie plusieurs siècles de créateurs de la fable qui, à la différence de la mythologie dont l'existence est attestée dans les récits populaires bien avant Homère, a comme d'un seul coup jailli dans le paysage de la *poiësis* au sens étymologique du terme

La tradition qui consiste à ne pas originer le conte en Afrique ne s'inscrit-elle pas dans ce réflexe de contournement de l'Afrique à qui les « sciences humaines » (qui retrouvent-là toute la part de subjectivité des politiques hégémoniques !) concèdent le statut d'être le berceau de l'humanité mais pas le berceau des sciences, des arts, des lettres et de la religion en dépit des preuves qui s'amoncellent tant devant le sens commun qu'à l'issue d'exégèses scientifiques menées par des chercheurs non africains qui ne craignent leur propre mise à mort scientifique en biaisant les conclusions. C'est ainsi que faute de pouvoir soutenir une origine gréco-romaine ou barbare du conte, les thèses de l'autodécouverte locale du conte le disputant aux origines dravidiennes sont testées. Quand on admettra tout ce qui lie plusieurs espaces de civilisation et l'Afrique dans un espace de civilisation ayant les contours géographiques et historiques planétaires de la « négritude »¹², on admettra que par quelque bout que l'on la saisit, la problématique de la production et de l'interprétation du conte mène en ce qui concerne son ontologie et son amplitude sémiotique, en tant que système signifiant d'énonciation, en Afrique noire où conter est universel, immémorial, cosmogonique. Le constat que très antérieurement aux *Contes des mille et une nuits* les textes les plus sacrés du patrimoine oriental la *Thora* et le *Coran* ne font usage dans aucun de leur épisode de l'art du conte, aurait dû clore prématurément le débat sur des origines orientales présumées, si la science veut aboutir à des réponses valides concernant les fondements et l'algorithme de la circulation de la première littérature mondiale.

2.2. Réduction scripturaire et narrative

La seconde aporie de l'exégèse du conte est sa catégorisation narrative. On conclurait que cette réduction phénoménologique a été indispensable pour sa prise en charge heuristique par les formalistes et les structuralistes. Mais cette justification apparaît tout à fait aussi parcellaire car il conviendrait d'analyser le problème aux deux pôles de l'institution conturgique : la production et l'interprétation. En effet, du point de vue du merveilleux européen, un fait d'ordre poétique doit être éminemment souligné : le « conte » a généré au cours de sa sanctuarisation européenne deux morphologies : la fable et le conte ; la fable élitiste et le conte populaire, la forme poétique et la forme narrative. Pour celui qui a l'expérience de la « veillée de conte », du conte réalisée *in vivo* comme un rituel, cette adaptation esthétique binaire de l'expression contée n'est que l'aboutissement de la transposition depuis Esope, le passeur de culture africaine dans l'Antiquité grecque, de l'hybridité de l'art originel du conte. La translation graphique ou la postulation théorique de la narrativité du conte découlent d'une double stratégie de déritualisation et d'ornementalisation d'une forme d'emprunt pour l'adapter aux canons de la poétique et de l'esthétique européenne qui reposent sur une atomisation en genres et une vision distractive des arts là où l'esthétique africaine pratique la congruence fonctionnelle et ontologique dans une visée existentielle. L'esthétique européenne se démarque par la surdétermination de la forme au profit d'un besoin essentiel d'orner et de distraire (L. S. Senghor, 1964).

¹² L. S. Senghor (1964) constate de façon empirique une civilisation noire ayant servi tantôt de substrat, tantôt de superstrat à plusieurs civilisations dans l'histoire et la géographie ; il définit cette négritude comme « l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs ».

2.3. Pour une épistémologie de la complexité

Le conte est victime d'une épistémologie de la simplification. Là où la fiction s'est gardée de simplifier la morphologie du conte. La fiction africaine écrite est familière de son enrichissement par le conte. Dans cette démarche, une des scènes les plus vivaces de *Crépuscule des temps anciens* (N. Boni, 1962 : 18-19)) campe la veillée de conte avec comme protagoniste le conteur Nazouko au verbe haut, qui en une nuit de clair de lune tient en haleine une assistance composée d'enfants, de jeunes hommes et de jeunes femmes, en suivant un protocole rigoureusement réglé : il commence, ponctue et clôt le composant narratif du rituel par les énoncés à fonction phatique : la formule introductive, les devinettes, interpellations, le comique, la formule finale. N. Boni n'avoue-t-il pas en avant-propos son souci de vérité dans « l'expression de la vie paysanne, religieuse et sentimentale d'un peuple en action à une époque antérieure à la colonisation » ? L'association fonctionnelle des devinettes, de l'humour, des lazzis, de la chanson, de la danse, de la mimique, du récit, du dialogue, du proverbe dans cette double démarche de ritualisation et de communication sociale entre un émetteur/plusieurs émetteurs et des récepteurs comme dans l'espace des veillées de *En attendant le vote des bêtes sauvages* (A. Kourouma, 1998) est ce qui est appelé « conte » dans la nomenclature de la « sémature » africaine irréductible au « récit » ou à l'opposition du verbal et le non-verbal. La gestuelle et les arts non verbaux dans l'expression du conte sont quelques-unes des ressources esthétiques qui se perdent au cours des translittérations qui ne peuvent rendre compte de l'actoralisation, de la spatialisation, de temporalisation, de la sociogenèse de la culture très réglementée du conte. G. Calame-Griaule constate par exemple un protocole d'énonciation qui interdit que le père conte au fils, permettant à la belle-mère de conter à sa bru. L'énonciation des formules introductives et des formules de conclusion participent des conditions axiologiques et discursives des traditions du conte africain comme un exercice cosmique délicat : il s'agit toujours de commencer le conte et de le clore définitivement à l'aide de formules phatiques, propitiatoires ou piaculaires. (S. A. Kam, 1994).

Le conteur des veillées de conte n'est-il pas en définitive la collectivité qui doit être au fait de ses règles cosmogoniques ? A. Ouédraogo (2013) s'appuie sur l'existence d'un mythe d'origine du conte qu'il a recueilli chez les Mossé pour nous faire comprendre les fondements étiologiques et les enjeux eschatologiques à la base de l'énonciation dans ses ressorts axiologiques et spatio-temporels. Ainsi l'obligation de conter la nuit répond à une double stratégie de sociogenèse : le mythe raconte qu'à l'origine le conte était connu des *kinkirsi* (les « génies ») ; les hommes ont appris à conter lorsque l'un des leurs a surpris les « génies » dans un manège le jour : ils contaient. Les hommes décidèrent de conter sans contrarier les génies et s'attirer leur colère : la première stratégie revient pour le genre humain à conter la nuit à l'inverse des « génies » qu'il a épiés pour accéder à l'art du conte et qui content le jour ; en seconde stratégie les hommes décidèrent de conter la nuit pour consacrer la journée aux travaux de production pour ne pas s'exposer à la famine. Enfin, les hommes content dans les villages à l'inverse des génies qui content en brousse. Le rapport du genre humain et du genre génie se place dans le cadre de la performance contraire sous le régime sémiotique du chiasme antithétique.

Enfin, chez le négro-africain, peut susciter l'incompréhension le caractère polémique-conflictuel de la fable au-delà du sacre ontologique des instances discursives qu'elle véhicule par le plan de sa structure logico-sémantique conçue comme une série d'abstractions fondées sur des logiques implacables d'opposition du fort et du faible, du loup et de l'agneau et au plan véridictoire des

vérités éternelles sur la métaphysique du triomphe du Bien et du Mal, de la Vertu sur le Vice. A l'inverse, le « rituel contaire africain » est le lieu de la formation de l'enfant/de l'Homme qui va de l'intérieur de la diégèse, la textualisation de la narration, à l'extérieur de la diégèse par toute l'étiquette rituelle et communautaire rigoureuse qui subsume le récit ; il induit un déploiement syntagmatique de valeurs selon le modèle axiologique de l'initiation véhiculé notamment mais pas seulement dans l'espace de la diégèse par le canal de la parole, une diégèse au cours de laquelle un sujet collectif est soumis à une série d'épreuves/d'expériences qui le font passer à terme d'un état socio-ontologique d'innocence à un autre état socio-ontologique de connaissance ; en cela le conte africain est la symbolisation de la mort rituelle pour la résurrection dans le corps social ; le Bien n'est pas opposé au Mal mais chaque expérience, chaque épreuve prend place dans la construction du sujet social. C'est ce qui a fait dire à Senghor préfaçant *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* (B. Diop, 1961 : 17) : « en Afrique, toute fable, voire tout conte, est l'expression imagée d'une vérité morale, à la fois connaissance du monde et leçon de vie sociale ». Si le conte est une histoire, suivant ce fond épistémologique culturel, c'est une histoire racontée dans une situation correspondant à des rituels codifiés qui interdisent dans toute l'Afrique de conter le jour, espace-temps réservé aux activités de production, espace éthique interdisant le conte à certaines catégories de la société et entre certaines catégories de la société. Si le conte est un récit, c'est un récit qui participe d'un enchaînement de devises, de chants et d'expressions corporelles et instrumentales, une ontologie de la complexité, dans une interlocution entre un narrateur et un répondeur, dans un cercle convivial transgénérationnel dont l'influence sur la forme du romanesque est une des cartes d'identité de l'appropriation africaine de l'emprunt du roman à l'Europe dans la parenthèse coloniale (N. Boni, A. Kourouma). Si le conte est un discours, il est un dispositif d'articulation de la cohésion cosmique dont participe l'humanité : une épistémologie et une sémiologie de la complexité.

Conclusion

Si ce propos a pu vérifier son hypothèse principale de l'existence d'apories contemporaines auxquelles conduit la conception dévaluante du conte à partir du topos européen suite au scandale que son introduction sous la forme amoralisée des contes milésiens, les fables ésopiennes servant à instruire et corriger les mœurs des couches supérieures de la société. C'est parce que l'exégèse peut aujourd'hui s'appuyer sur des preuves cosmogoniques, historiques et textuelles pour affirmer que même dans son emprunt à l'Afrique le conte ou la fable n'ont jamais cessé de trahir leur origine africaine dans le souci définitif d'être les garants des valeurs morales et sociales en s'appuyant sur le fantastique ou le merveilleux d'une situation qui abolit les frontières entre le naturel et le surnaturel, l'humain et le non-humain. Il devrait être aujourd'hui admis que les plus anciennes preuves de l'existence du conte ne sont ni dans l'*Orient des Contes des mille et une nuits*, ni les *Contes milésiens* dont l'immoralisme est tout le contraire de la morale, encore moins dans l'histoire européenne dans les folklores locaux ou dans les productions des fabulistes et des conteurs romantiques ou philosophiques de la Renaissance et du néoclassicisme.

De même, le conte tel qu'il est transcrit aujourd'hui dans *Les contes d'Amadou Koumba*, *Le pagne Noir*, *Pantagruel*, participe, à l'échelle de la mondialisation de la « littérature », à un phénomène de réduction phénoménologique de sa pratique cosmogonique immémoriale



négro-africaine à un exercice narratif pour le rendre transcribable dans l'espace du livre. C'est à l'évidence une expression universelle que de conter par écrit ou dans une performance orale. Mais combien de fois dans sa modernisation sous la plume écrivante ou dans la voix du conteur-auteur (qui conte le jour !), cette performance est dépouillée des éléments ontologiques de la ritualité et de l'éthique du conte comme symbolisation d'une cosmogonie et d'une vision de son art comme instrument pour la cohésion du groupe et de l'univers dans une symbiose, et des genres esthétiques, et des règnes qui peuplent la Création entre animalité, végétalité et humanité ? Une vision négro-africaine en droite ligne de l'esthétique négro-africaine de la production collective et le fonctionnalisme de l'art.

Le conte d'expression africaine est un prolongement de la cosmogonie mise en scène dans une situation de communication sociale ; ce qui en fait un outil didactique pour la formation de l'homme et un instrument moral pour la cohésion du groupe et de ses membres, du groupe avec la communauté des hommes et du groupe avec l'ensemble du cosmos ; d'où le merveilleux comme mode privilégié pour générer un monde à l'image de son modèle cosmique avant la rupture initiale et l'entrée dans l'histoire, dans lequel hommes et animaux dialoguent et s'unissent, les défauts et les vices sont punis conformément à une réalité précise : les ruptures dans la Création ne sont pas le fait d'une chute de l'homme pécheur mais les conséquences de tout désordre dans un ordre cosmique parfait dans lequel l'homme n'est pas au centre de la Création mais une créature comme les autres, une unité ontologique dans la mesure parfaite de la Création. C'est sa mutilation poétique qui en fait ces récits merveilleux, ces histoires fantastiques écrites pour distraire.

Références bibliographiques

ABBÉ Grégoire, 1991, *De la littérature des nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature*, Paris, Perrin [1808].

AARNE Antti, THOMPSON Stit, 1961, *The Types of the Folktale, A Classification and Bibliography*, Second Revision, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica, F.F.C. n° 184.

ARISTOTE, 1980, *Poétique*, Paris, Seuil.

Ba Amadou Hampâté, 2000, *Contes initiatiques peuls*, Paris, Pocket.

BÂ Amadou Hampâté, 1960, « Discours de Hamadou HAMPATE BA à la commission Afrique de l'UNESCO » [en ligne], 1^{er} décembre 1960. URL : <http://www.ina.fr/audio/PHD86073514/discours-de-hamadou-hampate-ba-a-la-commission-afrique-de-l-unesco-audio.html> (consulté le 14 février 2018).

BAKHTINE Mikhaïl, 1987, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BAKRIM Mohammed, « Manifeste pour la critique cinématographique » [en ligne] Al Bayane. Mise en ligne 30 juin 2017. URL : lbyane.press.ma/manifeste-critique-cinematographique.html (consulté le 30 décembre 2018).

BAUMGARDT Ursula & Jean DERIVE (dir.), 2008, *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.

BELMONT Nicole, 1999, *Poétique du conte* (essai sur le conte de tradition orale), Gallimard.

BONI Nazi, 1962, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence africaine.

CALAME-GRIAULE Geneviève, 1987, *Geneviève, Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Paris, Institut d'ethnologie [1965].

CALAME-GRIAULE Geneviève & Veronika GÖRÖG-KARADY, Michèle CHICHE, 1984, *Le conte. Pourquoi ? Comment ?* Paris, éditions du CNRS.



- COURTÉS Joseph, 1982**, « Motif et type dans la tradition folklorique. Problèmes de typologie », *Les contes : oral/écrit, théorie/pratique, Littérature*, n° 45, pp. 114-127.
- COURTÉS Joseph, 1976**, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*, Paris, Hachette.
- COYAUD Maurice, 2013**, *Aux origines du monde. Contes et légendes des pays de l'Inde*, Paris, Flies France Editions.
- DADIÉ Bernard Binlin, 1955**, *le Pagne noir*, Paris, présence africaine.
- DE BIASI Pierre-Marc, 1986**, « Introduction », in Flaubert, *Trois contes*, Paris, Flammarion, pp. 7-39.
- DERRIDA Jacques, 1996**, *Apories*, Editions Galilée.
- DÉRIVE Jean, 2014**, « Préface », *Littérature orale africaine. Décryptage, reconstruction, canonisation*, Paris, l'Harmattan.
- DIOP Birago, 1961**, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine [1947].
- DIOP Cheikh Anta Diop, 1954**, *Nations nègres et civilisations. De l'antériorité égyptienne nègre aux problèmes culturels d'aujourd'hui*, Paris, Présence africaine.
- GIRARD Yvon, « Préface »**, in GRIMM Jacob, *La lumière bleue et autres contes*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 5-15.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1970**, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1983**, *Du sens II*, Paris, Seuil.
- GRIMBERG Carl, 1963**, *Histoire universelle. De l'aube des civilisations aux débuts de la Grèce antique*, t. 1, Paris, Marabout.
- GRIMM Jacob, 1999**, *La lumière bleue et d'autres contes*, Paris, Gallimard.
- KAM Sié Alain, 2007**, « Une nouvelle approche classificatoire des textes oraux africains », *Tydskrif Vir Letterkunde*, numéro 44 (1), pp. 275-293.
- KAM Sié Alain, 1994**, « Les formules dans les contes burkinabé », p-p. 187-200, *Analyses*, n° 3, Université de Toulouse-le-Mirail.
- KI-ZERBO Joseph, 1991**, *Histoire générale de l'Afrique*, vol. 1, Paris, Présence africaine/Edicef/Unesco.
- KOUROUMA Amadou, 1998**, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.
- LA FONTAINE Jean, 2012**, *Fables* (Livres 1&2), Primento.
- LAM Aboubacry Moussa, 1997**, *Les chemins du Nil : Les relations entre l'Égypte ancienne et l'Afrique noire*, Paris, Présence africaine, Khepera.
- MASPÉRO Gaston, 1911**, *Les contes populaires de l'Égypte ancienne* [mise en ligne le 15 octobre 2007], 4e éd., Paris, Librairie Américaine et Orientale, E. Guilmoto. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb309015863>.
- DE MAUPASSANT Guy, 2017**, *Le Horla et autres contes fantastiques*, Paris, Flammarion [1887].
- DE MAUPASSANT Guy, 2017**, *Contes de la Becasse*, Paris, Flammarion [1883].
- MOTTE André & Christian RUTTEN (éds.), 2001**, *Aporia dans la philosophie grecque, des origines à Aristote*, Louvain, Peeters.
- MILLOGO Louis, 2005**, « Discours des masques et littérature ou poétique comparée », *Annales*, Série A, vol. 003, Université de Ouagadougou, pp. 265-286.
- MAURAND Georges & Christiane MAURAND, 1992**, *Lire la Fontaine. Analyse de fables*, Colloques d'Albi Langage et signification, C.A.L.S.
- NIANE Djibril Tamsir, 1960**, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine.
- OUACHENE Nadia (dir.), 2017**, *Le conte au Maroc et ailleurs*, préface de Lahcen Ouasmi, Paris, l'Harmattan.
- OUÉDRAOGO Albert, 2013**, « Le conte entre le sacré et le profane », Conférence, La caravane du conte, Institut Goethe, Ouagadougou.

- PALAI Clément Dili & Alain Cyr Pangop KAMENI (dir.), 2013**, *Littérature orale africaine. Décryptage, reconstruction, canonisation*, Paris, Harmattan.
- PAULME Denise, 1976**, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard.
- PERRAULT Charles, 1968**, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Editions Rencontre.
- PIERSSENS Michel, 1990**, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Presses Universitaires du Septentrion.
- POMEAU René, 1966**, « Voltaire conteur », in Voltaire, *Contes et Romans*, Paris, Flammarion, 1966, pp. 8-21.
- POURBAIX Quentin, 2014**, « Des chimères et un projet : contes et légendes auront bientôt un centre dédié. », *La voix du Nord*.
- PROPP Vladimir, 1983**, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard.
- PROPP Vladimir, 1970**, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- SANOU Noël, 2013**, « Marges morales et esthétiques du conte africain : quel statut épistémologique d'un art entre ritualité et littérarité », *Littérature orale africaine. Décryptage, reconstruction, canonisation*, Paris, l'Harmattan, pp. 185-202.
- SECARDIN Olivier, 2009**, *Sémiocritique de l'hybridité : du moderne au postmoderne*, thèse de doctorat en littérature comparée, Université Paris 4.
- SENGHOR Léopold Sédar, 1964**, *Liberté I. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil.
- SENGHOR Léopold Sédar, 1961**, « Préface », *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine.
- SINARINZI Jeanson, 1995**, « La parole-patrimoine, *Analyses : langages, textes et sociétés*, n° 4, Université de Toulouse-le-Mirail, p-p. 31-46.
- TENÈZE Marie-Louise, 1969**, « Introduction à l'étude de la littérature orale », *Annales. Economie, Sociétés, Civilisations*, 24e année, n°5, p-p. 1104-1120.
- TOURÉ Amadou Touré & Ntji Idriss MARIKO (dir.), 2005**, *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse : mélanges pour le centième anniversaire de la naissance d'Hampâté Bâ*, Bamako, Nouvelles éd. maliennes, Karthala, Paris.
- WEST Martin Litchfield, 1984**, *La Fable : huit exposés suivis de discussions*, Genève, Fondation Hardt.
- ZOLA Emile, 1981**, *Le roman expérimental* [en ligne], Paris, G. Charpentier. URL: http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/zola_roman-experimental.
- ZUMYHOR Paul, 1983**, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.