

Le roman burkinabè à travers Pierre Claver Ilboudo, un écrivain au carrefour de la tradition et de la modernité

Alain Joseph SISSAO

03 B.P. 7047 Ouagadougou 03

E-mail : inss.cnrs@fasonet.bf

Introduction

Les écrivains de la première génération et de la seconde génération se sont évertués à décrire souvent le passé glorieux de l'Afrique dans leurs oeuvres au point où le lecteur ou public - souvent extérieur à la culture - ne voyait qu'un simple témoignage ethnographique ou anthropologique de la tradition.

Avec les indépendances, puis les nombreuses mutations opérées dans l'évolution de la littérature africaine, des tendances nouvelles se dessinent car à un récit parfaitement structuré, serti, qui faisait "honneur" aux règles sémantiques de la langue française s'est substitué un langage plus "éclaté", plus audacieux qui fait place à des innovations dans la création romanesque. Le premier roman à opérer ce bouleversement reste sans conteste *Les soleils des indépendances* d'Amadou Kourouma qui procédait à une véritable césure dans l'écriture, en « cassant » le français pour l'adapter à la langue première de l'auteur, le Malinké. Puis suivirent d'autres écrivains de la nouvelle génération avec la question des littératures nationales, le mouvement est plus distinct, plus affirmé, car les "audaces contemporaines" selon l'expression du professeur Chevrier foisonnent.

L'exemple récent le plus frappant est celui du zaïrois M.A. M. Ngal dans *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* (1975) suivi de *l'Errance* (1979) du même auteur. Il ambitionne d'écrire un roman qui conjuguerait à la fois les prestiges du discours oral africain et l'efficacité de la technique narrative occidentale :

"Je rêve d'un roman sur le modèle du conte, écrit-il. D'un roman où l'opposition entre diachronie et synchronie s'estompe, où coexistent des éléments d'âge différents. D'un univers cinématique qui s'engendre sur lui-même"(¹).

La coexistence de la tradition et de la modernité dans l'oeuvre romanesque ou l'utilisation de la littérature orale dans le roman burkinabè n'est pas une méthode spécifique à celui-ci. Auparavant, comme nous le soulignons, certains romanciers comme Chinua Achebe, Amos Tutuola, Ngugi Wa Thiong'o, Ahmadou Kourouma, Seydou Badian, Gabriel Okara, Yambo Ouologuem, Ahmadou Hampaté Bâ, Saïdou Bokoum, plus récents, Thierno Monénembo, Laurent Owondo, Boris Boubacar Diop, Georges Ngala pour ne citer que ceux-là, ont utilisé cette tradition orale dans leurs oeuvres. On peut noter antérieurement l'utilisation de la tradition orale dans les oeuvres romanesques des écrivains comme Rabelais, Mark Twain, Mustapha Kemal, Gabriel Garcia Marquez.

Le roman burkinabè *Crépuscule des temps anciens* (Nazi Boni, 1962), a été le premier à intégrer les sources de la tradition et l'oralité bwamu dans l'écriture.

Dans *Le Fils aîné*, il s'agit bien aussi de l'appropriation de la littérature orale comme véritable source de création.

La littérature africaine a connu plusieurs grilles de lecture et d'analyse. Chaque méthode a le privilège de décrire dans une perspective particulière la réalité du roman africain. Locha Mateso (²) perçoit que la critique africaine de ces vingt dernières années s'est appesantie sur les auteurs au détriment de la réalité du texte lui-même.

Le roman de Pierre Claver Ilboudo *Le Fils aîné* s'inscrit dans la catégorie des romans de formation selon la grille d'analyse du roman comme reflet de la réalité (³).

Une certaine ambiguïté caractérise une génération de jeunes du village formés aux disciplines et rythme de vie des méthodes de la ville. Ils sont fascinés pour certains comme Sana par le mythe de la ville.

(¹) M.A.M. NGAL, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Lumumbashi, ed. Alpha-Oméga, 1975, 114p.

(²) L. MATESO, *La littérature africaine et sa critique*, ACCT-Karthala, 1986, 399p.

(³) J. CHEVRIER, *Littérature nègre*, Armand Colin, Paris, 1984, 282p. notamment le chapitre 7 p. 190-205 «De la tradition orale à la tradition écrite»

Malheureusement, Sana sera confronté à l'échec, ce qui va le plonger dans une profonde détresse. Abandonné par une amie et sa famille, il ne comprend pas les causes de cet échec. Il plonge dans le désespoir au point de s'expatrier en Côte d'Ivoire où un poste d'instituteur lui est proposé par un ami. Le projet suscitera une confrontation pathétique entre le père et le fils, ravivée par les habitants du village.

Aidé par son oncle Tiga, Sana reprend le Lycée en classe de terminale suite à un concours de circonstances favorables, ce qui le conduit au succès.

Il revient à Ganama pour sceller avec son père la réconciliation avant que celui-ci ne s'éteigne. Et le retour ne se fait pas sans douleur, lorsqu'il renoue avec sa famille. Sana obtient une bourse pour ses études en Lettres à l'université de Ouagadougou. Le roman se referme sur cette note optimiste d'un avenir certain pour Sana.

Notre article se propose de relever les rapports étroits qui existent à travers l'inspiration culturelle d'origine et le texte. Il s'agira de mettre en relief les éléments de la tradition orale qui émergent de son oeuvre.

L'articulation de notre travail va se situer autour de quatre grands axes.

D'abord, nous décrirons notre démarche méthodologique en situant notre propos dans le cadre des travaux précédents qui fondent notre inspiration et notre choix.

Ensuite, nous évoquerons la question de la tradition et du style oral. Puis nous nous intéresserons à la problématique des *topoi*⁽¹⁾ notamment de l'identification ainsi que de l'insertion des éléments oraux dans le roman. Nous verrons comment le roman emprunte la structure du roman initiatique. Enfin, nous nous interrogerons sur la question de savoir si l'expression verbale du romancier fait toujours de lui un relais de la tradition.

L'évolution de la critique africaine a été également marquée par l'influence opérée par le tournant de la critique française au colloque de Cerisy - la - salle, qui a donné un nouveau cap à la critique française, ainsi qu'à celle africaine⁽²⁾. Ainsi, il ressort de ce colloque que :

« L'écriture est aussi un travail sur le langage conçu comme lieu et moyen de transformation et non plus comme transpa-

rent de la « pensée », une subjectivité ou un message. Selon cette perspective, le rôle de la critique est d'étudier, de décrire, d'explorer en tous sens, oeuvres et textes, sans prétendre décider de leurs valeurs »⁽⁶⁾

Nous voyons que la nouvelle critique assigne à l'analyste un travail de description, d'exploration et non celui de juger de l'oeuvre.

Ainsi dans la perspective de la nouvelle critique, les critères d'analyste reposent sur le privilège donné au texte dans la mesure où il permet de saisir l'une des clés de signification à l'aide d'une grille de lecture interprétative empruntée aux sciences humaines (psychanalyse, linguistique, sociologie). Ainsi, l'oeuvre est prise comme structure, elle est saisie dans sa totalité signifiante⁽⁷⁾.

Le colloque de Yaoundé⁽⁸⁾ devait reconnaître l'influence de la nouvelle critique sur l'élite universitaire africaine en émettant cependant des réserves sur l'applicabilité de certains postulats ; notamment s'agissant des missions précises dévolues au critique et à l'écrivain africains particulièrement la référence au peuple et à la culture comme véritable moteur de la civilisation⁽⁹⁾. Notre démarche globale s'inspire simultanément donc des travaux de la nouvelle critique française et africaine ainsi que de la théorie conceptuelle sur la périodisation, notamment la référence au contenu explicite initié par J. Chevrier⁽¹⁰⁾.

Notre travail est aussi basé sur les *topoi*⁽¹¹⁾ de la méthode traditionnelle notamment celle de Mohamadou Kane et Ngal, qui pratiquent une approche pluridisciplinaire. Ce travail tient donc compte des travaux de Zadi Zaourou et J.P. Makouta M'boukou et Oger Kaboré qui se sont fait l'écho de la notion de parole et la fonction symbolique des textes africains.

Notre investigation nous amènera à examiner les mécanismes qui permettent de repérer les textes et les discours traditionnels insérés dans le roman. Nous identifierons la situation des narrateurs traditionnels dans le roman en identifiant leur rôle dans le récit.

L'inspiration s'inscrit dans le vaste champ de l'intertextualité telle que l'expose J. Kristeva dans ses travaux⁽¹²⁾. Notre démarche rejoint celle de Bakhtine qui distingue que dans un texte (roman), différents discours composent sa narration⁽¹³⁾.

(1) Selon Jahneiz Jahn, les *topoi* renvoient à toutes les expressions, images qui relèvent de la tradition africaine et qui ne sont pas issues des canons classiques de la littérature européenne.

(2) DOUBROVSKY S. *Pourquoi la nouvelle critique ?* Paris Denoël/Gonthier, 1972, p. 22, voir aussi du même auteur, *les chemins actuels de la critique*.

(3) FAYOLLE R. *La critique* p. 175 cité par Locha Mateso.

(4) CABANES J.L. *Critique littéraire et sciences humaines*, Muhlouse, Privat 1974.

(5) Titre du colloque, le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation, Yaoundé, 16-20 avril 1973.

(6) Nous faisons allusion à l'article de Mohamadou KANE «sur la critique de littérature africaine moderne», p. 258-259.

(7) J. CHEVRIER, *Littérature nègre*, Armand Colin, Paris, 1984, 282p. ; notamment les pages 108-114.

(8) Nous empruntons ce terme «*topoi*» à Jahneiz Jahn dans son ouvrage *Muntu l'homme africain et la culture africaine*, Paris, seuil, p. 302.

(9) J. KRISTEVA, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, seuil 381p, voir aussi l'ouvrage du même auteur *le texte du roman*, La Haye, 1970, 209p.

(10) M. BAKHTINE, *Éthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 488, voir aussi du même auteur, *l'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et de la renaissance*, Gallimard. 1965.

La question de la tradition et de la modernité

Selon Jean Copans, il existe un clivage entre tradition et modernité, ce clivage est dû à une dérive de la modernité vers la modernisation. Il faut dire que par définition, la tradition répond à certaines valeurs de l'ethnie, d'un village ou d'un groupe, d'une catégorie sociale. Mais les faits comme la colonisation et la décolonisation ont imprimé parfois un message politique à la tradition. En définitive, note Jean Copans, « il faut partir de la modernité en construction » pour appréhender le culturalisme qui reste le maître des raisons africaines.

Il y a un ordre des discours et un désordre des choses dans le choc entre la tradition et la modernité car poursuit-il un tord doit être réparé :

« Si la société africaine reste cachée dans ce brouillard de la tradition modernisée ou de la modernisation traditionnelle c'est que la modernisation (...) des études africaines est loin d'être achevée (...) ces études ne sont pas encore partie prenante du paradigme de la modernité. (...) Nous savons tous que le fonctionnement réel de nos disciplines se déroule au niveau national » (14)

Pour comprendre la tradition africaine, il est important d'examiner le point de vue de quelques pionniers de cette littérature qui ont dégagé des pistes de réflexion.

Les genres de la poésie traditionnelle

Léo Frobénus a montré qu'il existait dans l'Afrique traditionnelle deux couches, deux strates correspondant à deux âmes culturelles différentes :

– au niveau le plus ancien, appartiennent les contes, les fables et les mythes liés dans leur inspiration aux masques, aux sociétés initiatiques et à la magie ;

– au niveau le plus récent, l'épopée et la poésie lyrique qui sont liées à l'éclosion d'une civilisation urbaine et surtout à une prise de conscience par l'homme de son appartenance à l'Histoire.

Léopold Sédar Senghor reprenant la classification opérée par Léo Frobénus décrit ce qu'il appelle la "courbe de profanisation" qui est comme une esquisse de classement de genres de la littérature africaine traditionnelle :

« (...) prolongeons de la courbe qui va du mythe à la fable et nous aboutissons à l'énigme en passant par le proverbe » (15).

En suivant ce schéma, nous rencontrons dans un premier temps le mythe, c'est à dire la première parole, celle qui prend sa source au plus profond de l'homme et des valeurs sacrées du groupe. C'est ainsi que le mythe crée une relation directe avec les forces qui commandent l'architecture du monde et le sens de l'univers, valeurs formelles selon les contours d'un récit, d'une suite de récits. Le conte fable est un moyen de prendre connaissance de la vie sociale, des institutions qui la régissent et de se familiariser avec les notions qui sont à la base du savoir à la portée de tous.

Les proverbes, les devinettes et les énigmes sont une actualisation du langage dont le rehaussement est la finalité morale du conte ou bien la mise en évidence d'une leçon tirée de la sagesse antique ou ancestrale. Les devinettes sont pour les jeunes une épreuve d'intelligence et un baromètre du degré d'intégration sociale et culturelle au sein de la société. Les chants ont un rapport avec la vie quotidienne. Nous avons d'autres genres narratifs qui apparaissent dans la poésie traditionnelle. Chaque aire culturelle possède ses genres oraux qui réapparaissent, le plus souvent, dans la littérature écrite.

Le style oral dans le fils aîné

La critique anthropologique s'interroge encore aujourd'hui sur l'opportunité de transfert du style oral dans l'écriture. Il s'agit de savoir si les éléments de l'oralité sont ou non transposables dans l'écriture. Le débat est théorique et on peut y apporter difficilement des conclusions. La modernité impose un certain nombre de règles liées à l'écrit que le style oral ne peut toujours respecter.

Et pourtant dans l'oeuvre de Pierre Claver Ilboudo, la tradition orale et la modernité se côtoient. En lisant l'oeuvre de Pierre Claver Ilboudo, on est frappé par les détails dans la description de l'environnement, du milieu, des habitudes culturelles. Ce qui fait dire que son absence du pays, lorsqu'il était traducteur de profession à l'étranger, ne l'empêchait pas de garder le contact avec les réalités de son pays.

L'oeuvre de Pierre Claver Ilboudo s'inspire de la narration orale notamment des proverbes, des anecdotes du milieu traditionnel moaaga. Mais, il les réinjecte en les transformant, en les adaptant à la situation nouvelle moderne dans laquelle Sana, son personnage principal évolue.

L'identification des éléments culturels traditionnels va s'articuler autour des topoï.

(14) J. COPANS, *La longue marche de la modernité africaine, savoirs, intellectuels, démocratie*, Paris, Karthala, 1990, p. 81

(15) R. COLIN, *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris, ADEC, 1965.

De l'identification des topoï (16) dans l'œuvre

On peut remarquer les genres oraux narratifs et non narratifs suivants : les contes, légendes, mythes, fables, noms de guerre, chants et proverbes. Nous choisissons de nous appesantir sur un seul topoï qui est présent dans l'œuvre parce qu'il est le genre non narratif le plus récurrent dans le texte et propre à la culture moaaga de l'auteur en l'occurrence les proverbes ou *yelbūna*.

La disposition que donne Jolles dans *les formes simples* - comme le note Doris Bonnet - est envisagée à travers une « disposition mentale » qui consiste à isoler une expérience, que la locution proverbiale cherche à individualiser dans une situation. À ce sujet, Jolles précise que cette locution doit avoir un caractère apodictique.

Le terme *yelbūna*, pluriel de *yelbūndi* est un syntagme nominal composé de *yel*, radical de *yelle*, et de *būndi* ; ils signifient respectivement histoire, quelque chose, et la notion de ce qui est couvert, voilé, tordu. Ils correspondent dans la langue française à des proverbes, des aphorismes, des adages et des dictons. Ce sont des formules concises et condensées ayant pour base des constatations de la vie courante toujours assorties d'un contenu normatif : un enseignement moral, une règle de comportement social et même des principes de vie spirituelle. Il est discret et possède une sonorité ; base de la culture des moose, sa maîtrise est le critère d'une bonne éducation. Il faut ajouter que les *yelbuna* sont des textes poétiques, car ils sont choisis en raison de leurs sonorités et surtout des images qu'ils évoquent. Il ya souvent un lien de réversibilité entre le *yelbūndi* et le *solemde* ou conte car certains proverbes ne peuvent se connaître que par la connaissance du conte.

Nous ne ferons donc pas une distinction nette entre proverbes, dictons, sentences parce que dans la taxinomie de la langue moaaga cette nuance n'existe pas.

Nous parlerons de *yelbūna* quand l'énoncé est clairement identifié chez les moose et de proverbes lorsqu'on retrouve l'énoncé usité dans d'autres cultures notamment européennes et de tradition universelle.

L'insertion des proverbes (17)

L'examen du mode d'insertion des proverbes ou *yelbūna* dans *Le fils aîné* révèle aussi un réel ancrage dans la littérature orale moaaga. D'emblée, le lecteur peut penser que certains énoncés parémiologiques identifiés dans la culture de l'auteur peuvent paraître aussi comme une traduction de proverbes européens ou universels, mais, qu'on ne s'y méprenne, parce que dans la culture d'origine des moosé, il existe des périphrases ou des correspondances sémantiques de tels énoncés. Nous nous basons sur cet argument pour identifier ces proverbes. Nous en donnons les transcriptions en annexe pour étayer l'affirmation selon laquelle les proverbes sont identifiés sur le plan culturel et ont une appartenance linguistique de l'auteur.

De façon générale, on remarque que les discours sont assumés par d'autres personnages traditionnels.

Ainsi, à un premier malheur qui correspond à un échec au baccalauréat, Sana subit un autre malheur qui est le vol du phare de son vélo pendant qu'il prenait connaissance des résultats. Outré, il énonce le proverbe suivant à son ami Pascal : "*Comme on dit, un malheur n'arrive jamais seul*" (18).

Selon son ami Pascal, Sana est une victime du système scolaire sélectif. Les évaluations du candidat par le biais des examens sont souvent aléatoires ; ce ne sont pas toujours les plus méritants qui réussissent. Il énonce le proverbe suivant : "*il y a des moments où le monde marche manifestement à l'envers. A ces moments-là, ce sont les innocents qui paient pour les coupables*" (19).

Nous avons d'autres personnages traditionnels qui énoncent des proverbes en l'occurrence les passagers du véhicule de transport qui ramène Sana à Ganama. L'un d'entre eux, parlant de la mauvaise pluviométrie du pays conduisant bon nombre de jeunes à l'aventure, y associe les moins jeunes car : "*on n'est jamais trop vieux pour fuir devant la mort*" (20). L'échange proverbial prend l'allure d'une véritable confrontation verbale avec Zato, l'oncle de Sana, personnage traditionnel qui énonce aussi des proverbes. C'est ainsi qu'il parle de la négligence de Sana à l'égard de sa copine Mariam en disant ce *yelbūndi* :

(16) Voir supra note 4

(17) Voir Alain J. SISSAO, *La littérature orale moaaga comme source d'inspiration de quelques romans burkinabè*, thèse de doctorat nouveau régime, Université Paris XII Val de Marne, juin 1995, T1 et T2, 734p, voir les pages 687 et 688 sur l'identification des proverbes moosé dans *le fils aîné*.

(18) P.C. ILBOUDO, *Le fils aîné*, Silex, 1985, p. 30

(19) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 31

(20) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 37

"nos ancêtres dans leur réalisme ont dit que la femme est un peu comme l'argent, en ce sens que quand on l'a, il faut s'en occuper, autrement, elle ira faire le bonheur de quelqu'un d'autre" (21).

Sana est littéralement subjugué par le succès qu'il vient d'avoir auprès de Mariam, aussi veut-il "revoir Mariam le plus tôt possible et essayer de battre le fer pendant que tout prêtait à croire qu'il pouvait être chaud" (22).

Bila, le père de Sana veut le dissuader de s'exiler en Côte d'Ivoire parce qu'il ne savait pas ce que l'avenir lui réserverait. Sana étant le premier fils, selon la tradition, il devra plus tard remplacer son père à la tête de la famille. Il énonce le *yelbūndi* ou proverbe suivant : "nos pères dans leur incommensurable sagesse ont dit que la mort est une étrangère, la plus étrangère, la plus imprévisible de toutes" (23).

Face au refus de son père de le laisser poursuivre son projet de voyage, Sana oppose un autre argument qui est celui de son incapacité à devenir un bon paysan. Il énonce alors ce *yelbūndi* : "comme nos ancêtres l'ont si bien dit, il est difficile, sinon impossible d'apprendre à un vieux singe à faire des grimaces" (24). En guise de réponse pour le convaincre, son père lui rétorque alors par un autre *yelbūndi* : « nos pères ont dit qu'un bout de bois est un bout de bois jusqu'à ce qu'on en fasse un dieu. Dès lors, si on lui offre de l'eau, il réclame de l'huile, si on lui donne de l'huile, il exige du sang » (25). Ce *yelbūndi* veut signifier que Sana en demande toujours trop à son père, comme sacrifice, après que celui-ci eût accepté de le laisser poursuivre ses études ; il lui a concédé qu'il aille à l'école à Ganama, puis au lycée à Ouagadougou, mais il ne saurait le laisser aller à "l'aventure" en Côte d'Ivoire. Ce passage n'est pas sans rappeler la réflexion philosophique de la Grande Royale à propos de l'école étrangère à travers l'*Aventure Ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane où "Samba Diallo apprend l'art de vaincre sans avoir raison". Avant de prendre une décision, Bila, le père de Sana veut s'entretenir avec son frère Tiga qui connaît bien la situation de Sana. Cependant, les bienséances de la tradition lui recommandent la patience pour laisser celui-ci se reposer. C'est le narrateur principal qui assume le *yelbūndi* révélateur des tensions intérieures de Bila : "car le savoir-vivre de nos ancêtres interdit d'assaillir un étranger avec des problèmes alors qu'il n'a pas encore secoué la poussière de ses sandales" (26).

Sana est outré par le refus systématique de son père lui interdisant de se rendre en Côte d'Ivoire. Il revient sur le même

énoncé proverbial pour manifester son refus et son inaptitude à devenir un bon paysan : "ce n'est pas à sa vieillesse qu'un singe apprend à faire des grimaces" (27).

Finalement cette joute oratoire par le biais des *yelbuna* entre Sana et son père suit le code de la communication (destinateur → message → destinataire) jusqu'au seuil ultime du conflit ouvert. Au risque de transgresser la tradition, Sana choisira la fuite, la rupture temporaire, car il lui fallait réaliser son destin. Il se disait alors intérieurement ce *yelbūndi* de contestation "si tu te fais foin, tu seras mangé par l'âne" (28).

Dans cette quête de l'ailleurs, de cette nouvelle voie du destin, Sana se rappelle ce proverbe qui sonne plus que vrai dans sa tête : "Sois dur, la vie n'est pas tendre" (29).

Malgré la colère et la révolte qui grondent comme un volcan dans le cœur de Sana, il ne renie pas pour autant les siens, Lépa son village natal ; en effet, il se souvient fort bien de la sagesse du *yelbūndi* qui conseille : "la colère contre la terre natale s'éprouve sur la peau, et non dans les os" (30). Rappelons que nous retrouvons la même variante de ce proverbe dans le roman de Geoffroy Damiba *Patarbtaalé* ou *le Fils du pauvre*.

Sana réussit à reprendre courage et réussit à son baccalauréat l'année suivante. C'est alors qu'il perçoit alors un retournement brusque de Mariam qui l'avait rejeté pendant son échec ; désabusé, il se fait la réflexion suivante : « n'était-il pas en train de prendre des vessies pour des lanternes » (31).

La présence des narrateurs traditionnels

Le narrateur est extrahétérodiégétique dans *Le fils aîné* selon l'acception de Genette (32), ce qui veut dire qu'il est absent de l'histoire qu'il raconte, il n'est pas impliqué. Il se situe donc en dehors de l'histoire de Sana.

Nous avons essentiellement le narrateur principal. Au niveau des personnages traditionnels, citons : Sana, le héros, Bila le père de Sana, Tiga, le premier oncle de Sana, et Zato son second oncle, Téné la mère de Sana, Fati, sa marâtre, son frère Tasréc, sa soeur Finsi. Nous avons d'autres personnages traditionnels, les habitants du village obnubilés par la jalousie ; ils jouent un rôle négatif dans le conflit qui oppose Sana à son père à cause des ambitions du fils d'accéder à une grande instruction.

C'est le narrateur principal qui assume la plus grande partie de la narration. Cependant, il se fera aider par des relais de narration comme les narrateurs traditionnels du village.

(21) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 45-46

(22) P.C. ILBOUDO, op cit p. 31

(23) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 70

(24) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 74-75

(25) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 82

(26) P.C. ILBOUDO, op cit, p.93

(27) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 107

(28) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 108

(29) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 109

(30) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 143

(31) P.C. ILBOUDO, op cit, p. 143

(32) G. GENETTE, *figure III*. Paris seul, 1972

L'utilisation des narrateurs traditionnels

Les narrateurs traditionnels sont utilisés comme des témoins de la parole traditionnelle. C'est surtout le cas de Bila, le père de Sana qui est le garant des valeurs traditionnelles. Son désaccord avec Sana est révélateur d'un conflit de génération, du hiatus qui existe entre la tradition d'une part et la modernité d'autre part. Bila refuse à Sana son projet de voyage parce que ce dernier doit absolument assumer son rôle de "fils aîné". Sana qui a fait des études ne se sent plus intégré dans la société traditionnelle villageoise à laquelle il appartient non qu'il ne respecte pas les traditions et son père, mais plutôt du fait de nouvelles exigences de la modernité qui lui imposent la poursuite de ses études pour bâtir son avenir (p.73-93). Tiga, l'oncle de Sana est aussi un personnage traditionnel utilisé par le narrateur comme le symbole de la tradition, celui qui soutient son neveu dans ses études pour lui permettre de réaliser son avenir. Il assume cette tâche très pénètre de ses responsabilités, ce qui traduit bien la notion de solidarité familiale, même lors de l'échec de Sana au baccalauréat (p.17-19). Téné, la mère de Sana jouera son rôle maternel dans le conflit qui l'oppose à son père (p. 95-96).

Les modes d'intervention des narrateurs traditionnels

Les narrateurs traditionnels interviennent essentiellement à travers les dialogues qui révèlent toute leur psychologie. Le narrateur principal organise en maître omniscient la distribution des rôles aux personnages traditionnels à l'instar d'un demiurge. C'est ainsi qu'aux pages 7 et 8 un dialogue s'instaure entre Sana et Paul. Ce dialogue exprime la sympathie qui existe entre les deux personnages.

De même, le dialogue entre Sana et Tiga, son oncle apprenant l'échec de son neveu est révélateur de la psychologie et des sentiments des personnages (p.17-18). Sana est alors très peiné et veut quitter Ouagadougou après son échec. Tiga respecte la peine de Sana et essaie de le réconforter. Ce dialogue montre bien que son oncle compatit à sa douleur. Il sait combien Sana est abattu par les souffrances et sacrifices consentis sans résultats.

Également, le dialogue entre Zato et Bila traduit les inquiétudes qui les habitent à propos du retard de Sana dans son village Lépa (p. 26-27).

Le narrateur principal introduit aussi les dialogues pour décrire une atmosphère plus générale. C'est le cas du dialogue qui intervient entre le marchand de cigarettes et l'apprenti dans la voiture qui conduit Sana dans son village à Lépa. C'est également entre les passagers qu'intervient le dialogue exprimant les conditions difficiles du voyage. De façon similaire, ce dialogue révèle les préoccupations de la société, les conditions de vie dans la région, la rareté de la pluie, l'exode rural. Par contre, le dialogue entre Sana et Zato, son oncle, évoquera l'attachement et la complicité qui existent entre les deux personnages à propos de leurs amis (p. 44-45).

Un autre dialogue entre Sana et Mariam sa "dulcinée" montre bien le déchirement et les tourments du premier surtout déçu par l'attitude de celle-ci (p. 55-54). Le retour de Mariam qui avait auparavant rejeté Sana pendant son échec traduit à la fois la perplexité de Sana et l'inconstance de Mariam.

Le narrateur principal introduit aussi les dialogues pour traduire le conflit entre les personnages. C'est le cas du dialogue qui intervient entre Sana et son père qui veut faire de lui le garant des valeurs de sa famille. Il devrait selon les vœux de son père interrompre ses études et demeurer au village. Sana use de tous les arguments, mieux, il met en branle de véritables stratégies pour convaincre son père, mais ce dernier semble sourd, résolument décidé à s'opposer à son projet. Le conflit sera profond au point de dégénérer, et c'est la mère de Sana qui tentera de sauver la cohésion familiale. Son dialogue avec Sana s'inscrit dans ce cadre ; le narrateur principal l'introduit pour faire jouer à la mère le rôle de conseillère (p. 95-96)

Le dialogue traduit aussi la réconciliation des personnages. C'est le cas du dialogue qui intervient à la fin du roman entre Sana et son père qui se réconcilient après le succès de Sana au baccalauréat et son retour à Ganama (p.136). L'examen du récit initiatique sera une autre forme d'examen de l'insertion des éléments culturels traditionnels.

Une manifestation du récit initiatique

Le récit initiatique est un récit qui emprunte la structure traditionnelle des textes oraux comme le conte où le héros doit traverser un certain nombre d'épreuves avant de réussir sa formation. En effet, lors des rites dans la société traditionnelle, l'initié apprend aussi à vaincre l'adversité grâce au courage et à l'abnégation. La circoncision nous donne un exemple bien précis, car la sortie du bois sacré est le jour de gloire après avoir franchi toutes les étapes nécessaires à l'intégration au groupe et au monde social.

Le roman de Pierre Claver Ilboudo s'inscrit dans la trame du récit initiatique. Sana se trouve happé dans les turbulences de son destin. L'itinéraire douloureux qu'il vit apparaît comme le signe d'une initiation, car, les privations, les douleurs morales subies semblent bien le parcours d'un initié dans la société traditionnelle. Il supporte de façon stoïque ces épreuves, elles seront bien les éléments qui lui permettront de surmonter son échec temporaire.

Après son succès, Sana a beaucoup appris de la vie et des hommes, il a tiré une grande leçon des rapports humains et de certaines vertus comme le courage et la solidarité. Il revient ainsi à Ganama, fort d'une expérience humaine de la ville car n'avait-il pas souffert tout seul et persévéré avant d'être compris ?

Au regard de tous les éléments de la tradition qui apparaissent dans l'œuvre, peut-on dire que le romancier est un relai de la tradition ?

Le romancier relai de la tradition : la notion de parole

Parallèlement, nous nous appesantirons surtout sur la parole du personnage phare de Sana.

Les catégories de paroles se distinguent selon deux groupes en référence avec la langue première de l'auteur le moore :

- la parole lourde (gom tako)
- la parole légère (gom faago).

Ainsi, face à l'échec de Sana, la conversation entre Sana et son oncle Tiga nous révèlent des paroles qui proviennent du siège corporel principal de l'Homme: le coeur (sûuri) ⁽³³⁾. Cet échec de Sana le plonge dans une profonde tristesse (p. 17-18). Le silence (forme symbolique et supérieure de la parole) traduit la blessure profonde de Sana face à son oncle. L'oncle comprenant le message compatit à la même douleur en adoptant la même attitude car l'échec de Sana n'était-il pas le sien ? C'est bien Tiga qui l'avait arraché à son père pour l'inscrire à l'école. Il se garde de faire des reproches à Sana et lui remet un billet de mille francs pour assurer ses frais de transport traduisant sa solidarité. L'ami de Sana Pascal est aussi un homme sincère (blanc) comme on le dirait en langage métaphorique car il essaie de prodiguer des conseils judicieux à Sana pour qu'il reprenne courage. Mais Sana est sourd face à la rage de l'échec car «*dans le monde il y a plus de fous que de sages, et dans le sage même, il y a plus de folies que de sagesse.*» (p. 22) Ce monologue intérieur de Sana tire son origine ou sa source dans le coeur (sûuri). A travers une analepse, il revit toutes ses souffrances à l'école, puis au Lycée Philippe Zinda Kaboré, les affronts subis, tous ces faits s'implantent dans la tête (zu-kalenkōto).

L'échec de l'entrevue entre Sana et Mariam est une profonde déception qui porte une grave blessure dans le siège corporel principal de Sana. L'ironie, l'incompréhension face à sa sincérité poussent Sana à ne point poursuivre la conversation. Le hiatus et le silence s'installent entre les deux personnages qui ne trouveront leur dénouement qu'à la fin du roman.

Ainsi, Sana s'oppose à son père pour réaliser son destin (p. 68-71). Sa parole ou Gomde ne bascule pas pour autant dans la transgression car elle est guidée par le siège corporel suprême: le cerveau réceptacle de la réflexion.

Il est cependant entre deux eaux, car il ne veut point être sacrifié à cause de la tradition. Ce qui lui fait dire «(...) j'ai la conviction que vous voulez me sacrifier à vos coutumes...» (p.93) La parole devient en ce moment "dure" à énoncer car la révolte en est le moteur.

La révolte devient aussi son seul recours pour s'extraire des pesanteurs sociales. Le conflit de génération est aussi révélateur de la situation de Sana car, la gérontocratie semble la plus grande force de sa société. Sana le sait, alors, il décide de contourner l'obstacle en quittant Lépa (p.109) pour assurer sa réussite. Il a des propos compatissants face à l'échec de son ami Cyrille (p.132).

Après le succès de Sana, nous voyons que la parole devient plus nourrie de réconciliation car elle devient parole de vérité et de courage au sens du verbe incarné (p.143).

Dans cette perspective, on peut dire que le romancier est un relai de la tradition ; car il se fait à la fois traducteur et re-créateur de la tradition confirmant son double rôle de compétence et performance de l'oralité. Il se sert de la tradition pour créer du nouveau. Nous l'avons vu avec l'utilisation des proverbes et l'emprunt de la structure traditionnelle du récit initiatique.

Conclusion

Au terme de ce parcours pour élucider le processus de création d'un roman burkinabè en l'occurrence *Le fils aîné* de Pierre Claver Ilboudo, on peut sans conteste affirmer qu'il s'inspire de la tradition orale de son milieu d'origine. Nous avons pu ainsi identifier quelques genres non narratifs comme les proverbes dans la culture des moose.

Cependant, dans certains cas, il a fallu modifier ces genres oraux traditionnels, les transformer afin de les adapter au cadre des mutations sociales qui implique de nouveaux enjeux pour la société moderne. L'intention didactique, disons pédagogique est néanmoins une permanence qui ponctue l'adaptation des textes traditionnels dans le contexte moderne.

La tradition et la modernité coexistent car Sana, le héros, est sans cesse tiraillé entre deux modèles qui l'ont façonnés. Ses conflits avec les siens et sa volonté de réussir, de bâtir son destin est le coeur même du choc culturel qui semble coexister dans le roman. Malgré les antagonismes, le narrateur extrahétérodiégétique prend le soin de nous décrire l'itinéraire de Sana qui arrive à faire un compromis judicieux des deux systèmes : tradition et modernité. Tout comme le héros de Georges Ngal, Sana arrive au parcours d'un exercice douloureux et initiatique à frayer sa voie, son destin sans pour autant renoncer à son idéal (succès scolaire) ni à renier son rôle, celui de perpétuer les valeurs cardinales de sa famille, de son groupe : le sens du devoir, la solidarité et l'obéissance aux volontés du père, garant de l'autorité des ancêtres. □

⁽³³⁾ O. KABORÉ, Nuili Zam-zam...essai ethnolinguistique des chansons enfantines moose de Koupéla, thèse de 3e cycle, 1985, Paris III, p. 74-107, voir notamment les notions de sûuri (cœur), sōore (foie) yam (vésicule biliaire, le cerveau (zu-kaelenkōto) bouche (noorè)).

Références bibliographiques

- ACHEBE Chinua.** Le monde s'effondre, Présence africaine, Paris, 1966, p. 243
- BAKTHINE, M.** Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris, 1987, p. 488
- BAKTHINE, M.** L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Age et de la renaissance, Gallimard, Paris, 1965
- BONNET D.** Proverbes et contes mossi, CILF, Paris, 1982, p.151
- BONI N.,** Crépuscule des temps anciens (chronique du bwamu), présence africaine, Paris, 1962, p. 252.
- CABANES, J. L.** Critique littéraire et sciences humaines, Mulhouse, Privat, 1974
- CHEVRIER J.** Le roman africain africain dans tous ses états, inédit.
- CHEVRIER J.** Littérature nègre, Armand Colin, Paris, 1990, p. 282
- COLIN R.** Littérature africaine d'hier et de demain, ADEC, Paris, 1965
- COPANS J.** La longue marche de la modernité africaine, savoirs, intellectuels, démocraties, Karthala, Paris, 1990, p. 406
- DOUBROVSKY S.** Les chemins actuels de la critique, 74, tome 7, p. 29-65
- DOUBROVSKY S.** Pourquoi la nouvelle critique ? Denoël/Gonthier, Paris, 1972,
- ECHINEM K.** " de l'oralité dans le roman africain " in revue peuples noirs peuples africains, n°24, Nov-déc 1981, p. 118-133
- GASSAMA M.** Kuma interrogation sur la littérature de langue française, NEA, Dakar-Abidjan, 1978, p. 333
- GENETTE G.** Figures III, seuil, Paris, 1972, p. 288
- ILBOUDO P. C.** Le Fils aîné, Silex, Paris, 1985, p.174
- JAHN J.** Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine, Seuil, Paris, 1975, p. 302

- KABORE O.** Nuili Zam-zam...essai ethnolinguistique des chansons enfantines moose de Koupéla, Thèse de troisième cycle, Sorbonne Nouvelle Paris III, 1985, 2 tomes, p. 428
- KANE M.** Roman africain et tradition, NEA, Dakar, 1982, p.519
- KONE A.** " Les mythes dans le récit héroïque traditionnel et leur survivance dans le roman moderne " in l'Afrique littéraire et artistique, N°54-55, 1978, p. 53-54
- KOUROUMA Ahmadou.** Les soleils des indépendances, Presses de l'Université de Montréal, p. 171
- KRISTEVA J.** Le texte du roman, La Haye, Paris, 1970, p. 209
- KRISTEVA J.** Sémiotikè, recherche pour une sémanalyse, essai, Seuil, Paris, 1969, p. 381
- MAKOUTOU-M'BOUKOU.** Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française, NEA, 1983, p. 349
- MATESO, Locha.** La Littérature africaine et sa critique, ACCT-Karthala, 1986, p. 399
- NGAL, M. A. M.** L'Errance, Clé, Yaoundé, 1979, p. 142
- NGAL, M A. M.** Giambatista Viko ou viol du discours africain, Alpha - Oméga, Lumumbashi, 1975, p.114
- SISSAO A. J.** La littérature orale moaaga comme source d'inspiration de quelques romans burkinabè, thèse de Doctorat nouveau régime, Université Paris XII Val-de-Marne, T1 et T2, Juin 1995, p. 734
- THOMAS L. V., LUNEAU, R.** La Terre africaine et ses religions, l'Harmattan, Paris, 1980
- TUTUOLA, Amos.** L'Ivrogne dans la brousse (palm-wine drinkard and his dead palm-wine tapster in the dead's town, Gallimard, Paris, 1953, p. 199
- ZADI ZAOUROU B.** "Expérience africaine de la parole : problèmes théoriques de l'application de la linguistique à la littérature", in Annales de l'université de d'Abidjan, Séries D, lettres, n°19.

Résumé Le roman burkinabè à travers Pierre Claver Ilboudo : un écrivain au carrefour de la tradition et de la modernité

La problématique de la coexistence de la tradition et de la modernité a été abordée longtemps dans les premières oeuvres de la littérature africaine. Celle-ci l'a approchée sous l'angle de valorisation de la tradition qui prenait souvent le contour de l'exotisme en raison de la destination du public étranger qui ne possédait pas toutes les clés de lecture. Cependant, avec l'émergence de la notion des littératures nationales et du souci de reconstruction du récit tourné vers le terroir, on voit apparaître un ancrage plus conscient et cohérent de l'intégration de l'oralité dans l'écriture qui se traduit par une croisée de la tradition et de la modernité. En examinant l'oeuvre *Le Fils aîné* (Ilboudo, 1985 p.174), on se rend compte que ce cas répond parfaitement à cette problématique. C'est la tradition et la modernité qui se côtoient dans le parcours, le destin de Sana. Son premier échec scolaire en ville, son retour au village, sa fuite vers son destin, son succès scolaire final et sa réconciliation avec son père, incarnation de la tradition, tout ce jeu de va et vient incessant entre la ville et le village est le signe incontestable de la rencontre de la tradition et de la modernité.

Mots-clés. Tradition, modernité, destin.

Abstract The coexistence between tradition and modernity has been an important issue in African literature. From the beginning, tradition was mostly valued for its exotism to please the European reader, which does not possess all the required keys for a full understanding. With the emergence of the notion of national literature, oral tradition is consciously being transferred into writing, making tradition meet modernity. The novel of Pierre Claver Ilboudo, *Le Fils aîné* (1985), is a good example of this new tendency. Tradition and modernity are set side by side in Sana's journey. His first failure at the city school, his return to the village, his flight towards his own destiny, his final scholars' success and his reconciliation with his father, all this movement between city and village, express the indisputable encounter of tradition and modernity.

Key words. Tradition, modernity, destiny

Annexe. Identification des proverbes moosé

- 1) Yel-wēnd pa wat a yembr ye. Voir note 18 (i)
- 2) Wakat kēer n be ti dūni wā kēnd tulli. Wakat kānga, yaa sēn pa maan-b yell la b sɪbgd n bas yel-maandba. Voir note 19 (p)
- 3) M yaa nin-kēem wɔsg pa gɪgdg kūum zoes ye. Voir note 20 (p)
- 4) Pag yaa wa ligdi. F sā n tar-a, rēnd f zā-a sōma, pa rēnda rao a to sūur la a tɔgd n noogo. Voir note 21 (p)
- 5) Kuuig pābdame t'a ket n tɔula. Voir note 22 (p)
- 6) Yōor yaa sāana. Voir note 23 (i)
- 7) Ned pa zāmsd wāam-kɔdr kɔsem ye. Voir note 24 (i)
- 8) Ba raog kaoos koomē me, a pa lebɔd yēbg ye. Voir note 25 (i)
- 9) Sāan pa segd n yek ne yel t'a ka paam n yū koom ye. Voir note 26 (p)
- 10) Pa wāamb sēn wat n kɔɔl zugē la b zāmsd-a kɔsem maaneg ye. Voir note 27 (i)
- 11) F sā n maan f meng yamdo, bōang wābd-f lame. Voir note 28 (i)
- 12) Wɪk f meng ti vɪmā ka lom-lom ye. Voir note 29 (p)
- 13) Ba-yir pa lobɔd ne kugr ye, rēnd tāndagre. Voir note 30 (i)
- 14) Kat-kilim kōn mak ne katr meng ye. Katr yaa toore, kat-kilim me yaa toore. Voir note 31 (i)

i = identifié

p = périphrase