

AUTOUR DU CONTE ET DU RÉCIT ROMANESQUE : NARRATEUR, NARRATOLOGIE ET TIERS-ACTANT

Nkashama P. Ngandu

Director of the Center for French and Francophone Studies Louisiana State University

Préalables et préliminaires de méthode

Le conte à l'intérieur de l'univers de l'oralité pourrait constituer un paradigme privilégié pour une étude conséquente de la narration et de la narrativité. Cet avantage n'est pas dû seulement aux interférences multiples qui sont évoquées à propos des nouvelles écritures, mais bien plus encore, du fait que des recherches attentives sur les conditions d'exécution et de fonctionnement du conte permettent de mieux comprendre la problématique essentielle du narrateur pluriel dans le récit romanesque.

Les premiers éléments sur lesquels il est opportun d'insister s'inscrivent en priorité dans le contexte spatial et temporel. Le " temps " et l' " espace " du conte restent en effet des coefficients indispensables, de telle sorte qu'en reprenant le carré sémiotique, il est possible de les proposer comme des actantiels (ou actantialisés) dans le schéma de la narrativité, autant que l'actant sujet, l'objet, et ainsi qu'il sera souligné plus loin, le tiers-actant.

L'intention première de cette réflexion consiste à montrer que, même dans les circonstances des milieux urbanisés, le *conte* demeure un *acte social* décisif. Il n'est pas exécuté uniquement sous la forme d'un principe didactique, avec pour finalité la pédagogie morale considérée comme une relecture des mythes cosmiques, anthropologiques ou autres. Bien davantage encore, il comporte un espace fondamental à l'intérieur duquel les conflits les plus complexes trouvent des points de jonction et des stratégies de résolution. En les désignant en tant que tels et en leur prescrivant des contours délimitables, le conteur producteur arrive à les objectiver. Le but à atteindre consiste à les associer par l'imaginaire à des représentations symboliques susceptibles de transformer les contradictions les plus aliénantes en des valeurs de socialisation ou simplement de cohésion sociale. Les personnages antagoniques à la manière de l'orpheline contre la marâtre, de l'ami avaricieux contre la petite fille méprisante doivent pouvoir se reconnaître entre tous, et ils sont contraints d'opérer des transferts fatidiques afin d'épargner à la communauté toute autre éventualité tragique.

Dans ce sens, de la manière que le théâtre l'avait pressenti à l'origine, le récit se situe à la fois au croisement de l'image, de la figure et du symbole. Il se projette dans la conscience sociale. L'intervalle du jeu narratif n'est pas seulement une distance par rapport à la " mémoire du temps ". Il est le cycle symbolique dans ses circonvolutions.

La temporalité et l'actantiel " temps "

Certes, il ne s'agit pas seulement du chronologique comme facteur de séquentialisation du récit, mais au départ déjà, du temps comme fonction primordiale de la narration. Il est courant de relever le fait qu'un conte ne peut jamais être exécuté pendant le jour, c'est-à-dire la période située entre le lever et le coucher du soleil. Des sanctions pénibles sont souvent prononcées contre toute transgression, et à l'encontre du récalcitrant, elles peuvent aller jusqu'à la menace de perdre dans l'instant l'être le plus cher de son existence.

Le clair de lune indique aussi que le temps est ouvert dans tous les sens, verticalement par rapport à la totalité cosmique, et horizontalement, en relation avec l'existence des sociétés historiques.

L'instruction d'interdit ne possède pas seulement un caractère dissuasif, elle indique une

modalité importante dans l'énonciation et dans la pratique du texte. Le fait de produire le récit en dehors de la clarté du soleil dépasse le symbolisme de la lumière, pour s'intégrer totalement aux profondeurs de la conscience. La finalité cathartique (et thérapeutique) se trouve dès lors renforcée, en même temps que la portée ludique transpose le jeu du *je* en une transition de l'histoire à la fois individuelle et collective.

Il est nécessaire de noter ici que la chronologie des faits inscrit déjà par elle-même les relations instituées entre les personnages sur la scène, ainsi que les forces situées impérativement en dehors de l'espace visualisé concrètement par le conte.

La temporalité fonctionnelle dépasse également les restrictions chronologiques par la marque de l'illimité, sans pour autant atteindre à la démesure. Selon les apparences, un conte ne possède pas de " phase primitive ou inchoative " précise. Bien au contraire, chaque circonstance peut faire reconstruire la séquence initiale, à condition qu'elle déclenche une situation susceptible de se nouer en un conflit.

En effet, le véritable " commencement " à l'intérieur du récit est délimité par une ouverture dans la narration. Il ne s'agit pas seulement de " planter le décor ", mais bien davantage encore, de prédisposer le temps du narrateur-narrataire, aussi bien que celui du destinataire-destinateur, de se retrouver " en synchronie " (plus précisément en synchronisme) au sens fort du terme, dans le même temps et la même " période ", en correspondance, en simultanéité, en consonance et de manière identique. Cela ne peut survenir qu'en ayant annulé les hégémonies tacites et les antagonismes entendus entre le narrateur-producteur du récit et l'auditeur-reproducteur de la fable.

L'*incipit* ne prédispose donc pas la " logique du récit " ni même la typologie des fonctions, mais il apparaît comme un *curseur*, une marque pour visualiser le moment de la narrativité.

Le temps est également fonctionnalisé par la séquentialisation du conte. Les suites des séquences narratives sont ordonnées de telle manière qu'elles finissent par programmer l'action dramatique. L'intratextuel formalise l'intertextuel, et les personnages impliqués dans le récit se projettent en permanence dans le temps de la narration indiqué par une *tension*. Le conte est d'ailleurs souvent comparé à un fil tendu, qui doit être maintenu dans des proportions adéquates, pour ne pas se distendre ou rompre, au risque de détruire l'équilibre précaire qu'il venait d'installer à l'intérieur de l'instant. Ce qui l'empêche assurément de se diluer dans l'excessif. La narration apparaît alors comme un itinéraire et un cheminement tout au long de ce fil temporel, afin d'en mesurer la résistance ou la ténuité, jusqu'à résoudre par des gestes habiles les noeuds qu'il comporte, et parvenir enfin à découvrir le principe de cette même tension.

nshinga wanyi mutua mulu mutua panshi

nshinga kutua too ne ku bena cibàdi

mon conte-fil tendu touche au plus haut du ciel

il touche aux profondeurs de la terre

il va jusqu'aux contrées lointaines de cibàdi

Il est indispensable de noter l'emploi du possessif par le conteur-narrateur. Le conte reste l'un des genres de l'oralité dont le producteur réclame la propriété exclusive (*wanyi*), parce qu'il lui permet de se déployer par la temporalité et la spatialité, et qu'il peut prétendre en contrôler le temps d'énonciation. Il ne s'agit pas dans ce cas d'une figurativité telle qu'elle est souvent commentée en sémiotique, ni même d'une représentativité qui serait de l'ordre du mimétique ou de l'analogique. Mais bien plus significativement encore, d'une inclusion-exclusion qui ferait de la temporalité énonciative le principe même de la trans-subjectivité à l'intérieur de la narration.

Ce qui est dit du commencement devient plus interrelationnel encore dans l'achèvement. Un conte ne se clôt jamais, il ne se ferme pas et il ne dit pas sa fin, autrement que comme un interminable recommencement. Dans la plupart de cas, la formule de clausule est une interrogation. Elle prévient par un questionnement excentrique et explicite que le récit ainsi “enfermé” se transforme par un événement matériel qui fait transposer le temps et l'espace de son actualisation.

mwanu wanyi wasangana kutambuka anyi ?

mon conte est-il arrivé à gravir

et à descendre les pentes de la montagne ?

qui va attraper mon conte ?

mon conte je l'emballer

et je le confie aux astres.

Le symbolisme de la montagne ou de l'univers interstellaire indique justement le caractère conflictuel d'un chemin qui doit se poursuivre, et non la clôture du récit. Le dernier moment n'est pas un terme, encore moins une “issue”, même s'il comporte une leçon morale. Le conte ne prend pas fin, il prend congé, parce que le conflit résolu en entraîne toujours un autre, et que le temps ouvert ne s'arrête sur aucun autre. La fable aura servi seulement pour frayer une route moins abrupte, dans le cycle indéfini d'un temps qui ne s'achève pas.

De toutes les manières, le conte en tant que production dans l'instant, ne peut jamais être reproduit de manière rigide, même si les macro-séquences sont agencées selon des modalités distinctives. La circonstance, le public destinataire et narrataire, le contexte conflictuel sous-jacent, autant de paramètres qui sont également des variables indépendantes et combinatoires, propres à intervertir la “*morphologie du conte*” dans la dynamique d'une circularité discrète.

L'expérience de l'écriture romanesque contemporaine tente elle aussi de retranscrire cette ouverture sur le temps du conte dans le récit fictionnel. Certes, il n'est pas aisé de produire un ouvrage aux contours “illimités”, même s'il s'était agi d'une interminable encyclopédie. Cependant, en déployant indéfiniment la “syntaxe temporelle” avec des conjugaisons à des modes impossibles, par rapport à la langue d'expression, les écrivains ont introduit une idée nouvelle qui serait une autre “grammaire du temps” de la narration. *Une femme dans la lumière de l'aube* et surtout *Mangalor* de Barnabé Laye, ou *Silence, on développe* de Jean-Marie Adiaffi comportent justement des éléments qui illustrent le mieux une telle hypothèse. Le récit est constitué d'une suite ordonnée de séquences minimales reprises d'oeuvres antérieures du même auteur, et il semble ne jamais se clore sur une limite contextuelle ni même structurelle assignable à la narration. La fin est toujours récupérable comme le commencement d'un cycle sans limite.

Il sera démontré plus loin de quelle manière la pluralité des personnages-narrateurs n'implique pas seulement une multiplicité de voix, mais indique avec plus de pertinence la dilatation formelle du temps du récit. Ce qui fait penser à la série d'ouvrages publiés par Paul Ricoeur sur *Temps et récit*, notamment le tome II qui porte en sous-titre : *La configuration du temps dans le récit de fiction*. Georges Ngal M. a M. l'avait préconisé déjà dans *Giambattista Viko ou le viol du discours africain* et dans *L'errance*, en même temps qu'il proposait de circonscrire une telle démarche dans un cadre théorique fixé.

La spatialité et l'actantiel-espace

La spatialité du conte est elle aussi surdéterminée, aussi bien par sa superficie géographique que par son étendue géométrique matérielle.

Dans un premier temps, il faudrait observer que le conte se fait ordinairement au milieu

d'un espace ouvert : une cour de concession, la place du village ou de la palabre. Le clair de lune contribue lui aussi à faire éclater les frontières qui seraient prescrites par des artifices de stylistique, et le récit cesse d'être une fabulation limitative pour se traduire en une expérience de la totalité.

Les distances se trouvent souvent effacées et pas seulement abolies. On pourrait dire que les lieux intradiégétiques autant que les écarts extradiégétiques se confondent au point de s'annuler mutuellement, en une sorte de *continuum* sans hiatus et sans interstice. Les villages les plus lointains se contractent et se rapprochent, autant que les brousses les plus proches sont projetées dans l'au delà de l'imaginaire.

Dans un deuxième moment, il convient de noter que l'aire scénique du récit est lui aussi marquée par des indices informationnels, et au départ par le cercle des personnages-auditeurs-narrateurs. La circonférence ainsi circonscrite n'est pas seulement restrictive, elle est disposée en sujet d'énonciation. Non seulement parce que le public a le droit d'intervenir dans la narration par des cris, des ovations ou des lamentations, mais justement parce que sans la cohue du public, le conte perd une de ses dimensions syntagmatiques.

De ce fait, les périmètres du cercle géométrique sont déterminés par le nombre de participants qui n'est pas extensible à l'infini, et par lequel se mesure la force ainsi que le prestige du producteur, à la fois actant narrateur, sujet énonciateur, et propriétaire de la textualité.

Les opérateurs des mécanismes d'enregistrement savent combien il est difficile d'amener un bon conteur à se produire devant la froideur des microphones et des tables de mixage, sans la dynamique fonctionnelle d'un public numérable. L'anecdote n'est pas gratuite. Elle démontre au contraire l'exigence d'une attente réelle de part et d'autre de l'axe de la narration. Le véritable espace de la fable se réduit donc au cercle compact et hermétique des auditeurs-narrateurs.

L'implication de ce pôle référentiel entraîne des conséquences inattendues, et notamment celle-ci : l'espace du conte est un *no man's land* éthique et esthétique pertinent.

En effet, le fait de s'installer au centre de la zone géographique confère un statut particulier à la personne même du conteur.

1° Il cesse de se comporter selon ses attributs sociaux. Il peut se permettre des extravagances et des effronteries qui auraient été réprimées dans d'autres circonstances. Il constitue ainsi un espace d'inviolabilité et d'intégralité totales. Il détient alors l'impunité pour critiquer, médire, contredire des vérités affirmées. Par l'ascendant de sa propre loi, le conte se donne l'autorité pour s'en prendre aux hiérarchies sociales, pour remettre en cause les règles établies, pour contester le pouvoir politique, sans que personne d'autre ne puisse intervenir ou en sanctionner l'impertinence.

2° Le conte ne connaît d'autres limites que celles qu'il peut s'attribuer lui-même, de par une logique appropriée. La stylistique et le langage ne sont subordonnés qu'à la seule "grammaire du temps du récit", jusqu'à comporter un lexique audacieux qui serait blâmé en dehors de son espace de narration, particulièrement dans le domaine sexuel. Une personne à la pudeur légendaire arrive à surmonter la gêne, sans craindre la désapprobation sociale.

3° Le cercle du conte dépasse toutes les transgressions, en dehors de la sienne propre. Les interdits peuvent être violés, et il existe une manière de code para- (et péri-) textuel qui neutralise les contraintes morales et annule la faute dans le contexte de la narrativité. Si le méchant n'est pas châtié et le bon récompensé, la sanction ne peut se concevoir qu'à l'intérieur de la géographie narrative, et nulle part ailleurs. Une fois le conte mené à son terme, tout ce qui a été dit, exécuté, pratiqué reste circonscrit à ce lieu exclusif, et ne peut se reproduire qu'à l'intérieur d'un autre "espace de conte".

Ainsi donc, le conte est fait pour se représenter lui-même indéfiniment, tout en constituant

une entité unique et spécifique. Il est possible d'affirmer que le récit conté (et pas seulement narré et raconté) est réellement un espace d'intransitivité et d'énonciation infinitive qui devrait dire ce qu'il dit, et comment il le dit.

Le narrateur-narrataire démultiplié : le tiers-actant

Cependant, l'un des sujets le plus déterminant dans la fonction narrative demeure un personnage qui sert de spatialisme et de temporalisme de transition. A la fois à l'intérieur de la scène et en dehors du temps de l'énonciation, il en fixe les séquences majeures tout en préservant la logique du récit. Il se situe à l'intersection des spatialités et des temporalités oppositionnelles, celles du visible et celles de l'imaginaire, celles du possible et celles du fictionnel. Il fait articuler les fragments de la narration, et il est positionné à la médiane des distances perceptibles. Il peut être appelé également le personnage médian, car par lui et à travers lui, les deux pôles de la narration s'entrecroisent et se rejoignent l'un par rapport à l'autre.

Pour la plupart de cas, ce personnage médian entre locuteur et allocuteurs est un disciple qui se fait initier au métier par un conteur professionnel. Et dans le cercle scénique, il est assis à l'intérieur de la circonférence, ou encore du côté diamétralement opposé à celui du narrateur principal dont il constitue une métaphore antithétique. Il apparaît comme un espace indexé structurellement, car son rôle principal consiste à relever les indices. Il arrive ainsi à définir les déictiques autant que les modalisations des énoncés. Il indique les référentiels proleptiques ou analeptiques à travers les procès de l'énonciation.

L'exigence d'efficacité fait ramener le récit vers une syntaxe cohérente, de manière à lui conserver une " *grammaire du temps* " acceptable, par delà les emphases de la fiction et les pléonasmes de la fable. Il ponctue et il pondère également les séquences avec des chants anaphoriques, des onomatopées, des segments mimétiques.

Il sait distraire et provoquer le rire, mais il doit aussi maintenir l'attention et garantir à l'énonciation son caractère fabulatif, ou au contraire la réduire aux préalables des circonstances conflictuelles qui l'avaient motivée au départ.

Il faut croire que dans les scènes de l'oralité, ce personnage à la fois modalisateur et intermédiaire semble former un syntagme inconditionnel. Dans la chorégraphie de la danse, une telle " *métaphore antithétique* " est représentée par le corps des instrumentistes-narrataires tels qu'ils avaient été décrits dans *Théâtres et scènes de spectacles*.

(Les instrumentistes) ne sont pas seulement l'orchestre ni même simplement l' " ensemble musical " , mais des corps physiques qui manient des modalités de sonorités, de percussions, de musicalités, de rythmiques cosmiques intégrales.

Ils se transforment et se métamorphosent invariablement afin de devenir des personnes à solliciter qui toutes, d'une manière ou d'une autre, perdent la dimension proprement humaine pour se transposer en une force primordiale : le rythme des tambours, des balafons, des ngoma, des xylophones ou des crécelles. Elles constituent dès lors un type de réalité thématique de la danse, dont il faut pouvoir triompher si le danseur ne veut pas se faire écraser par les " puissances supérieures " du rythme (p. 52).

À la manière du *concert-party*, du *kotéba* ou du théâtre populaire avec le bonimenteur, le personnage médian représente ici le lieu géométrique de toutes les correspondances, mais également cette forme de " *miroir de la fable* " à travers lequel le public reproduit le modèle fragmenté dans la narration. L'effet du miroir-réfecteur survient comme une stylistique par laquelle le public reconnaît dans le jeu des actants sa propre image, et à son tour, il s'empare du jeu pour le restituer dans un comportement social consécutif à la représentation.

Les ensembles des musiques dites folkloriques disposent eux aussi d'un situé à la section médiane de l'espace géométrique. Un exemple éclairant, celui de Tshibaka Fondateur de

Kananga, ou encore celui de Kabala Mbandakulu de Mbujimayi qui, pour lancer le rythme du tambour majeur, sollicite l'agrément du disciple par des formules dialogiques en recourant à des clauses elliptiques.

- *Évariste e !*

- *Mulongeshi wanyi mema*

- *Bidi ntwilu anyi ?*

- *Bidi ntwilu bidi mpelelu...*

Ce type d'interférences caractérise les formes mêmes de la scénographie, aussi bien dans la narration du récit, que dans les signes gestuels. Ainsi, le conte réalise une fracture matérielle dans la temporalité et la spatialité. Les séquences se dilatent ou rétrécissent au gré des ovations ou des cris de désapprobation de la foule que le personnage médian se charge de tempérer, de susciter ou d'amplifier.

Ce sera au tour du public d'*achever* la " nuit du conte " au moyen d'un chant total, et par le truchement d'un mimétisme intégral. Un conte n'est réussi que s'il peut être reproduit avec le même succès par chacun des ses auditeurs. Les enfants se le raconteront à leur manière, et un autre conteur, mieux inspiré peut-être, le reprendra en sublimant le contexte, en amplifiant l'intensité tragique.

Dans les préliminaires d'introduction à cet ouvrage, il a été souligné la manière dont les lecteurs des récits romanesques écrits reproduisent à leur tour les mêmes modalités de la narration. Et c'est peut-être par ce biais qu'il devient possible de poser la question importante du narrateur et de la narratologie, dans et à propos du récit romanesque contemporain. Un prochain ouvrage pourra rendre compte des conclusions formulées sur le sujet, en rapport avec *Les écailles du ciel* de Tierno Monénembo, *Mangalor* de Barnabé Laye, *Le royaume aveugle* de Véronique Tadjo, ou *Les baigneurs du lac rose* de Tanella Boni.

Dans *Les écailles du ciel* notamment, le " Prologue " qui s'intitule lui-même " A la quête d'une ombre ", commence par des périphrases interpellatives qui ne peuvent s'expliquer que par référence au tiers-actant symbolisé sous la forme d'une " ombre ".

Plus tard, bien plus tard, Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés...

N'en croyez rien si le coeur ne vous en dit. Je ne vous demande pas de croire. Je ne vous parle pas de Dieu ni de ses répliques diaboliques. Je vous parle d'hommes qui aimaient la vie à une époque où la vie se moquait bien des hommes. Je vous parle de la terre, amère comme elle ne l'a jamais été... Il faudra bien tôt ou tard restituer la parole au bidonville de Leydi-Bondi. Écouter les battements mats de son coeur d'argile. Mesurer les pulsions folles de son influx secret (p. 13).

L'intérêt d'un exercice de lecture consisterait à renouer les axes paradigmatiques et syntagmatiques, de manière à retrouver les modalités verbales ainsi que les corrélations syntaxiques à partir du sujet, qu'il soit grammatical, narratif ou même simplement narratologique. En premier lieu, le " je " primordial qui aurait pu être accordé à la subjectivité de l'énonciateur, oppose radicalement les phrases infinitives qui ont accompli la métamorphose de la fabulation : " écouter les battements de son coeur ". Et cela, jusqu'au moment où surgit un inconnu dénommé d'abord " un personnage ", puis, " un homme venu de Dieu savait où ", et que chacun des quartiers peut s'approprier comme d'un bien collectif, parce que par lui, s'engage un processus solidaire de collectivisation et de socialisation avec le sujet démultiplié, " nous ".

Nous venions l'épier dans son sommeil et chuchotions à son propos des questions brûlantes et confuses. C'est qu'il ne nous facilitait pas la tâche. Nous ne savions rien de lui et, apparemment, il prenait un malin plaisir à nous faire languir, à garder son énigme comme un

redoutable gri-gri. Bien entendu, cela nous dépitait. Après tout, cet homme venu de Dieu seul savait où, nous l'avions cordialement reçu, hébergé et nourri. Dans une certaine mesure, il nous appartenait puisque, nous semblait-il, c'était la Providence qui nous l'avait envoyé... Dès le premier jour, il avait forcé notre respect, on ne savait trop pourquoi. Nous lui trouvions tous quelque chose de supérieur [...]. Non, l'ascendant qu'il exerçait sur nous provenait d'ailleurs [...] (pp. 16-17).

Il fallait souligner des passages connotatifs, qui indiquent les localisations des configurations modales jusqu'au moment de l'actantialisation, lorsqu'apparaît une *ombre* qui à son tour, s'identifie et se confond au personnage de l'inconnu. D'abord par un acte d'énonciation (“ *le premier secret que nous pûmes percer ne fut pas des plus intelligibles : il parla d'abord d'une ombre* ”), et puis par une superposition de figures métonymiques. Le sujet éclaté se recompose indéfiniment dans des “ *moi* ”, “ *nous* ”, “ *je* ” qui se mélangent et s'enchevêtrent jusqu'à l'hallucination du lecteur-narrataire, comme si lui aussi devait se démultiplier dans le même mouvement de désobjectivation. Il convient de remarquer au travers de ces procédures fictionnelles les notations importantes de la temporalité (*les indices nocturnes*) et de la spatialité (*les chemins de nulle part*).

Solitaire, il avait donc cessé de l'être un soir fatidique quand, par un de ces miracles nocturnes, le chemin lui offrit une ombre. Il suivit et le chemin et l'ombre. En fait, il suivit surtout l'ombre. Le chemin n'était inscrit que dans sa tête. Sur la terre, ce n'était qu'une supposition, une probabilité de chemin tracée au gré de son délire... (pp. 17-18).

Ensuite, la formule d'introduction est elle aussi figurativée : se trouve situé aux lieux d'une stratégie de l'énonciation qui finit par l'effacer dans ses apparences temporelles, avec l'utilisation du futur grammatical. Il a été suggéré dans l'introduction de cet ouvrage les glissements successifs qui peuvent s'effectuer par un type de transposition dans les indicatifs. Ce que le récit narré et déclamé rappelle avec une insistance particulière en produisant des écarts significatifs par rapport à l'intratextualité : “ *Écoutez et oubliez. Ici, le souvenir ne vaut pas un sou* ” (p. 13). Tout se passe comme si le texte devait se signifier par lui-même dans l'instant, tout en réalisant des décalages majeurs en fonction des séquences temporelles et spatiales.

Pelourinho du même Tierno Monénembo (1995) rend le schéma plus complexe encore, en inversant les rôles et en instituant au centre de la narration un scripteur narrataire qui se révélera à la fin du récit comme étant déjà mort pendant la temporalisation fictionnelle et fabulative de l'écriture.

Il serait intéressant de revenir plus longuement sur les dialogues narratifs, qui excèdent souvent le contexte restrictif de la communication entre locuteur-allocutaire et l'interlocuteur diégétique. Dans un nombre de récits de plus en plus important, la narration est déjà par elle-même un discours démultiplié, du fait d'un personnage intermédiaire, auquel s'adresse le narrateur principal. Il ne s'agit pas à proprement parler du “ *confident tragique* ” comme dans le théâtre racinien, mais plutôt et par la médiation représentative, de ce tiers-actant.

Ramatoulaye adresse *Une si longue lettre* à une amie d'enfance, Aïssatou. En réalité, il ne s'agit même pas d'une correspondance, mais d'un “ *journal intime* ”. Le récit s'élabore à travers ce personnage médian, qui constitue en même temps le “ *support de la mémoire* ”.

Aïssatou,

J'ai reçu ton mot. En guise de réponse, j'ouvre ce cahier, point d'appui dans mon désarroi : notre longue pratique m'a enseigné que la confiance noie la douleur...

Ton existence dans ma vie n'est point hasard...

Si les rêves meurent en traversant les ans et les réalités, je garde intacts mes souvenirs, sel de ma mémoire.

Je t'invoque. Le passé renaît avec son cortège d'émotions. Je ferme les yeux. Flux et reflux

de sensations : chaleur et éblouissement, les feux de bois, la mangue verte pimentée, mordue à tour de rôle. Je ferme les yeux. Flux et reflux d'images...

Le même parcours nous a conduites de l'adolescence à la maturité où le passé féconde le présent... (p. 7).

D'autres oeuvres peuvent être énumérées dans ce sens : *Le feu des origines* de E. Dongala Boundzeki, *Cité 15* de Djungu Simba, autant que dans la poésie, *La légende de l'errance* d'Alain Mabankou, *Réveil dans un nid de flammes* de Matala Mukadi ou *Ciels de vertige* de Sewanou Dabla appliquent un processus analogique avec une insistance particulière.

L'importance de ce personnage médian apparaît surtout à travers la modalité à la fois anomique et paradigmatique du narrateur. Le récit ainsi dédoublé acquiert une valeur interprétative, et l'“ aventure romanesque ” devient celle de “ n'importe qui ” parmi les lecteurs-énonciataires. De la même manière qu'au travers du conte, la fiction doit pouvoir s'articuler dans l'imagination de l'auditoire-allocutaire.

Le texte de Mathias Kyelem primé au “ Grand Prix littéraire du Président du Faso ” en 1996 (*L'épine de la rose*), reconstruit lui aussi dans le “ Prologue ” le même procédé, sur le mode d'une narration autobiographique.

Je m'appelle Judith Koné, mais mon nom importe peu. Je rapporte dans les pages qui suivent, mon histoire, l'histoire de ma vie. Elle aurait pu être celle de Sabine, de Bintou... ou bien d'autres demoiselles encore qui, dans les villes et les campagnes, éprouvent chaque jour, ou ont éprouvé les mêmes sentiments que ceux qui ont été les miens. Je n'ai pu reconstituer certains épisodes de cette histoire que grâce à Soeur Marie Thérèse qui, pendant plusieurs jours, me rapporta fidèlement tous les événements concernant le personnage clef de cette histoire, ma fille Angèle...

La fin du “ Prologue ” est plus explicite encore, car elle apporte des indices concrets à propos des modalités interprétatives dont il était question dans les paragraphes précédents. Ici également, le personnage médian invite le lecteur-allocutaire à reproduire l'expérience fictionnelle, même s'il faut pour cela en transposer le “ dénouement tragique ”.

Peut-être aussi que l'heureuse issue de mes épreuves a effacé de mon esprit les souffrances physiques que j'ai endurées pour ne conserver que celles qui, somme toute, détruisent davantage l'être humain : la détresse morale. Il m'a fallu seize ans pour devenir heureuse. Quand vous aurez fini toutes ces pages, vous trouverez peut-être que vous auriez mieux agi que moi à une quelconque étape de ma longue marche (nous soulignons). Tant mieux ! En revanche si vous deviez endurer aussi longtemps que moi les souffrances du remords et de l'exclusion, persévérez ! (inédit).

Dans *Une vie de boy*, le narrateur à la fois substrat aspectuel du narrataire déjà mort en début du récit et substitutif du scripteur subliminal, rapporte en un discours anaphorique une textualité démultipliée. L'utilisation de caractères graphiques différents entre l'introduction (italiques) et le “ corps du texte ” (standard) montre justement cette *dualité d'écriture*, presque sur le mode du subjonctif.

J'ouvris le paquet. J'y trouvai deux cahiers racornis, une brosse à dents, un bout de crayon et un gros peigne indigène en ébène.

C'est ainsi que je connus le journal de Toundi. Il était écrit en ewondo, l'une des langues les plus parlées au Cameroun. Je me suis efforcé d'en rendre la richesse sans trahir le récit dans la traduction que j'en fis et qu'on va lire (p. 14).

Le commentaire qui en a été fait dans *Écritures et discours littéraires* peut-être repris ici, parce qu'il souligne mieux ce caractère “ anomique du héros romanesque ”.

Une première manière d'annuler la présence du narrateur, est d'abord celle qui consiste à livrer un récit posthume : Toundi est mort, et le lecteur le sait au moment où il commence le

texte, c'est-à-dire, où il dépouille le journal. Ensuite, le fait de présenter le journal sur le mode d'une traduction, et donc dans un langage forcément différent de celui de son producteur originel (p. 111).

Il existe ici une thématique qui pourrait être commentée abondamment au moyen de descriptions plus fonctionnelles encore. Il ne s'agit pas seulement de pistes à suggérer, mais d'une véritable méthodologie qui permettrait de comprendre les principales questions posées par le roman contemporain. L'esquisse qui a été présentée ici reprend les axes d'un travail mené dans des séminaires et des "travaux pratiques" depuis de nombreuses années, notamment aux Universités de Bâton-Rouge (Louisiane) et de Portland (Oregon). L'étude exhaustive de *Les écailles du ciel* de Tierno Monénembo parallèlement à la lecture qui a été entreprise sur *Une femme dans la lumière de l'aube* de Barnabé Laye, de *Les baigneurs du lac rose* de Tanella Boni et de *Le feu des origines* de E. Boundzeki Dongala apportera certainement des arguments plus originaux à ces formes discursives de la narratologie.

2. LA PAROLE DE L'ORALITÉ ET LA PUISSANCE DU VERBE

Les sociétés d'Afrique, plus particulièrement que d'autres, ont souvent été considérées comme marquées par l'oralité. Positivement, l'oralité est perçue comme l'usage exclusif de la parole énoncée, exécutée. En réalité, le discours qui lui est assigné a toujours privilégié sa matérialité négative, c'est-à-dire, l'absence de l'écriture. Sociétés *sans-écriture*, la notion correspond plus ou moins à une absence de culture. Culture intellectuelle, ou culture tout court, qui équivalait implicitement à la des premiers ethnologues. Ce qui laissait croire abusivement que de telles sociétés pouvaient s'identifier à des images stéréotypées, qui ont souvent assimilé la parole de l'oralité aux forces magiques, aux symbolismes résiduels, ou à la puissance de l'oralité.

Les études récentes et les analyses menées sur ces formes de mythologies du *verbe* ont démontré qu'il s'agit, non pas d'une simple oralisation de la parole, c'est-à-dire, l'articulation au moyen de la parole énoncée par l'intermédiaire des organes phonatoires, mais bien plutôt d'une verbalisation : la mise en pratique d'une culture de la parole.

Les spécialistes se complaisent actuellement à énumérer les documents qui font autorité en la matière, depuis *Dieu d'eau (entretiens avec Ogotemmêli)* de Marcel Griaule, textes cosmogoniques recueillis auprès du vieux Sage dogon, jusqu'aux ouvrages d'Ibrahima Alpha Sow et de A. Hampate Bâ sur les poésies peules ou sur les récits mythiques des cosmologies pastorales.

Les propos présentés ici veulent simplement donner quelques éléments pour situer la question de la parole à travers le contexte précis de son exécution dans les sociétés de l'oralité.

Le schéma proposé par Geneviève Calame-Griaule dans *Ethnologie et langages* peut permettre d'introduire les préliminaires sur l'oralité. Ce qu'elle avait observé se retrouve ailleurs avec la même structuration dans la figuralité. En effet, pour les sociétés de l'énonciation par l'oralité, la parole est présentée sous la morphologie d'une matérialité biologique concrète. Elle prend son origine dans les profondeurs de la cavité abdominale, comme si la vie elle aussi, trouvait dans le même espace son élément originaire. Autour du nombril, ou dans la cavité utérine, là où l'enfant a pris naissance, là où l'oeuf a éclos de la fécondation par la présence de toutes les forces et énergies vitales. Des métaphores identiques sont utilisées pour désigner la semence, l'oeuf, la graine qui donne naissance à l'arbre. A partir du périmètre à la fois anatomique, amniotique et génétique, la graine remonte par les intestins, charriant avec elle les déchets et les résidus rejetés : paroles sales, excrémentielles, prêtes à se purifier dans le liquide sanguin et même plasmatique qui procure la vie : paroles vivantes ou vivifiantes.

Ensuite, elle traverse le foie qui lui donne sa qualité et sa chaleur : paroles vives, rudes ou brutales, paroles apaisantes ou agressives. Puis, l'estomac où elle peut se charger du liquide acide ou du suc pancréatique : paroles pleines du fiel de la vésicule biliaire, aigres, ou douces et “ succulentes ”. Elle remonte par les poumons qui lui insufflent de l'air : paroles puissantes, vibrantes, affaiblies ou légères, avant de s'injecter vers l'oesophage par les cordes vocales : paroles chantantes ou stridentes. Et en dernier lieu, le canal vocal l'accueille, la malaxe à travers les organes de phonation, et principalement la cavité de résonance : paroles “ *tournées dix fois dans la bouche* ”, celles qui “ *brûlent dans la bouche* ” ou qui apaisent, avant de s'énoncer totalement. En fait, elle se projette en franchissant la barrière de la structure dentaire qui lui fait une voie de passage, autant que les lèvres qui lui servent de “ rampe de lancement ” et de projection.

L'image la plus complète reste celle de l'engendrement et de la parturition de la parole, avec les mêmes figures obstétriques et gynécologiques, à la manière de l'acte de l'enfantement. Les paroles qui remplissent le ventre (*myanda kunguwula munda*), ou celles qui tuent la parturiente au moment de la maternité.

La matérialité de la parole ne constitue pas qu'une métaphore. Elle doit se comprendre comme une production réelle, dans la mesure où elle peut être émise hors de la bouche, et puis s'injecter au-dedans de la réalité physique et physiologique, en l'occurrence l'anatomie de l'auditeur-interlocuteur. C'est ainsi que le schéma tracé au début se préfigure, mais dans le sens inverse de son cheminement, à travers les organes de réception et de digestion de celui à qui elle est adressée.

Rentrée par les deux oreilles, la parole fait résonner les vibrations dans l'orifice, celles qui lui avaient été imprimées par les cordes vocales de l'émetteur. Et cela, de manière identique, équivalente et homologique, au fond de l'oesophage du destinataire. Puis, elle descend à l'intérieur de l'estomac où elle se secrète dans le suc pancréatique, le remplissant d'autant de fiel ou de douceur qu'elle en comportait à l'origine. Le passage à travers le foie emporte une chaleur et des teintes identiques. Lorsqu'elle peut enfin se reposer dans le ventre, elle a accompli un cycle de translation, et elle a emmené aux organes physiologiques de celui qui la reçoit exactement une quantité pareille de souffle et de puissance, mais également une qualité de vie équivalente à celle dont elle était pourvue à son émission, le réconfort pour les malades par exemple.

Ce processus implique plusieurs faits, dont les plus importants sont qu'une “ parole mal digérée ” peut tuer. Ou en tout cas, détruire à la fois l'organisme anatomique de celui qui la profère, autant que celui du récepteur. Si les deux systèmes biologiques et psychologiques, celui du locuteur et celui du destinataire, ne sont pas d'égale puissance, l'un des deux risque de provoquer des effets néfastes ou malveillants à l'encontre du partenaire. La parole qui tue est aussi celle qui est injectée selon certaines modalités. Elle occupe un espace continu au-dedans du corps physiologique. Avant de purifier chacun des corps atteints, il faut procéder à des rituels d'expectoration et d'excrétion. La catharsis est ici un acte d'ablation, qui doit retrancher du corps une parole matérielle : “ retirer sa parole ” n'est pas à considérer comme une image de langage ni une “ figure de discours ”.

Les correspondances relevées ici ne sont proposées qu'à titre indicatif. La pesanteur magique ne correspond pas exactement à ce qu'elles cherchent à exprimer. Bien au contraire. Les notions de *parole donnée*, de paroles blessantes ou choquantes, celles du pacte et du serment, sont bien représentatives. Elles signifient en tout cas que l'oralité est d'abord une fonction sociale. Elle constitue le critère essentiel, mais également la légitimité de ce même pouvoir. Celui qui possède la parole détient une force réelle, dont il devrait connaître rigoureusement les mécanismes et les possibilités, au risque de la voir se retourner contre lui-même, et de l'induire dans la spirale de la violence et de la mort.

La parole est en effet le signe de la vie et de la mort. Elle est aussi le point de jonction entre le visible et l'invisible. Elle s'achève dans le savoir, dont le stade suprême et sublime est

la connaissance de la totalité. C'est pour cela qu'elle ne peut s'accomplir qu'à travers le silence. Le Sage est celui qui l'a défaits depuis ses arcanes et par les symbolismes de mystères.

Le cercle paradique de la parole paraît alors comme le lieu où s'exécute la réalité de la société au sens large. Ce que la " science du texte " appelle significativement, l'*espace du discours*. Car la parole est matériellement cosmogonique. Elle se situe à la naissance de l'univers, et à l'origine de l'homme. Le rituel de dation de nom, par lequel un nom est *marqué* sur l'enfant à la manière d'une empreinte ou d'une scarification, est également le trait principal de son identité, en tant qu'être humain. Durant certaines circonstances, l'enfant qui n'a pas reçu un nom ne peut être traité comme un " humain normal ". Il n'est pas intégré selon les normes et les règles sociales. De même celui qui n'a pas encore proféré les premiers sons articulés de la parole, et qui ne peut prétendre à une réalité vivante. A chaque moment particulier, à l'issue des épreuves initiatiques par exemple, l'individu acquiert une nouvelle identité. Il accomplit la métamorphose en se conférant un nom nouveau, au terme de ce qui a toujours été considéré comme " la mort de la petite enfance ".

Au niveau des contes, le récit déborde le contexte narratif, et même simplement récitatif. La parole est au-delà du texte : elle est ce par quoi l'histoire d'une communauté se fait et se défait. Elle est le cheminement de la réalité du monde. Les " *Griots de Cours* " ne sont pas que des producteurs de poèmes, ni des diseurs de légendes épiques, dorées ou pas. Ils sont à la fois historiographes et mémorialistes : ils sont le signe d'une *mémoire collective*.

Certes, les éléments pour une linguistique de l'énonciation restent pertinents dans tous les cas de figures :

- *acte locutif* (locutoire) : par la phonation et les circonstances physiques de l'énonciation ;
- *acte illocutif* (illocutoire) : par l'intention communicative et par les occurrences connotatives de désir, reproche, approbation... ;
- *acte perlocutif* (perlocutoire) : avec des énoncés qui ne comportent ni intention communicative (illocution) ni référence explicite en dehors du code ;
- *acte référentiel* : par la mise en relation d'expressions linguistiques avec des objets ou états extérieurs au langage, l'imaginaire, le mimétisme, l'identification personnelle ;
- *effet perlocutif* : qui est produit sur l'auditeur par un acte de parole, pour provoquer la joie, le déplaisir... ;
- *contexte cognitif* : les énoncés précèdent un savoir particulier, au moyen de présupposés (culturels ou contextuels) comme pour la *kola* par exemple ;
- *processus d'interprétation* : qui dépend de la compétence linguistique (savoir linguistique ou sens pragmatique), et qui aboutit à la reconnaissance de l'intention communicative à partir de l'énoncé ;
- *acte défectif* : qui reste sans effet.

Lorsqu'il s'agit de la communication par l'écrit, les deux pôles sont indiqués par l'*écrivain* et le *lisant*, et c'est précisément au niveau de l'axe d'énonciation que joue la représentativité de la parole par l'écriture. En amenant le questionnement au domaine de l'énonciation proprement dite, l'interprétation des implications pressenties ou intuitivement prédéfinies apparaîtra désormais comme plus conséquente avec les préalables méthodologiques proposés dans le présent ouvrage.

Bien entendu, l'écriture est venue s'imposer dans les communautés anciennement colonisées. D'autres l'avaient intégrée bien avant l'arrivée de l'Europe dans tout l'Ouest-africain par exemple, dès les XIIIe-XIVe siècles, ou dans l'Est depuis Djibouti jusqu'à Dar-es-Salam, où l'écriture arabe était adaptée et avait permis la production d'innombrables textes religieux ou simplement poétiques (*Littératures et écritures en langues africaines*, L'Harmattan, 1992).

Avec l'écriture, c'est un autre type de pouvoir et de savoir qu'il faudrait envisager. Cependant, la parole demeure. Elle demeure d'autant mieux qu'elle peut se transmettre par d'autres moyens techniques et technologiques qui n'ont fait que l'amplifier, et même la sublimer : la radio et la télévision, les débats politiques, la chanson des *hit-parades*. Le disque et la cassette, le microsillon et le compact au *laser*.

Il reste au monde contemporain d'apprendre à son tour à manipuler cette parole *vive et unique*, de manière à ce qu'elle contribue à augmenter la vie en chaque homme, et non à détruire ce qui demeure encore de puissance, d'énergie et d'espérance.