Narrativisation de l'oralité et « effets d'écriture » : une pratique contemporaine chez Kourouma

Yao Louis KONAN
Université de Bouaké
Côte d'Ivoire

Résumé

Présenter ou légitimer la narrativisation de l'oralité comme une piste de lecture du roman contemporain constitue l'enjeu de cet article. Dans la pratique textuelle de Kourouma, les procédés d'écriture inspirés de l'oralité investissent toutes les artères du texte, notamment à travers l'hétérogénéité compositionnelle d'une écriture qui casse la cloison entre oralité et roman. La migration et le recyclage de toutes ces ressources orales entraînent un travail d'écriture et d'exploration au service de l'économie textuelle et de la densité sémantique se déclinant en termes de fabrique de l'informe et de mobilité culturelle ou de transculturalité ; toutes choses qui sont en vogue dans les nouvelles écritures ou le roman contemporain.

Mots clés : contemporain, hétérogénéité, oralité, recyclage, transculturalité.

Abstract

The focus of this paper is to legitimate or present the narrativizing of orality as a way of reading the contemporary novel. With regard to the textual practice of Kourouma, the procedures of writing from orality bedevil all areas of the text, especially through the heterogeneity of a writing that breaks up the boundary between orality and novel. The shift from and reshaping of all the oral resources lead to a literary scheme and exploration that lies behind the textual economy and semantic density, available in different types such as the technique of the formless and transculturality; these things are in vogue in contemporary novels.

Keywords: contemporary, heterogeneity, orality. Reshaping, transculturality.

Introduction

Narrativisation de l'oralité et « effets d'écriture », voilà qui insinue un paradoxe artificiel ou, pour employer les mots de Jacques Demougin (1992: 158), « une nuance du bizarre ». Ce paradoxe apparent pose subtilement, pourtant, les sources orales des nouvelles écritures africaines comme une logique narrative contemporaine.

Si, à l'état actuel des recherches, la fugacité et le contour flou de la notion de contemporain ne permettent pas à la critique de la cerner dans l'absolu, une analyse révèle cependant que l'écriture contemporaine est pénétrée de plusieurs traits valorisants et distinctifs. Ainsi, les tendances actuelles du roman sont à la réutilisation des nouvelles techniques de l'information, des médias, des arts (visuel, plastique, scénique), du cinéma[1] et de l'oralité, le tout boosté par une écriture libérée et novatrice. Kourouma

[1]Voir à ce propos l'article de Philip Amangoua Atcha, « Pratique intermédiale et création romanesque chez Williams Sassine », *En-Quête*, 21 Abidjan, Educi, 2009, pp.49-65. Il a montré que ce phénomène s'observe également dans le roman africain contemporain avec des auteurs comme Williams Sassine, *Le jeune homme de sable* et *Mémoire d'une peau*, Tierno Monénembo, *Cinéma*, Jean Marie Adiaffi, *Les naufragés de l'intelligence*,

semble s'inscrire dans cette tendance contemporaine du mélange de genres, de tons, de formes en mettant un point d'honneur à l'utilisation, sous la forme d'une intertextualité incisive, de stratégies narratives inspirées de l'oralité, entraînant de *facto* la transformation des codes et techniques romanesques.

Si la plupart des romanciers africains de la première génération ont abordé la matière orale dans une perspective ethnographique, aujourd'hui, la question se remet au goût du jour peut être parce que les formes orales, recyclées ou réutilisées, ne sont plus ce qu'elles étaient et que leurs incidences sur la fonctionnalité du roman, son renouvellement notamment, font qu'elles deviennent le corollaire de l'écriture contemporaine. Chez Kourouma, elles informent si bien l'écriture romanesque qu'on ne peut lire les textes sans les interroger. Comment la narrativisation orale se décline-t-elle alors en un acte de création ? Les effets d'écriture produits par la pratique de l'esthétique orale ne sont-ils pas un signe de renouvellement du roman, une expression du contemporain ? Au fond, une telle démarche n'induit-elle pas une lecture interculturelle, transculturelle et donc… contemporaine du texte ?

L'examen des mécanismes par lesquels Kourouma réaménage les procédés narratifs oraux dans son écriture, les intègre à une nouvelle logique formelle et discursive pour faire du neuf constitue l'intérêt de cette contribution. L'analyse proposée ici se fonde sur les acquis d'une nouvelle approche scripturale que certains théoriciens appellent « intertextualité » (Julia Christeva 1969), « transtextualité » (Gérard Genette 1982) « dialogisme » (Mikhaïl Bakhtine 1984) et « transculturalité » (Josias Semujanga 1999) pour montrer et démonter que les configurations narratives et discursives des genres oraux entre en jeu dans la fabrique de *En attendant le vote des bêtes sauvages* et de *Allah n'est pas obligé*[2]. L'étude portera successivement sur le délire de la forme créé par l'interoralité, le processus de capture et de transformation des genres oraux, la théâtralisation du texte et, enfin, sur le recyclage culturel.

I - Un tissage de genres oraux ou le délire de la forme

La transformation des pratiques narratives orales en un texte écrit s'inscrit dans la droite ligne du mélange genrologique, de l'écriture protéiforme et polydiscursive. Le constat est que le roman de ces dernières années mobilise les formes et les images, les sensations et les carambolages de perceptions que le monde dans lequel l'écrivain est *nolens volens* plongé, lui impose.

La contamination du roman par les formes orales et, peut-être, vice-versa, avec tout son arsenal de stratégies narratives et discursives, répond à cette exigence de métamorphoser le texte en une texture, en un tressage de formes ou de genres, en un écheveau au mille fils colorés pour l'orienter vers une écriture informe. Kourouma décline ainsi l'offre de la critique afrocentriste proposant une lecture culturaliste et

---

Diégou Bailly, *La traversée du guerrier*, Emmanuel Boundzeki Dongala, *Les petits garçons naissent aussi des étoiles*, Alain Mabanckou, *African psycho*…

[2] Les titres des romans seront désormais abrégés comme suit :
En attendant, pour désigner *En attendant le vote des bêtes sauvages* et
Allah, pour *Allah n'est pas obligé*.

identitaire de l'oralité du roman africain. Dans cette dynamique, le roman devient un genre carrefour, une sorte de super genre se nouant en une mobilité, en un transfert ou en une transhumance de diverses formes d'expressions culturelles.

Dans le cas de *En attendant* qui ouvre ses vannes pour héberger et s'enrichir d'autres genres oraux, eux-mêmes transformés ou déconstruits, parfois, pour répondre au besoin de la narration, le texte déjoue visiblement toute loi de classification et promeut définitivement « l'impureté »[3] si chère à Guy Scarpertta. Considérant la trouvaille de Maurice Bandaman (1992) qui, pour la première fois, employait « conte-romanesque » ou ceux de Fotsing Mangoua (2009 : 131) qui parlait, lui, d' « écriture jazz », on est en droit de dire, avec raison, parlant de ce « roman », qu'il s'agit d'un roman-*donsomana*, tellement le texte a la forme d'une chanson de geste malinké. Les précisions du *sora,* dès l'entame du récit, donnent des détails techniques et précieux sur le fonctionnement de cette sorte d'opéra traditionnel qui sert de moule au roman, s'il ne le « transforme pas en un objet à écouter plus qu'à lire » (Fotsing Mangoua 131) :

> Moi, Bingo, je suis le *sora* ; je louange, chante et joue de la cora. Un *sora* est un chantre, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs. […] Nous voilà donc tous sous l'apatame du jardin de votre résidence. Tout est donc prêt, tout le monde est en place. Je dirai le récit purificatoire de votre vie de maître chasseur et de dictateur. Le récit purificatoire est appelé en malinké un *donsomana*. C'est une geste. Il est dit par un *sora* accompagné par un répondeur *cordoua*. Un *cordoua* est un initié en phase purificatoire, en phase cathartique. (1998 : 10)

En plus des informations ethnologiques, le procédé utilisé expose le mode de narration du roman qui affiche explicitement sa filiation avec le *donsomana*. Ce faisant, le narrateur, dans une sorte de mouvement réflexif ou autoréflexif, tient des discours, parfois savants, sur son propre travail et sur le fonctionnement du récit qu'il a en charge. Il devient du coup narrateur intradiégétique et critique littéraire, transcendant à la fois la dimension impersonnelle et omnisciente du narrateur des premiers romans africains et le contexte ritualiste du *donsomana*. Il se met en place un jeu subtil de convergence/divergence où le récit se rapproche tantôt d'une forme (orale ou romanesque) et s'en éloigne systématiquement, entraînant un délire de la forme. Ce qui est nouveau et contemporain dans une telle démarche est cette hybridation parodique qui déconstruit, modifie, falsifie, simule un genre traditionnel en entamant sérieusement, en arrière plan, l'homogénéité du roman traditionnel. Le procédé permet à l'auteur de

[3] Le concept de « l'impureté » a été initié par Guy Scaperta pour décrire l'hybridité des textes postmodernes. Pour lui, en effet, les textes postmodernes sont des réceptacles de formes, de pratiques artistiques, de cultures variées qui, au bénéfice de cette rencontre, se transforment harmonieusement pour donner une forme nouvelle. Il écrit : « La volonté d'explorer les zones de coexistence et d'affrontement entre les […] cultures, de les faire s'interpénétrer, réagir, de jouer leur métissage, d'opérer des connexions, des courts-circuits, des recyclages, des détournement, des anachronismes délibérés (autrement dit : de traiter esthétiquement la mutation technique, avec le minimum d'intimidation, le maximum d'aisance et de liberté) : c'est la voix postmoderne, celle de l'impureté…Pas de zones préservées, cloisonnées mais des rapts, des transferts, des transpositions, des rappropriations ». (1985 : 55)

fabriquer une forme transitoire[4] qui n'est ni celle du roman (au sens où l'entendaient les premiers romanciers africains) ni celle de l'oralité.

La fabrique de l'informe se révèle aussi et surtout à travers la transformation du texte en une interoralité, c'est-à-dire en un tissage de genres oraux comme cela est de règle dans les veillées traditionnelles africaines. Pratique très courante dans les nouvelles écritures, l'hétérogénéité qui se dégage de l'interconnexion entre le roman et les genres oraux, est la face cachée de la modélisation romanesque de l'esthétique du *donsomana* et du conte. Pierre N'Da (2010 : 54) écrit :

> Dans les sociétés africaines, le conteur ou le griot traditionnel ne se soucie guère de faire un récit unifié ou uniforme. Bien souvent, son récit est protéiforme, son texte hybride. De fait, au cours de sa narration, il fait appel sans se poser de question, aux autres formes littéraires, mélange les genres, passant allègrement de l'un à l'autre.

Dans ces conditions, « les effets contemporains » que l'hétérogénéité produit, sont naturellement et logiquement du fait de la pratique du *donsomana* avant d'être un moyen consciemment mobilisé pour orienter le roman vers la contemporanéité.

En attendant et *Allah* se présentent d'emblée comme des textes oraux dans lesquels on retrouve systématiquement des micro-récits tout aussi subdivisés en plusieurs petits récits. Ces petits récits que l'auteur, lui-même, appelle invariablement « récit purificatoire », « panégyrique », « généalogie » dans *En attendant* et « oraison funèbre » dans *Allah*, absorbent aussi des contes, des légendes, des proverbes, des chants, des passages poétiques et épiques. La fonctionnalité de ces îlots textuels, entretenant subrepticement des rapports et une dynamique interne, reste de faire converger le récit principal vers un thème général pris en charge par un personnage principal.

Dans *En attendant*, la récitation du récit purificatoire de Koyaga engendre d'autres panégyriques dont ceux de sa mère, de son père, de Bokano (son marabout), de ses pairs dictateurs comme « l'homme au totem caïman », « l'homme au totem léopard », « l'homme au totem hyène », etc., et surtout celui de Maclédio (son double) qui occupe toute la veillée III. Tous ces panégyriques donnent l'impression de s'emboîter les uns dans les autres à l'instar du conte en tiroir dont parle Denise Paulme.

Par ailleurs, reprenant à son compte ce qui se fait dans les veillées villageoises, Kourouma aménage au début, pendant et à la fin de chaque micro récit des « pauses » comprenant des faits et gestes du *cordoua* et un triptyque de proverbes énoncés par le *sora*. Il intègre ainsi la représentation scénique à la texture romanesque. On assiste, dès lors, à une forme de recyclage du mode granulaire et fractal consubstantiel au conte (en Afrique chaque veillée est l'occasion de dire plusieurs contes) dont le décentrement, par dissémination, distillation ou dispersion, produit un éclatement ou une discontinuité du texte, ouvrant la voie à un sens liquide.

[4] Dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.141, Bakhtine montre que « le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres ». Il signale de cette façon que le roman est un genre polymorphe, hybride, hétérogène. La forme transitoire dont nous parlons est liée à cette polymorphie du genre romanesque.

Dans *Allah*, la situation de narration ne varie pas. L'absence d'un griot traditionnel, rompu à la tâche, ainsi que les termes comme « panégyrique », « généalogie » ou « récit purificatoire », n'enlève en rien à la connivence entre le *donsomana* ou le *fasa*[5] et le texte. L'emploi de l'autocélébration de Birahima, de la boucle narrative de chacun des *kèlètigui*[6](Charles Taylor, le colonel Papa le bon, Samuel Doe, Prince Johnson et Foday Sanko), des « oraisons funèbres » d'enfants-soldats tombés au champ d'honneur, autorise ce rapprochement et affecte au récit une structure violente, répétitive, délirante, figure textuelle du Libéria et de la Sierra Léone déchirés et défigurés par plusieurs années de guerre.

Le préambule du récit dans lequel Birahima s'autoprésente, laisse entrevoir, en effet, tous les détails techniques de la narration d'un *fasa* pris dans un engrenage de la modernité, c'est-à-dire recyclée pour donner une forme nouvelle. Tro Dého Roger (2010 :389- 390) fait le même constat : « L'histoire de sa vie familiale […] joue, en quelque sorte, le rôle de récit généalogique et finit par inscrire résolument le discours autoréflexif de Birahima dans l'esprit du *fasa* ». Cet extrait en est une illustration :

> Je décide le titre définitif et complet de mon blablabla est Allah n'est pas obligé dans toutes ses choses ici-bas. Voilà. Je commence à conter mes salades. Et d'abord…et un…M'appelle Birahima. Suis p'tit (…) Et six… C'est pas chic et mignon, suis maudit parce que j'ai fait du mal à ma mère. (9-12)

Le procédé de l'autoreprésentation présent dans cet extrait offre un gros plan sur le narrateur autodiégétique, notamment sur son panégyrique. Il joue pleinement sa fonction de portrait physique et moral. Contrairement aux propos valorisants du *fasa*, l'énonciation se fait dans des termes peu élogieux et artificieusement culpabilisants. Mais en réalité, cette apparence est trompeuse parce que Birahima est, à vrai dire, fier de ce qu'il est et de ce qu'il a fait. Il n'hésite pas à vanter ses propres « exploits » de guerre pour « se faire valoir devant Fanta » dans *Quand on refuse on dit non*[7]. Les moyens de rapprochement entre l'histoire de Birahima et le *fasa* apparaissent donc au second, voire au troisième degré ; ce qui fait dire que le recours à ce genre oral n'est pas une simple réutilisation, mais un véritable recyclage. Malgré leur proximité, la « réutilisation » et le « recyclage », appareils conceptuels mis en place par Walter Moser (1993 : 433-445) pour décrire le phénomène de *remémoration-reprise* caractéristique de la culture contemporaine, sont deux procédés distincts par leurs modes opératoires.

[5] Le *donsomana* et le *fasa* sont deux genres de la littérature orale mandingue. Ils représentent des macro-formes dont les modalités d'énonciation allient ou font s'alterner le chanté propre à la chanson et le dit ou parlé caractéristique du poème. En outre, en tant que macro-formes, ces genres intègrent bien souvent des textes poétiques et des textes de chants qui constituent des moments différents de l'énonciation et de la performance. Ils portent sur des éléments nodaux caractéristiques : le rappel généalogique, la noblesse du personnage à la fois objet et destinataire de la narration, les hauts faits des ancêtres (exploits guerriers, générosité, richesse, etc.), le savoir dire de l'énonciateur dont la parole doit contraindre à l'action. Ainsi, le *donsomana* et le *fasa*, relevant tout à la fois du poème et de la chanson et étant subordonnés aux mêmes éléments nodaux, peuvent être traités indistinctement dans le cadre de cette contribution.

[6] Le terme « kélétigui » est employé par Kourouma dans *Monnè, outrages et défis*. Il signifie en malinké chef de guerre ou guerrier.

[7] Dans *Quand on refuse on dit non*, Birahima se présente comme le même narrateur de *Allah n'est pas obligé*.

Alors que la « réutilisation » préserve et perpétue la mémoire culturelle et historique de l'objet, le « recyclage » la falsifie ou la gomme. On comprend que la désignation du récit comme un « blablabla » ou des « salades »[8] est un moyen savamment élaboré par Kourouma pour dire sans dire le *fasa* puisque les marques de ce genre sont moins visibles. Cette double présentation intègre au roman un jeu de cache-cache entre le narrateur et un auditoire virtuel, Birahima étant placé dans la posture d'un conteur face à un public. Ce public là est le lecteur qui est tenté de se mettre dans la peau d'un spectateur en situation d'écoute d'un d*onsomana* et qui est appelé à déchanter face aux nouvelles orientations données au genre et au langage approximatif prenant, comme à rebours, la parole savante et enivrante des griots.

Cette perspective flottante ou liquide qui donne déjà un ton polémique au récit, se traduit autrement par l'emploi varié et outrancier de textes oraux. Effectivement, on relève l'insertion d'un chant, de proverbes et surtout d' « oraisons funèbres ». Les six « oraisons funèbres » exposent la vie des enfants-soldats défunts et, en arrière plan, celle de Birahima. La démarche est, à peu de choses près, similaire à celle des récits purificatoires qui, selon le *sora*, est l'équivalent du *donsomana,* du moins du *fasa*. Voici comment Birahima présente, dans un discours métatextuel, ce genre :

> D'après mon Larousse, l'oraison funèbre, c'est le discours en l'honneur d'un personnage célèbre décédé. L'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. Quand un soldat-enfant meurt, on doit dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat. (93-94)

Cet exposé «théorique » pose déjà les bases d'une connivence entre l'oraison funèbre et le *fasa* dont le dénominateur commun est le statut du personnage central. A l'instar de grands *kèlètigui* et conquérants qui ont bâti l'empire manding, les enfants-soldats sont, à leur façon, des symboles de leur temps. L'oraison funèbre de Siponni la vipère est un exemple achevé de toute la subtilité de la technique de recyclage du *fasa*. (p.213-215)

Au niveau structural, l'histoire de Siponni la vipère a un rapport furtif avec le *donsomana* ou le *fasa* dont l'une des caractéristiques essentielles est justement la fonction étiologique. En plus, elle est investie d'une dimension généalogique qui révèle que Siponni, sans doute orphelin, vivait avec sa mère et son beau père. Visiblement exposé à la cruauté de la vie qu'on peut lier à la « mort apparente » traversée généralement par les héros des épopées traditionnelles, il se fait enrôler dans la guerre civile, seule voie de survie. La survivance du *donsomana* ou du *fasa* dans le roman, ou à tout le moins leur simulacre, se manifeste surtout dans l'évocation des exploits de guerre et actes héroïques de Siponni qui se résument à des comportements sociaux déviants comme, par exemple, le vol de la clé et de l'attaché-case, son évasion de la

[8] Nous avons démontré dans notre thèse de doctorat que « blablabla » et « salade » renvoyant à du verbiage, à un discours mensonger, renvoient à cette variante baoulé (peuple occupant le centre de la Côte d'Ivoire) « nan mi nôsua nou âto kun oh » qui veut dire mot à mot « n'est-ce pas mon mensonge du soir ? ». Notre analyse a abouti au fait que Kourouma, par ce procédé, nous situe dans le cadre d'un conte. (Konan Yao Louis, *Littérature orale et écriture romanesque chez Amadou Kourouma*, Thèse de doctorat en Lettres Modernes, Université de Cocody, 510p, octobre 2009, p.41.

prison, son adresse au combat. Ces exploits à forte saveur acide doivent être interprétés à l'aune des valeurs axiologiques du moment. Ce que Kourouma recherche à travers ce procédé, c'est une nouvelle forme romanesque marquée par les indécences, les atrocités des guerres civiles, en un mot, par l'impureté.

Envisagées donc globalement comme des récits purificatoires ou des gestes d'enfants-soldats, ces formes narratives disparates ou éparpillées donnent au roman une architecture de puzzle, de récit émietté, de « rhizome »[9]. La conséquence la plus probante de « cette structure inhabituelle, c'est que l'actualité et le passé, analepse et prolepse, se mêlent souvent jusqu'à la confusion ». (Victor O. Aire 2001 : 236) Ainsi, le roman génère une forme complexe semblable à un chassé-croisé de spirales. Ce que Borgomano dit de *En attendant* est aussi valable pour *Allah* : «[l]'histoire […] avance en reculant, progresse sans évoluer ». (Borgomano 29)

En procédant ainsi, Kourouma transforme la narration orale, par ses postures interorale et « rhizomatique », en une écriture, irrégulière, protéiforme, dynamique et novatrice. Il s'inscrit dans cette tendance à l'interdisciplinarité, c'est-à-dire au commerce des disciplines, à la transculturalité, en érigeant le papillonnage littéraire et extralittéraire en style d'écriture.

II - Les procédés oraux à l'air du temps

Si Ahmadou Kourouma recycle l'esthétique de l'oralité, on se rend cependant bien compte que son appartenance à un « monde rhizomatique », selon une terminologie de Deleuze et Guattari l'a exposé inévitablement à une sorte de contamination intellectuelle, artistique et littéraire. En portent témoignage les propos de Jacques Chevrier (1985 : 44): « L'écrivain, quelle que soit sa nationalité, participe à la vision du monde propre à son époque, et qu'en conséquence, il n'échappe pas à tout un ensemble d'influences qui s'exercent sur lui, souvent à son insu ».

Chez Kourouma, cette influence se traduit surtout par la dialectique de l'appropriation et de la transformation ou par le recyclage. Genette (1982) parle plutôt d'hypertextualité. Pour ce critique littéraire, l'hypertextualité qui est une composante de la transtextualité, renvoie à la parodie, au travestissement et au phénomène d'imitation qui sont le fait du pastiche. C'est un procédé qui permet d'établir une relation entre un texte B et un texte A dont il est la réécriture.

Il va de soi que le recours à ces nouvelles stratégies scripturales permet de réaliser la mutation des modes de composition des textes oraux jusqu'ici en cours dans les sociétés traditionnelles malinké. Le passage de cette forme traditionnelle à une pratique hybride qui prend ses distances vis-à-vis d'elle, inscrit les romans de Kourouma dans le cercle des nouvelles écritures francophones. Dans ses romans, en effet, il transforme, recycle, falsifie l'esthétique du chant des chasseurs malinké en un *donsomana* fictif porteur de formes narratives variées, complexes et nouvelles.

[9] Gille Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, « Critique ».

Dans *En attendant*, au-delà de la congruence signalée, dès le préambule, entre le *donsomana* et le récit, on note que ce genre traditionnel est sapé par des écarts parodiques. Bien que certains aspects du protocole narratif d'un récit oral, tels que les narrateurs (le *sora*, le *cordoua*), le public (les chasseurs assis en rond et en tailleur), le cadre spatio-temporel (le soir, sous l'apatame de Koyaga), les pauses (marquées par les chants et danse), le motif d'emboîtement des éléments, etc., soient présents, il est difficile de ne pas voir derrière cette pratique, un effet d'écriture.

Dans le roman, la description du cadre spatio-temporel, du public, au début du récit ainsi que des faits et gestes du *cordoua*, relève de l'imagination créatrice de l'auteur pour suppléer aux déficiences de l'écriture. Dans la veillée traditionnelle, une telle description est totalement enjeu du fait de la coprésence du narrateur et du public.

En outre, Kourouma repositionne idéologiquement le *donsomana*. Il en utilise ironiquement la valeur laudative pour faire une féroce satire des chefs d'Etats africains en assimilant la politique à la chasse. Ce procédé n'a pas échappé à l'analyse de Madeleine Borgomano (2000 : 24) : « La trouvaille extraordinaire de Kourouma, dans ce roman, est l'assimilation permanente de la chasse et de la politique, obtenue en faisant du président-dictateur un maître chasseur et du roman une réécriture d'un chant de chasseur ».

Alors que le lecteur s'attend à retrouver dans le roman un déferlement d'exploits de chasse d'animaux sauvages, c'est surtout la chasse d'opposants politiques qui lui est donnée de voir. Koyaga et ses pairs dictateurs chassent et tuent tous ceux qui menacent leur pouvoir comme on chasse et tue un animal sauvage. Les exemples les plus frappants sont les meurtres et les émasculations de Fricassa Santos (94), de Ledjo (109), de Tima (112). Le même procédé cynégétique ou parodique est présent dans *Allah* où les protagonistes se livrent à une boucherie sans nom. Par exemple, Samuel Doe est dépecé « comme un veau » (138) et son cœur a servi à faire « une brochette délicate et délicieuse ». (139)

Ainsi, la chasse est-elle arrachée à sa temporalité et à sa fonctionnalité traditionnelles pour être placée dans un contexte politique contemporain. L'application à l'homme de cette activité de prédation exercée sur les bêtes sauvages, surtout avec un ton piquant de cruauté et de cynisme des héros, est le signe d'une distanciation parodique qui permet de stigmatiser la politique déshumanisante des nouveaux dirigeants africains. Kourouma adopte et adapte le *donsomana* littéraire, le réécrit pour innover et créer de nouvelles formes qui portent la problématique de la société africaine en mal de ses dirigeants. Dans ce jeu d'attraction entre les moyens pour dire… et ce qui est dit, les romans de Kourouma prennent leur place dans une société contemporaine dominée par le chaos, le désordre, les guerres, la dictature…

Sans doute la réécriture du *donsomana* entraîne immanquablement « un travail d'invention et d'intervention »[10] sur l'écriture romanesque. Autant on assiste à la

[10] L'expression est employée par Philip Amangoua Atcha dans son article « L'intermédialité littéraire dans le roman camerounais. L'exemple de la mémoire amputée de Werewere Liking », *Ecriture camerounaise et intermédialité* (Dir. Robert Mangoua Fotsing), (sous presse). Il montre tout le travail qui s'opère sur l'ossature du roman en raison du recours aux formes intermédiales.

reddition du *donsomana* traditionnel, pendant que le roman se renouvelle et s'adapte à ce qu'on peut appeler aujourd'hui l'esthétique de l'impureté.

> Kourouma, (…), écrit Madeleine Borgomano, emprunte la forme traditionnelle du *donsomana*. En mariant le roman (genre importé, écrit et moderne) et cette forme africaine, orale et traditionnelle, l'écrivain subvertit les deux « genres » : le roman, contaminé par l'oralité, n'est plus vraiment « roman ». Et l'oralité – mimée, mais écrite, donc devenue communication différée, « carrefour d'absence – n'est plus l'oralité. (2004 : 159)

Ainsi, l'écriture devient la proposition d'une nouvelle marque de roman, une écriture métissée, hybride, inclassable – parce qu'à la fois écrit et oral - mobilisant les atouts de la représentation théâtrale.

III – La théâtralité : de la ligne brisée à la variation textuelle

La théâtralité, selon le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1995 : 883), est le « caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique », « (a)u sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité et, en premier le texte ».

Une telle définition semble fonctionner dans les textes de Kourouma qui, malgré leur « posture romanesque », ne font aucun mystère de leur accointance avec l'écriture scénique. L'étude de la théâtralité s'envisage dans la perspective d'Anne Larue (1995 : 3) pour qui cette notion

> Désigne tout ce qui est réputé du théâtral mais [qui] justement n'est pas du théâtre. […] Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelques idées qu'on en fait. Autrement dit, elle n'interroge qu'incidemment la réalité propre au théâtre, son existence concrète.

En tant que telle, la théâtralité est aussi une démarche artistique, un procédé littéraire, un style de création présent souvent dans l'art traditionnel africain et surtout dans la pratique du conte. Elle se décline en termes d'éclatement des voix narratives, du jeu des corps (avec la musique et la danse), de prise de la parole dans une perspective traditionnelle, etc.

Ce modèle opérant dans les nouvelles écritures s'invite dans les romans de Kourouma pour abîmer la structure narrative et dynamiter l'homogénéité de l'espace textuel[11]. Au service de la confusion textuelle et du brouillage narratif, des traits de la scénographie[12] de l'oralité africaine s'annoncent dès l'entame du récit. Dans *En attendant*, la prise de la parole par le *sora*, jouant un rôle de metteur en scène, situe le

[11] Par espace textuel, il faut entendre la présentation matérielle du texte, c'est-à-dire la disposition du texte sur la feuille de papier, sur les pages. Il n'est donc pas question de l'espace dans lequel se déroulent les actions des personnages.

[12] Le concept de la scénographie « met l'accent sur le fait que l'énonciation advient dans un espace *institué*, défini par le genre de discours (ici l'oralité littéraire africaine), mais aussi sur la dimension *constructive*, qui se « met en scène », instaure son propre espace d'énonciation ». (Dominique Maingueneau, « Scène d'énonciation » in *Dictionnaire d'analyse du discours*, p. 515).

cadre de la récitation. Il présente le moment, le lieu, les acteurs, les destinataires principaux, les spectateurs et engage, enfin, un dialogue tous azimuts avec ses interlocuteurs. Cette démarche se matérialise dans le roman par la combinaison des premières personnes du singulier « je » et du pluriel « nous », des deuxièmes personnes du singulier « tu » et du pluriel « vous » et de la première personne du singulier « il », se juxtaposant, alternant et se chevauchant.

Le choix et la conception des acteurs du jeu narratif : le *sora*, le *cordoua*, Koyaga, Maclédio et l'auditoire, chacun intervenant à son tour, aux premières personnes « je » ou « nous », selon un ordre de passage que, seul, le *sora* a établi sont édifiants. Le procédé consiste le plus souvent en une injonction (« Ajoute votre grain de sel » (10)) ou en une interpellation (« Ah ! Tiécoura » (21), « Ah Koyaga ! (115)). Si l'injonction intègre la fonction conative centrée sur l'interlocuteur et que l'interpellation, elle, est phatique, c'est-à-dire consiste en une mise en contact, on retient que le *sora* les utilise pour amener les autres acteurs à prendre le relais du discours. Dans le cas du dialogue entre le *sora* et l'auditoire, la situation est quelque peu différente dans la mesure où les injonctions se font par l'entremise du *cordoua* : « Calme-toi donc Tiécoura et laisse les auditeurs réfléchir à ces proverbes ». (38) Deux fois, l'auditoire est intervenu : « Dire…Dire » (39), « Homme-panthère ! Homme- panthère ! » (42)

La pluralité des voix, se complexifiant d'un personnage à l'autre, se charge d'échos et de sons divers. Ainsi, du *sora* au *cordoua* en passant par Koyaga, Maclédio et le public hurlant, la tonalité est fluctuante. Le sérieux, le comique, le pathétique, le tragique s'entrechoquent et se neutralisent, entraînant comme une absence de tonalité. Ce procédé est mobilisé à dessein pour rendre inopérant le récit cathartique de Koyaga.

Allah prend, quant à lui, l'allure du « mono-théâtre »[13] joué par un seul acteur. L'autoreprésentation inaugurale du texte est révélatrice de cette démarche. Birahima se présente et décrit son récit, il donne l'illusion de s'adresser à un auditoire placé là, tout près de lui, l'invitant à prendre part au récit : « Asseyez-vous et écoutez-moi » (13).

L'intérêt de ce discours inaugural, équivalent d'un prologue, est que l'illusion de proximité physique que le narrateur autodiégétique entretient avec son auditoire virtuel donne l'occasion au lecteur d'être témoin ou spectateur de cette sorte de « mono-théâtre », de « one man show ». Sous cet angle, la voix de Birahima se fait aspirer par une autre voix, absente, censée relever ses incohérences et ses aspérités. Ce projet de « détrônation» de l'autorité de la voix narrative se consolidant avec l'acquisition des quatre dictionnaires permet de saboter la vision globalisante du récit et d'instaurer le mode *diversel*[14] ou l'hétérogénéité du savoir postmoderne.

L'interruption de la ligne narrative se lit donc dans la variation des voix. Ces voix se complexifient, se chevauchent, se neutralisent et font que le récit s'enroule et se

[13] Ignace Allomo est un dramaturge ivoirien. Il est l'initiateur et promoteur du « mono-théâtre » en Côte d'Ivoire. Il définit ce concept comme une pièce de théâtre où il n y a qu'un seul personnage qui se trouve du début à la fin du récit.

[14] Le terme est emprunté à Marc Gontard, Il signifie épars, fragmentaire, granulaire ou encore hétérogène. *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, [en ligne], Archive ouverte en Sciences de l'homme et de la Société, URL : http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/96/66/PDF, p.9, consulté le 10 juin 2011.

rabat chaque fois sur lui-même. Le jeu sur et avec les pronoms (je, tu, nous, vous et il) crée un archipel sémantique, mais contribue surtout à produire un sentiment de ligne brisée, de confusion généralisée dans le système narratif. Ainsi, l'auteur tire parti de la plurivocité pour soutenir la structure globale de ses romans qui s'enroule sans cesse à l'instar d'un serpent qui se mord la queue.

Cette ambiance théâtrale qui préside aux romans, influence aussi l'espace textuel. Conformément au canon du *donsomana* qu'il essaie de reproduire, *En attendant* est divisé en six veillées comparables aux actes d'une pièce de théâtre. Comme dans tout acte d'une pièce, plutôt, comme dans toute veillée, il y a une sorte d'intermède au début et à la fin, « sous forme d'intervention hors de la scène ». (Théopiste Kabanda 249)

Quoique rien n'indique clairement que *Allah* soit divisé en veillées ou en actes, les jurons placés au début et à la fin de chaque bris ou débris textuel font penser à des intermèdes comme le montre Adama Coulibaly (2008 : 16) qui suggère, à juste titre, que « l'usage de ces jurons […] récurrent à la fin des chapitres, donn[e] le sentiment d'une technique d'aération de la narration ou de signalisation de la clausule des chapitres ». L'on lit ou entend variablement « bâtard ou bâtardise » (10), « bâtard de bâtardise » (101), « sexe de mon père » (13 ; 111), « putain de ma mère » (132 ; 135 ; 175 ; 189 ; 233), etc. Ce rappel systématique et par intervalle régulier permet au narrateur de dégager le thème développé. Il lui donne aussi le temps de souffler et de réfléchir, en véritable fonction mnémotechnique qui accompagne généralement les mises en scène.

Avec l'adoption des modalités de narration du conte ou du *donsomana*, semblables à celles du théâtre, *En attendant* et *Allah* présentent une irrégularité, une variété et une singularité au niveau de la disposition matérielle du texte. On rencontre ici et là des blancs plus ou moins prononcés sur les pages, signes des différentes pauses marquées par le narrateur. Les parenthèses jouant la fonction métalinguistique indiquent le sens pédagogique du conteur. On est aussi surpris par le découpage inhabituel de *En attendant* en veillées numérotées en chiffres romains. Tout ceci donne aux romans de Kourouma une impression de texte morcelé, varié et avarié dont les contours flous entraînent une lecture risquée et transversale. Une telle écriture illustre les propos de Magnan et Morin (1997 : 12) puisqu'elle

> Implique une lecture particulière de la part de celui qui le reçoit, poussé à explorer toutes les dimensions de l'objet qui l'occupe autant que celles des autres textes qui lui sont proposés à travers ce dernier […]. Le lecteur explore un texte gigogne dont une lecture linéaire ne suffira plus/pas à en faire ressortir l'essence et en épuiser les sens.

La complexité qui se greffe à la lecture du texte romanesque est fondamentalement liée au mode ambivalent utilisé, expression du discontinu et du fractal. Chez Kourouma, si le roman héberge l'oralité, il s'agit d'une oralité adaptée aux nouvelles modalités d'écriture. En ce sens, sa pratique littéraire devient le moteur d'un dialogue culturel. Vouloir donc débusquer le sens de son roman, revient à l'aborder dans une perspective transculturelle.

IV - Le recyclage culturel

En attendant et *Allah* sont des exemples achevés d'écriture qui, à l'instar du travail de l'abeille, butine sans gêne les cultures d'ici et d'ailleurs. Hybrides, hétérogènes, ces romans sont au carrefour de la culture étrangère et de la culture malinké. Prenant ses distances vis-à-vis de cette vieille approche identitaire de l'oralité, Kourouma milite pour une culture hybride, une culture recyclée, une culture qui est redevable à la fois du local et de l'étranger. Il produit, pour ainsi dire, des romans transculturels. Selon la définition qu'en propose Josias Semujanga,

> La transculture désigne aussi le double processus de déculturation et d'acculturation, processus envisagé selon la métaphore de la perte et du profit caractérisant le métissage culturel résultant de la rencontre de plusieurs cultures.

Hybridité culturelle, l'écriture de Kourouma l'est déjà par sa spécification générique roman/ *donsomana*. Si l'art de façon générale est le terreau de la culture de chaque peuple, le brassage d'un genre importé et écrit comme le roman avec le *donsomana*, tiré de la tradition orale malinké, est l'occasion choisie, par l'auteur, pour faire jaillir une forme artistique qui est à la croisée des cultures. Identifiée comme une écriture oralisée, elle n'est ni une « carte d'identité » européenne, ni un trait de la culture africaine, mais les deux. Sans se renier, l'auteur va au contact des autres pour leur arracher ce qu'ils ont de propre et proposer une culture composite, dynamique.

Dans *En attendant*, par exemple, la récitation du récit purificatoire de Koyaga est l'occasion rêvée, pour Kourouma, de faire la synthèse de la prosodie de la chasse et de la politique. Les habitants de la république du Golfe accordent une place de choix à la confrérie des chasseurs traditionnels. Cette confrérie, regroupant des *donsos-kuntigi* (chefs de la communauté), des *donsos-denw* (auxiliaires des maîtres chasseurs), des *donsos-degé* (enfants imitateurs des chasseurs) ou encore des *soras* (griots des chasseurs), organise des cérémonies festives pour célébrer *Sanéné* et *Kointron*, les dieux de la chasse (294-296). Mais, à la faveur du retour des guerres d'Indochine et d'Algérie, cette pratique s'ouvre sur une organisation de la société d'inspiration occidentale : l'État, dirigé par un président.

Ainsi, Koyaga capitalise ses connaissances de la chasse et du pouvoir moderne pour diriger la république du Golfe. Le *sora* qui est censé veiller à la pérennité de cette culture traditionnelle s'est invité, lui aussi, dans la gestion moderne de l'État. La preuve, il dit le *donsomana* pour permettre à Koyaga de retrouver la météorite et le coran dont la disparition a entraîné la perte du pouvoir (357-358).

Le cocktail culturel proposé par Kourouma, transparaît aussi dans le syncrétisme religieux né du christianisme, de l'islam et du fétichisme. Dans *En attendant*, le fétichisme est mêlé à l'islam et vice versa, comme cela est symbolisé par l'association de la météorite et du coran. Dans *Allah*, le christianisme, l'islam et le fétichisme font bon ménage. Les enfants-soldats et les chefs de guerre qui combattent à l'aide de puissants grigris, sont aussi des chrétiens ou des musulmans :

> Johnson avait un féticheur, un féticheur chrétien. Dans les recettes de ce féticheur, il y avait toujours des passages de la Bible et toujours la croix qui traînait quelque part. […] Johnson était heureux de rencontrer Yacouba, un féticheur musulman. Les combattants allaient compléter les fétiches chrétiens par les amulettes constituées de versets du coran gribouillés en arabe. (141)

Ces marqueurs transculturels sont le signe que Kourouma opère le brassage des genres pour permettre la mobilité et le commerce de plusieurs cultures. Le roman, affirme Sémujanga (1999 : 23) est un «genre transculturel et intergénérique» par excellence.

Conclusion

Partant du postulat que la narrativisation de l'oralité est un marqueur du roman contemporain, l'analyse est parvenue à montrer que Kourouma s'est livré à une véritable révolution de son écriture qui se décline en une interoralité, expression du délire formel. En raison de son double héritage littéraire et culturel, il a su exploiter les nouvelles stratégies littéraires et les pratiques narratives de l'oralité pour brouiller le système narratif et saboter la vision homogène et totalisante du texte. De cette démarche, jaillit une forme artistique nouvelle qui modifie le sens de l'écriture et la « posture lectorale » en les inscrivant dans une perspective liquide, fluctuante et transculturelle.

Deux positions se dégagent pour expliquer la réussite de cette ambitieuse entreprise. La première est liée à cet adage africain : « les vieilles marmites font de bonnes sauces », mieux le « vieux » est un moyen potentiel pour faire du « neuf ». La seconde est sa connaissance des nouvelles écritures marquées par l'hétérogénéité et le fragmentaire. Sous cet angle, Kourouma est un écrivain contemporain parce que ses livres ont des traits de l'écriture émergente. En outre, il désarticule la structure narrative du récit, fait éclater la présentation matérielle du texte se présentant, du coup, comme des puzzles, des débris pour dessiner enfin la mobilité et la transhumance des cultures.

Bibliographie

Corpus

KOUROUMA, Ahmadou. *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.
KOUROUMA, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

Ouvrages consultés

ADIAFFI, Jean-Marie. *Les Naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA, 2000.
AIRE O., Victor. « Pour une esthétique authentiquement africaine : l'hétérogénéité romanesque chez Sassine », *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 2001, 231-241.

ATCHA, Amangoua Philip. « L'intermédialité littéraire dans le roman camerounais. L'exemple de la mémoire amputée de Werewere Liking », *Ecriture camerounaise et intermédialité* (Dir. Robert Mangoua Fotsing), (sous presse).
ATCHA, Amangoua Philip. « Formes d'expressions intermédiales et renouvellement du roman africain francophone », Actes du colloque international *Conventions & convertions. Inovations génériques dans les littératures africaines*, du 1er au 4 mars 2010, Université Humboldt, Berlin.
ATCHA, Amangoua Philip. « Pratique intermédiale et création romanesque chez Williams Sassine », *En-Quête*, 21 Abidjan, Educi, 2009, 49-65.
BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
BANDAMAN, Maurice. *Le Fils de-la-femme-mâle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
BORGOMANO, Madeleine. « *En attendant le vote des bêtes sauvages* : à l'école des dictatures », Cahier spécial de *Notre Librairie*, 2004, 158- 163.
CHEVRIER, Jacques. « Le roman africain dans tous ses états », *Notre Librairie*, n°78, 1985, 34-45.
CHRISTEVA, Julia, *Sémiéiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, coll. « Points », 1978.
CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.
COULIBALY, Adama. « *Allah n'est pas obligé* ou la parole injurieuse », in : Bernadette Kassi-Krécoum et Pierre Kadi Sossou(dir.), *Nouvelles Etudes Francophones*, CIEF, vol. 22, N°2, Automne 2007, 11-24.
DELEUZE, Gille. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, « Critique ».
DEMOUGIN, Jacques. *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Paris, Larousse, 1992.
DERIVE, Jean et DUMESTRE, Gérard. *Des hommes ou des bêtes : chants de chasseurs mandingues*, Classiques Africains, Paris, Belles lettres, 1999.
FOTSING MANGOUA, Robert. « L'écriture jazz », in : Robert Fotsing Mangoua (dir.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, 131-146.
GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, « Points », 1992.
GONTARD, Marc. *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, [en ligne], Archive ouverte en Sciences de l'homme et de la Société, URL : http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/96/66/PDF, p.9, consulté le 10 juin 2011.
KABANDA, Théopiste. « Théâtralité et forme parodiques dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* », in : Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma : Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris, Karthala, 2010, 245-267.
KONAN, Yao Louis, *Littérature orale et écriture romanesque chez Ahmadou Kourouma*, Thèse de doctorat en Lettres Modernes, Université de Cocody, octobre 2009.
LARUE, Anne. *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1995.
MAGNAN, Lucie-Marie et MORIN, Christian. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997.

MOSER, Walter. « Recyclages culturel. Elaboration d'une problématique », *La recherche littéraire. Objet et méthodes* (Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), Montréal, XYZ éditeur et Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p.433-445.
N'DA, Pierre. « Les romanciers africains et les modèles littéraires étrangers : à l'heure de la "littérature-monde", quelle place pour l'originalité et l'identité culturelle ? », *En-Quête* n°21, Abidjan, EDUCI, 2009, 7-25.
N'DA, Pierre. « Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman »,
En-Quête n°23, (Spécial En-quête au Prof. Pierre N'DA), EDUCI, 2010, 48- 66.
SCAPERTA, Guy. *L'impureté*. Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1988 (1985).
SEMUJANGA, Josias. « Les formes transculturelles du roman francophone», *Tangence n°75, été 2004*, 6-22.
SEMUJANGA, Josias. *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.
TRO, Dého Roger. *Poèmes et chansons dans l'écriture des romanciers de l'univers mandingue : entre esthétique de l'identité et poétique transculturelle*, Thèse de doctorat d'état ès-lettres et sciences humaines, Université de Bouaké, 2010.