



## **La coexistence concurrentielle de l'oralité et de la scripturalité : pour une poétique de l'hybride dans le roman africain contemporain**

Effoh Clément EHORA,  
Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire,  
Chercheur-associé à FRED / Limoges (France)

### **Introduction**

L'œuvre romanesque africaine résulte de la rencontre des civilisations occidentale et africaine. De plus, elle est profondément marquée par le clivage des cultures orales et écrites. Aussi se situe-t-elle, à en croire Nora-Alexandra Kazi-Tani (1995), « au carrefour de l'oral et de l'écrit ». Pour le dire autrement dit, dans le corps des romans africains, deux ordres de discours (l'oral et l'écrit) et deux modalités d'énonciation (l'oralité et la scripturalité), dont les systèmes de production, de transmission et de consommation diffèrent, se rencontrent, s'affrontent et s'enrichissent réciproquement. Il s'ensuit que ces romans sont des formes hybrides : ils sont marqués par la coexistence concurrentielle de l'oralité et de la scripturalité, « fruit d'une intertextualité de type nouveau » (Kazi-Tani, 1995 : 17).

Tout en se fondant sur quelques romans africains de la seconde génération, la présente réflexion ambitionne d'analyser de quelles *manières* s'opère cette coexistence : comment l'oralité *informe-t-elle* l'écriture romanesque? Par quels moyens et procédés l'écriture, à son tour, déforme ou transforme-t-elle les éléments de l'oralité? Comment l'éclatement des frontières oralité/scripturalité participe-t-elle de la poétique de l'hybride? La réponse à ces préoccupations amène à interroger successivement l'hybridation des langues et des discours, la rhétorique de l'implication et les modes de représentation textuelle de la voix et du corps. *In fine*, l'analyse dégagera les implications signifiantes de la pratique de l'hybride dans le roman africain.

### **I – L'hybridation des langues et des discours**

La coexistence, sous diverses formes, des langues locales et du français est l'un des traits remarquables de maints romans africains d'expression française. Ceux-ci



sont traversés par une mosaïque de langues et de parlers qui brisent l'homogénéité du texte pourtant écrit en français. Nombreux sont, en effet, les écrivains africains qui font « éclater » la langue française qu'ils soumettent systématiquement au rythme africain dans un processus d'indigénisation. Il en résulte inévitablement une hybridation qui fait transparaître les structures profondes des langues africaines, d'essence orale, dans la langue romanesque.

Le procédé le plus courant de cette pratique est la juxtaposition de lexèmes africains et français dans le corps du texte. L'écrivain qui désire « parler » sa langue maternelle explique ou traduit directement (dans le corps du texte) ou indirectement (en notes infrapaginales) les lexèmes africains qu'il insert dans son discours. Ainsi peut-on lire dans les romans du corpus: « *Bohoussou* (génie de la brousse) » (*Le Fils*, p.11); « *Toupkéfouès* (personne ou famille avec qui on est lié par un pacte de non-agression) » (*La Bible*, p.25); « *N'kpétré* (je tranche des têtes) » (*Le Fils*, p.108); « *Faforo* (sexe de son père) » (*Allah*, p.16); « *Walahé* (au nom d'Allah) » (*Allah*, p.35); « "Da Kom N'da" (Couche tranquille, N'da) »; « *As-Salaamou aleykoum !* (La paix sur vous !) *Wa aleykoum Salaam !* (Et sur vous la paix !) » (*L'Etrange*, p.69), etc.

Le calque syntaxique et sémantique est l'un des procédés les plus élaborés de l'hybridation des langues. Ce type d'hybridation, qui procède par transposition de l'expression locale, induit une « relexification » du français, constamment en œuvre dans le style d'Ahmadou Kourouma. En effet, les textes de Kourouma sont riches d'occurrences néologiques obtenues par traduction ou transposition d'expressions malinké. Il s'agit d'emprunts sémantiques à partir desquels le romancier actualise des mots français, dans l'optique de véhiculer des sémantismes spécifiquement africains. Par exemple, par le biais de configurations morphosyntaxiques verbe + syntagme nominal, il regroupe des locutions verbales propres au contexte d'oralité malinké. Il en est ainsi des expressions « tenir la palabre » (*Les Soleils*, p.15); « danser un accueil » (*Monnè*, p.28); « danser le deuil » (*En attendant*, p.138); « faire pied la route » (*Allah*, p.45 & 61) qui signifient respectivement: « organiser une séance de franches explications en cas de querelles », « danser pour manifester son hospitalité », « exécuter un tour de danse rituel lors des funérailles » et « marcher ». Ces expressions idiomatiques mettent la « compétence » du lecteur à rude épreuve, puisque ce dernier



n'a que le contexte pour les comprendre. Elles prouvent suffisamment que le romancier procède à des transpositions de modèles discursifs ou cognitifs africains dans le texte français. Selon Alioune Tine (1984 :103), cette traduction permet d'écrire en français les traditions orales et « d'inscrire dans les structures linguistiques du texte sa propre identité linguistique [...] par l'utilisation de l'interférence linguistique ».

En outre, les textes d'Ahmadou Kourouma abondent de calques morphosyntaxiques qui sont des procédés de créativité langagière reposant sur la déconstruction des règles grammaticales. Ce processus est à l'origine de phraséologies obtenues par décalque d'expressions malinké en français, comme dans ces exemples qui affichent des transformations de valence verbale : « l'heure [de la prière] te passera » (*Les Soleils*, p.42) ; « ...il se réveilla, courba les nombreuses prières qu'il devait » (*Monnè*, p.14) ; « les montagnards pleurent, adorent les dieux et les âmes des ancêtres, chantent et dansent leurs interminables funérailles » (*En Attendant*, p.35). Visiblement, Kourouma modifie délibérément les valences verbales. Il « désémantise » les mots français et leur affecte des sens nouveaux. Ainsi, des verbes originellement intransitifs comme passer, chanter, danser sont construits avec des compléments d'objet et transformés en verbes transitifs. À l'inverse, l'écrivain transitive des verbes intransitifs. Cette manière de faire induit que la langue d'écriture romanesque est fécondée par les langues africaines. Dans une excellente étude, Gérard Marie Noumssi (2009 : 89) remarque que,

Outre le fait que ces phraséologies illustrent une transposition discursive consistant en un pastiche ou une parodie langagière d'un actant de la tradition orale, leur présence dans l'œuvre relève surtout de la sémantaxe. On a donc affaire à un phénomène d'indigénisation de l'écriture.

Les exemples ci-dessus amènent à voir dans le style de maints écrivains africains une volonté constante d'articuler le texte romanesque sur le registre de l'oralité. La motivation est essentiellement esthétique et idéologique: restituer à l'écrit des procédés d'expression de la tradition orale qui tente de s'appropriier le français en le moulant à ses propres schèmes linguistiques. Il en ressort que la langue d'écriture romanesque procède de la transposition du style africain en français. Elle est foncièrement hybride. Toutefois, les lieux textuels privilégiés où s'opère le mariage



réussi entre oralité et scripturalité résident dans la manière de raconter, notamment dans le pacte et l'acte narratifs et dans l'*oraliture*.

## II - La rhétorique de l'implication ou le dialogue narrateur/narrataire

La communication, en situation de narration orale, est immédiate et directe. Les interlocuteurs sont coprésents; le discours est interactif et est consommé au moment même où il est produit. Cette « situation de communication de face en face » (Sylvie Durrer, 1994 : 29), caractéristique du style oral, se trouve reproduite par le moyen de l'écriture dans de nombreux romans africains. Ceux-ci sont des textes essentiellement dialogiques dans l'Ici et le Maintenant de l'écriture et de la lecture.

Les auteurs créent d'abord un « narrateur de type dialogal » conçu à partir du prototype du conteur traditionnel et modélisé selon les impératifs esthétiques de chacun. En plus de puiser dans les codes narratif et rhétorique de l'oralité, ils mettent en scène des narrateurs-personnages représentés à qui ils confient leur pouvoir narratorial. Ainsi, le narrateur principal d'*En Attendant*, nommé Bingo, se présente lui-même comme un *sora*, c'est-à-dire un « griot musicien de la confrérie des chasseurs ». Celui de *Silence* se nomme Sinikadian et dit être « le griot initié des opprimés, des peuples ». Le narrateur de *L'Etrange*, quant à lui, s'appelle Amkullel; il est ce « petit conteur » à qui Wangrin aurait confié ses mémoires parce que lui reconnaissant des qualités de conteur. Tous ces narrateurs-personnages, fortement présents dans les textes, rappellent explicitement leurs rapports avec les ministres de la parole traditionnelle africaine. L'enrôlement narratif du griot ou du conteur traditionnels, à en croire Amadou Koné (1993:17), est une manière d'écrire l'oralité dans le roman africain: « une des traces les plus remarquables de l'oralité dans le roman moderne, c'est la présence des narrateurs traditionnels ou de leurs discours dans le roman ». Ce procédé contribue non seulement à créer dans le texte écrit l'espace traditionnel *d'écoute* et tient de ce qu'Alioune Tine (1984:104) appelle « oralité feinte ». Selon Tro Dého (2010: 433), il participe d'une stratégie d'oralisation de la narration:

En confiant leur pouvoir narratorial à ces narrateurs "maître de la parole" qui investissent leurs textes, (...) les romanciers placent les dispositifs narratif et énonciatif sous le sceau de l'oralité, et la figure du narrateur de type oral les gouverne dans un style propre à lui. (...) Ils invitent [ainsi] implicitement le



lecteur à signer avec ces narrateurs-personnages le pacte de parole et à placer le texte qu'il est en train de lire sous le signe de l'oraliture.

Il en ressort que l'écriture romanesque absorbe et transforme le signifiant du conteur traditionnel dont l'enrôlement narratif répond à une double stratégie : nouer un contrat de lecture intégrant les codes de l'oralité et instaurer, en s'inspirant des techniques propres au griot ou conteur traditionnels, une narration romanesque d'un type nouveau qui tend à reconstruire la performance orale.

Dans cette optique, le romancier africain simule explicitement une « situation de communication de face en face » et une « scénographie » de conteur de place publique ». Le narrateur crée l'illusion d'avoir en face de lui un interlocuteur avec qui il échange constamment. Il s'emploie à le convaincre et à l'impliquer dans la narration en sollicitant sa participation au processus d'élaboration du récit. Le narrataire est impliqué dans la diégèse, à titre de témoin fictif, à travers la forme impérative et le déictique « vous ». L'extrait suivant de *La Bible...*, où le narrateur attire l'attention sur lui en est une illustration : « Hé ! vous ! Vous qui m'écoutez ! Je dis que ma gorge se dessèche ! Rafraîchissez- là ! Point d'eau, ni de vin de palme ! Je veux du whisky, oui du whisky, sinon je ferme mon ruisseau à paroles ! » (p.22-23).

La question oratoire, propre à la narration orale, est une autre stratégie utilisée par l'écrivain africain pour solliciter la participation du narrataire. Ainsi, on peut lire dans *Le Fils* : « Vous-même, Madame, accepteriez-vous d'offrir votre enfant à Mami-Watta ? L'enfant que vous avez couvé durant plusieurs mois dans vos entrailles ? Que non ! Que non ! » (p.143). Ici, malgré le « surcodage » de sa fonction, le narrataire demeure muet, contrairement à ce qui se passe dans *En attendant* où l'«interaction verbale » se déroule *in situ* : narrateur et narrataire étant textuellement coprésents. À l'entame de la narration proprement dite, le narrateur-griot de ce roman prend en effet le soin, comme pour solliciter son attention, de saluer son assistance : « Salut mon répondeur cordoua ! Salut monsieur le ministre Macléδιο ! Salut à vous, maîtres chasseurs, monsieur le Guide Suprême ! [Koyaga] » (p.26). Tout le long de la narration, les membres de cette assistance sont franchement invités à raconter eux-mêmes certains épisodes de leur propre histoire et ouvrir des vannes. Ainsi, Koyaga relate lui-même le "testament" de son père, évoque quelques souvenirs du Vietnam,



rend hommage à sa mère, etc. Son acolyte Maclédio, lui, intervient pour apporter des précisions sur sa première rencontre avec le président-dictateur Koyaga, sur ses relations avec le dictateur de la République des Monts, sur son incarcération, etc. Il prend également la parole pour démentir certaines accusations portées contre Koyaga. Parfois, la narration prend l'allure d'une véritable conversation, comme dans la relation de la mort du père de Koyaga. Les narrataires *d'En Attendant* deviennent ainsi des personnages-narrateurs : ils sont l'instance prenant en charge le récit d'une diégèse englobée dans un texte narratif complexe. Par rapport au temps du récit, ils sont, selon Gabrielle Gourdeau (1993 :124), introduits dans le récit comme personnages par le narrateur extradiégétique ou par le narrateur-personnage (Bingo), et ce, avant d'assumer la fonction d'instance narratrice.

Un autre aspect de la rhétorique de l'implication que les écrivains empruntent au conteur ou griot réside dans ce que Jean Bergès (1967 :12) appelle « le schéma corporel ». Cette expression réfère à l'échange permanent entre le corps et le monde extérieur : « le geste est un pont tendu vers l'autre » (*idem* : 18). À en croire Bergès, le corps, à travers la gestuelle, est communicatif : « le geste est un messenger lancé vers autrui depuis mon corps, et par conséquent, ses caractères, ses qualités et jusqu'à son existence sont intimement liés à mon désir d'envoyer un message, à l'urgence du contact, à l'intensité et la force de mon initiative et de mon élan » (*idem* :18). Autrement dit, la gestuelle est une manière de dire; et le corps concourt à l'élaboration et à la transmission du message. Or, dans la narration du conte africain, la gestuelle est l'un des traits majeurs de la performance. Elle participe à l'élaboration du sens du texte : le conteur paie de sa personne, utilise toutes les ressources de sa voix et de son corps pour s'exprimer.

### **III – Vocalité et corporéité des textes : modes de représentation**

Les romanciers africains qui désirent prolonger l'artiste traditionnel ont conscience de la solidarité entre la forme et le sens, entre le visible et le lisible. Ils sont également conscients que la voix est le vecteur de la parole, mais qu'«il n'existe pas encore [...] de langage codé pour transcrire le geste comme il en existe un pour transcrire la parole » (Carmen Boustani, 2009 : 15). Alors, pour rendre compte de cette



voix, pour la faire entendre et voir dans et par l'écriture, ils utilisent divers artifices scripturaux que sont, entre autres : les variations graphiques et typographiques, les ponctuations expressives, l'emploi de mots expressifs et imitatifs, les tournures répétitives, etc.

En effet, l'un des procédés apparents d'écriture de la voix, émission du corps, réside dans les jeux graphiques et typographiques auxquels se livrent les écrivains africains. La variation graphique se réalise essentiellement par l'alternance des écritures romaine et italique, majuscule et minuscule. Ce procédé de variation a la particularité d'alerter le lecteur de ce qu'il doit lire et écouter en même temps. Il se manifeste notamment par la mise en italique des formes orales comme les proverbes, les incantations, les paroles de libations, les chansons, etc. L'écriture italique sert à « poser » la voix dans les textes. Parfois, les formes orales sont mises en retrait par rapport au reste du texte et disposées en vers. Ainsi en est-il, dans *Le Fils* (p.38-43), des paroles de libation proférée par Nanan Yablé, « le poète au verbe de feu, dont la magie oratoire enduit le cœur des morts ». La disposition en vers est le procédé par lequel l'écriture imite le débit et le rythme de la parole. Quant à l'écriture italique, elle donne au lecteur le sentiment d'écouter les paroles de libations, telles qu'elles s'énoncent lors des rituels. La variation graphique et typographique devient ainsi la stratégie à travers laquelle l'oralité revendique sa place dans les textes écrits, car elle invite le lecteur à s'arrêter sur les « textes écrits autrement » pour apprécier leur valeur esthétique et idéologique. Le but de ces procédés narratifs et scripturaux est justement de négocier avec les codes de l'écriture les possibilités de sauvegarder cette sensibilité sans laquelle la voix ne peut « parler » à l'oreille. Le contraste créé par les jeux typographiques et graphiques sert non seulement à distinguer oralité et scripturalité, mais aussi permet de faire entendre la voix dans l'élan de la lecture. Roger Tro Dého peut alors écrire :

L'oralité apparaît comme un autre type de parole dont l'inscription dans le corps du roman se manifeste d'abord par la rupture de l'homogénéité du tissu textuel. C'est à ce sentiment d'hétérogénéité dans l'occupation de l'espace paginal que se réfère le lecteur pour comprendre qu'il est passé d'un type de discours à un autre.



Le recours aux ponctuations expressives (points d'exclamation, d'interrogation et de suspension, tirets, parenthèses, etc.) et l'emploi calculé des interjections, exclamations, onomatopées et tournures répétitives sont, par ailleurs, d'autres ressources de l'écriture utilisées pour mimer la voix et reconstituer la performance orale. L'extrait suivant de *La Bible* (p.115), décrivant l'assassinat d'une fillette, illustre éloquemment ce style qui tend à figurer l'oralité et la gestualité l'accompagnant, en suggérant fortement la voix et la présence du narrateur sur la scène du récit :

La hache *descendit* avec chaleur, sa lame brilla, produisit des étincelles, cracha et vomit du feu; elle descendit lourdement, la hache descendit, descendit, descendit et ... *jaaak* ! s'abattit sur le cou de Raïssa. La fillette lâcha un cri comme "ha !", sa tête sauta, tourna, se retourna, sauta, tourna, se retourna, s'élança dans l'air, pendant que le reste du corps se débattait "*gbugbla* ! *gbugbla* ! *gbugbla* !"

Le parler spontané et concret, propre à la narration orale, est rendu visible par les tournures répétitives. La répétition du verbe descendre tend à « montrer » le mouvement graduel de la hache ; celle de l'onomatopée *gbugbla* traduit le mouvement du corps détaché du cou dont le bruit de la décollation est rendu sensible par l'autre onomatopée *jaaak*. Les points de suspension précédant cette onomatopée traduisent la suspension de la voix et une pause calculée, comme pour solliciter l'attention du lecteur-auditeur. Les tournures répétitives et la juxtaposition des mots expressifs fonctionnent alors comme une cadence et tendent à exprimer le concret vécu. L'auteur adopte là une technique narrative qui essaie de reproduire la façon des langues africaines.

Visiblement, les romanciers africains ont recours à divers artifices scripturaux pour représenter textuellement la voix et le corps. Ces artifices sont une sorte de négociation avec les contraintes de la scripturalité. Ils font figurer l'oralité dans les textes écrits. La corporéité et la vocalité des textes participent, comme dans la narration orale, à la production du sens. Ainsi que le souligne Ursula Baumgardt (2008 : 70),

tout comme la voix, les éléments relevant de la gestuelle donnent de la vie au texte, confèrent de la réalité aux événements fictifs qu'il relate, délivrent des informations supplémentaires, apportent des nuances expressives, complètent les informations, ajoutent des éléments nouveaux, rendent compte du caractère





des personnages et de leurs émotions etc., autant d'éléments qui soulignent l'importance de ce niveau.

La nature et la forme hybride des textes sont fortement mises en évidence sur les plans graphique et visuel. Etant donné que le son n'existe pas à l'écrit et qu'il n'est pas aisé de rendre vraiment les inflexions vocales et les gestes, c'est désormais par les yeux que se jouent les effets. Dans ce cas, seule l'imagination du lecteur peut recréer le son.

### **Conclusion**

En définitive, dans le corps de maints romans africains, oralité et scripturalité ne sont pas ontologiquement opposées : elles se côtoient, cohabitent et coexistent de façon concurrentielle. Pour le lecteur qui aborde ces textes, lire c'est voir mais aussi et surtout écouter et comprendre un discours, un message : « l'écriture réalise la double performance de donner l'illusion de la chaleur de la voix humaine et celle d'impliquer le lecteur dans l'"ICI" et le "MAINTENANT" des communications en direct » (Kazi-Tani, 1995 : 14). Aussi, en reconstituant dans et par le scriptural les ressources de l'oralité, les écrivains africains instaurent-ils au sein de la narration romanesque une situation d'oralité feinte ou d'oralité écrite qui fait s'interférer à la fois actes de graphie et d'émission de sons et actes de lecture et d'audition.

Il s'ensuit que, par un jeu de déconstruction, de transgression et d'hybridation, l'oralité informe l'écriture ; et l'écriture à son tour déforme et transforme les éléments de l'oralité. Tout se passe comme si l'une avait besoin de l'autre pour s'exprimer. À travers la négation de la classique distinction oral/écrit, la pratique de l'hybride littéraire infère qu'oralité et scripturalité constituent des formes particulières d'une archi-écriture. Cette pratique permet non seulement le mélange, de façon hétérogène, de plusieurs formes au sein d'un même discours, mais induit un « surcodage de l'intertextualité » (Janet Paterson, 1993 : 21) reliant intimement le roman africain à la poétique postmoderne. Ainsi, relativement aux implications significatives de la poétique de l'hybride, on peut s'accorder avec Janet Paterson pour dire que « l'écriture hybride est [...] en fin de compte, l'écriture par excellence de notre temps : cohérente dans son incohérence, significative dans son éclatement » (Janet Paterson, 2001: 91). Même si



l'éclatement des frontières oral/écrit et oralité/scripturalité bouleverse nos habitudes de lecture et de perception, il participe de pratiques hybrides s'inscrivant aujourd'hui dans nos systèmes cognitifs et épistémologiques. L'hybride littéraire génère donc une multiplicité de représentations textuelles, ouvre des nouveaux champs de création scripturale et littéraire et inaugure un espace inédit de création.

## Références bibliographiques

### Textes littéraires

- Adiaffi, Jean-Marie. *Silence, on développe*. Paris : Nouvelles du Sud, 1992.
- Bandaman, Maurice. *Le Fils de-la-femme-mâle*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- Bandaman, Maurice. *La Bible et le fusil*. Abidjan : CEDA, 1996.
- Hampaté Bâ, Amadou. *L'Etrange destin de Wangrin*. Paris : UGE, 1973.
- Kourouma, Ahmadou. *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil, 1970.
- Kourouma, Ahmadou. *En Attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil, 1998.
- Kourouma, Ahmadou. *Monnè, outrages et défis*. Paris : Seuil, 1999.
- Kourouma, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil, 2000.

### Ouvrages de références

- Baumgardt, Ursula & Dérive, Jean, (dir.). *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala, 2008.
- Bergès, Jean. *Les gestes et la personnalité*. Paris : Hachette, 1967.
- Boustani, Carmen. *Oralité et gestualité. La différence entre homme/femme dans le roman francophone*. Paris : Karthala, 2009.
- Durrer, Sylvie. *Le dialogue romanesque*. Genève : Librairie DROZ S.A., 1994.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Editions Grasset & Fasquelle, 1985.
- Gourdeau, Gabrielle. *Analyse du discours narratif*. Paris : Magnard, 1993.
- Kazi-Tani, Nora-Alexandra. *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- Koné, Amadou. *Des textes oraux au roman moderne. Etude sur les avatars de la tradition orale de le roman ouest-africain*. Frankfurt : Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.
- Mangueneau, Dominique. *Le discours littéraire*. Paris : Armand Colin, 2004.



Noumssi, Gérard-Marie. *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Paris : L'Harmattan, 2009.

Paterson, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Canada : Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

Paterson, Janet. « Le paradoxe du postmodernisme : l'éclatement des genres et le ralliement du sens », in : *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Québec, Editions Nota bene, 2001, p.81-91.

Tine, Alioune. « Pour une théorie de la littérature africaine ». Paris : *Présence Africaine*, N°133-134, 1984.

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'Etat, (dir. Pierre N'da), Université d'Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire, 2010.