

TUMBA SHANGO LOKOHO

L'écriture ou la mise en scène de l'oralité chez Kourouma, Pépin et Chamoiseau

Des études théoriques générales ou régionales sur l'oralité existent en nombre. Elles relèvent soit de la méthodologie, soit de l'épistémologie de l'oralité¹. À côté de ces études ethnologiques existe aussi des études littéraires critiques sur la problématique de l'oralité classique (la littérature orale)² et sur celle de l'écriture et l'oralité. Certaines ont débouché sur l'invention du mot-valise orature³ ou oraliture (D.-H. Pageaux). D'autres ont osé « *négriture*⁴ » pour caractériser ces écritures. Ce que l'on peut retenir de manière générale, ce sont quelques faits, quelques phénomènes qui vont servir de point d'appui à mon propos sur la mise en scène romanesque de l'oralité : d'une part, la double définition de l'oralité, l'oralité pure ou absolue qui relève de la littérature orale et qui suppose un régime spécifique de profération, de narration ou d'exposition et de communication qui mobilise le corps (mimogestualité) et la voix (vocalité) du conteur ; en un sens, le conteur anime, fait exister ces récits par le biais de sa performance. Il produit en fait des mimodramaturgies de la vie quotidienne à travers la récitation orale et le jeu de tout son corps entre autres. Ici vocalité et corporéité sont intriquées pour animer c'est-à-dire pour faire vivre ou revivre la dramaturgie cosmique quotidienne où une collectivité, un groupe, une communauté se ressourcent ou se revitalisent à travers les récits oraux. D'autre part, l'oralité relative, pragmatique ou l'oralité inventée, créée,

¹ Je m'en tiens ici à l'Afrique et renvoie à la riche et utile bibliographie critique de Veronika Görög, *Littérature orale d'Afrique noire. Bibliographie analytique*, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1981. De même, on trouvera des éléments critiques importants sur l'oralité dans Ursula Baumgardt et Jean Derive (dir.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008 ; dans Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala – Unesco, 2009 et enfin dans S.-M. Eno Belinga, *Comprendre la littérature orale africaine*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul/Les Classiques africaines, coll. « Comprendre », 1978.

² Entre autres, Jacques Chevrier, *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1992.

³ Cf. Rémy Dor, *Chants du Toit du monde. Textes d'orature kirghize*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982, et *Parlons kirghiz : Manuel de langue, orature, littérature kirghizes*, Paris, L'Harmattan, 2004. Enfin, citons Ngũgĩ Wa Thiong'o, *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford, Clarendon Press, coll. « Clarendon Lectures in English », 1998, dans lequel il analyse le terme « orature », à savoir « Four Oral Power and Europhone Glory: Orature, Literature, and Stolen legacies ».

⁴ Cf. Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique Noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

fabriquée à travers les textes littéraires (théâtre⁵, roman, nouvelle et poésie) entre autres. Ici, l'oralité relative participe d'un régime discursif et narratif particulier qui remotive et réactualise les données et scénographies de l'oralité classique ou de l'oralité pure. On peut parler d'oralité narrative et discursive fictive ou de fiction littéraire de l'oralité.

Enfin, il y a un lien entre l'oralité pure et la Tradition comme l'observe Marcel Jousse⁶. Autrement dit, l'oralité n'a de sens que replacée dans un contexte anthropologique spécifique, ici ethnique, dont elle assure la continuité et la vie. Je montrerais comment s'opère cette continuité dans le cadre de nos trois écrivains. Car, qui dit écrivain, dit écriture avant tout. Parole écrite. Le mot est pour lui le cœur même de son œuvre, de son texte. Il y aurait pour ainsi dire une ontologie propre de la parole écrite, inscrite dans les mots, les phrases, les paragraphes, les chapitres du roman, les strophes, les versets d'une poésie ou les scènes, actes, didascalies etc. d'une pièce de théâtre. C'est à travers cette ontologie propre de la parole écrite que s'exprime la voix de l'écrivain. Ce dernier tente de conjoindre deux traditions à travers l'ontologie de la parole écrite : celle de l'écriture et celle de l'oralité en tant que telle. Mais, cette ontologie de la parole écrite ne devient vive, vivante que vécue ou revécue par *intussusception* par le lecteur.

La lecture est un geste, un acte qui donne vie à l'œuvre inerte. Elle diffère de l'actualisation et de la performance du récitant traditionnel. J'allais dire de la lecture orale ethnique pour filer la comparaison. Le récitant traditionnel : griot ou conteur joue de la voix, de la mémoire et de la connaissance de la parole traditionnelle dans sa performance orale publique et en profite pour rejouer la cosmologie ethnique, la cosmogonie du monde telle que les récits oraux les supportent. Ou pour parler comme Marcel Jousse, « *les forces anthropologiques et ethniques* », véhiculées par les récits oraux trouvent leur cristallisation et incarnation dans le jeu et les « rejeux » de la parole du récitant traditionnel. Dans tous les cas, ce qui m'intéresse, c'est la manière de réassomption contemporaine de l'oralité dans son double aspect par l'écriture. L'oralité ici est à la fois voix et parole, langage et logos.

Scénographies romanesques de l'oralité : le roman, la vocalité et la corporéité

L'oralité romanesque, quoique inventée ou créée, rejoue en quelque sorte l'oralité traditionnelle. Elle peut prendre la forme dialoguée, monologuée ou dramatisée romanesque. Tout comme celle-là, l'oralité romanesque est une mécanique discursive et narrative, une machine spatio-temporelle qui suppose l'aménagement des lieux centraux et périphériques d'accomplissement de l'histoire, de réalisation de l'intrigue, la mise en place du personnel romanesque (Ph. Hamon), bref l'organisation des dispositifs narratifs et discursifs qui animent le monde fictif ainsi constitué. Celui-ci participe de la

⁵ On lira avec intérêt de Pius Nkashama Ngandu, *Théâtres et scènes de spectacle. Études sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993.

⁶ Cf. Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1974, 1975 et 1978], p. 36.

machinerie pragmatique et de la mécanique narratologique. L'oralité romanesque participe du simulacre ou de la fiction de l'oralité : elle implique donc la scène ou le lieu de manifestation des voix, des corps qui la matérialisent et des personnages qui lui donnent corps pour continuer à filer la métaphore. Ici intervient alors au plan pragmatique de la constitution des mondes romanesques de nos trois auteurs, ce que je considère comme la réassomption contemporaine de l'oralité, la remotivation romanesque de l'oralité à travers des scénographies mimodramatiques romanesques topiques. J'examine cela dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* – l'hexaméron de Kourouma –, *Solibo Magnifique* de P. Chamoiseau et *Tambour-Babel* d'E. Pépin⁷. Dans ces trois œuvres il importe de distinguer ce qui est spécifique et différent dans l'invention, la création et la production de l'oralité. Car, le théâtre du monde, du quotidien et du pouvoir d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* n'est pas identique au théâtre de la vie dans *Solibo Magnifique* ou dans *Tambour-Babel*, ni celui de *Tambour-Babel* au regard de celui de *Solibo Magnifique*. Et pourtant, tous les narrateurs - personnages de ces trois œuvres jouent de la parole, la miment ou la produisent. Ce faisant, ils construisent le monde narratif fictif à travers leur parole et leur voix respectives.

En fait, dans chaque œuvre nous avons à faire à un avatar du conteur, du récitant traditionnel : le griot et son répondeur ou apprenti-griot dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le tambourier dans *Tambour-Babel* et le maître de la parole / le djoueur / ethnographe dans *Solibo Magnifique*. Le narrateur qui se donne à voir à travers la figure du conteur traditionnel ou moderne dans ces œuvres participe d'un double régime anthropologique et ethnique (P. Zumthor⁸, Éd. Glissant) et herméneutique littéraire (M. Bakhtine⁹, H.-R. Jauss¹⁰). Il est à la fois la corporéité et la vocalité mises en scène dans l'espace ou l'univers du récit en tant que tel. Telle est l'intuition d'Édouard Glissant à propos des écrivains antillais :

Si j'en reviens aux poètes que j'ai vus apparaître parmi nous, je pencherais plutôt pour une oralisation de l'écrit. Leur rythme est celui du conte. Leur parole décrit avec l'humeur des mots qu'on chante... Le livre est l'outil de la poétique forcée ; l'oral porte les poétiques naturelles¹¹.

⁷ On pourrait ajouter par exemple Werewere Liking, *Elle sera de jaspe et de corail (Journal d'une misovire), Chant-Roman*, Paris, L'Harmattan, 1983, ou *Id., Orphée-Dafric*, Paris, L'Harmattan, 1981 ; Mohamed-Alioum Fantouré, *Le récit du cirque... de la Vallée des Morts*, Paris, Présence Africaine, 2000 [1975].

⁸ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Acouturier, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1984 [Moscou, 1979].

¹⁰ Hans-Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1988.

¹¹ Cf. Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, p.778.

Plus loin, il pose « l'écriture créole » comme conciliation de l'ordre ou de la normativité littéraire et du baroque de « l'oraliture ».¹² Éd. Glissant rappelle là l'un des problèmes herméneutiques littéraires majeurs qui est au cœur de ma réflexion ici : la manière dont les écrivains de l'oralité tentent d'appriivoiser l'écriture en y injectant de l'oralité ou d'oraliser l'écriture.

Davantage : deux notations glissantienne à propos du *conteur créole* peuvent mieux expliciter ce qui se trame dans la manière d'esthétique ou de poétique, d'épistémologie de l'oralité — discours sur le discours de l'oralité pour paraphraser Ed. Glissant —, telle que je l'envisage à propos des trois écrivains mobilisés dans cet essai. La première concerne la mécanique de « *L'art du conteur créole* » qui est propre à toute « *la Caraïbe anglaise, créole, espagnole ou française.* »¹³ On sera sensible à la manière de transcaribéanité de l'oralité telle que la postule Éd. Glissant. Cette transcaribéanité de l'oralité se déploie à travers le multilinguisme propre à la Caraïbe. La dernière notation qui complète la précédente :

Le conteur créole se sert de procédés qui ne sont pas dans le génie de la langue française, qui vont même à l'opposé : les procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine, de circularité.¹⁴

Ces éléments de la transpoétique de l'oralité caribéenne sont donnés ici en tant que traits distinctifs, traits de différenciation esthétique entre le génie créole et le génie du français.

Du conteur à l'écrivain antillais, il n'est qu'un pas vite franchi. On le voit à la lecture de *Solibo Magnifique* que P. Chamoiseau place sous le signe d'Éd. Glissant et de sa poétique du « *déparler* »¹⁵. Qu'il me suffise de renvoyer ici à l'épigraphe de ce roman qui explicite l'intentionnalité esthétique et stylistique de Chamoiseau autour de la problématique de l'oralité et de l'écriture¹⁶. On le constate aussi à travers la géopoétique caribéenne d'Ernest Pépin. Il y insiste sur la nécessité de la transformation de « *toute tradition en modernité aventurée* » c'est-à-dire en une esthétique nouvelle, en avant-garde. De même, il revient sur l'importance du rôle du conte et du « *conteur antillais* », « *griot sans généalogie, rhapsode sans épopée, troubadour sans château fort, qui rassemble en sa performance nocturne un condensé de tous les arts du corps : conte, poème, danse et musique, et de toutes leurs finalités : morale, histoire, distraction, jeu créateur de mémoire et d'oubli.* »¹⁷

Ainsi, le roman est-il à l'écrivain antillais ce qu'est le conte au conteur antillais. L'écrivain antillais est un inventeur, un créateur, un fabricant d'une chronotopie et

¹² Cf. Glissant, *Le discours antillais*, p. 778-779.

¹³ *Id.*, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 43.

¹⁴ *Id.*, *Introduction...*, p. 121.

¹⁵ Cf. Dominique Chancé, *Édouard Glissant, « Un traité du Déparler »*, Paris, Karthala, 2002.

¹⁶ Voir l'épigraphe de Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 11.

¹⁷ Ernest Pépin, *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Seuil, 2006, p. 18.

d'une mondanité caribéenne imaginaire à la croisée de l'oral et de l'écrit. Ernest Pépin le revendique et l'explique dans *Tambour-Babel* :

Tambour-Babel... Battements d'étoiles... Grand convoi du retour vers les dieux d'antan...
Un bain de salaisons appelle toutes les langues du monde dans la montée rêche de nos
mémoires... Nous avons comblé le silence de l'Histoire avec des histoires... Tambour-
Babel ! Ce que langue ne peut dire, le tambour le dépare...¹⁸

Résumons. L'œuvre de nos deux écrivains antillais est travaillée par la recherche permanente d'une poétique ou d'une esthétique créole topique. Et le discours sur l'oralité qu'ils produisent accredit le fait esthétique que l'écriture antillaise est à la croisée de l'oral et de l'écrit. Elle s'inspire du modèle de la parole orale, s'appuie sur la culture populaire et orale antillaise, créole ou caribéenne. À travers le roman oralisé l'écrivain crée et recrée une chronotopie imaginaire spécifique. Il puise son imaginaire dans le mouvement de l'exil et de l'errance tel que théorisé par Éd. Glissant¹⁹. On le remarque également par exemple à travers la question herméneutique du vieil homme rencontré par Napo et celle de « la parole de nuit » dans *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin où l'idée postcoloniale de déplacement, de mouvement, bref d'errance et d'exil illustre même la pensée de la transculturalité et de la transpoéticité des imaginaires caribéens²⁰.

Question centrale de la rencontre du vieil homme et du jeune homme, ce faisant, de l'ancien et de l'épigone, question de la parole créole nocturne et diurne interminable faite des multiples emmêlements, d'innombrables ramifications, de nombreux tours et détours, d'accumulations et enchaînements d'idées au point qu'elle se transforme en micro-récit autonome. En fait, tout ici tend à mettre en lumière la scénographie de la parole, de la voix du narrateur-conteur. La mise en scène de la parole de nuit du narrateur-conteur créole implique deux choses : la construction d'une narrativité et d'une narrativité orale, et la mise en place d'un mode de raconter adéquat. Il ne s'agit pas plus de décrire que d'appliquer ici l'art poétique du récit oral créole: raconter, c'est animer la parole, c'est dynamiser et vivifier le récit, c'est élucider les arcanes de l'histoire contée ou racontée ; bref, c'est assurer la performativité du conte dans le roman par la vocalité et la gestualité. Par quoi le roman se mue en mimodramaturgie de l'oralité construite ou inventée. Cela illustre le souci de l'écrivain de produire une scène narrative et discursive romanesque qui épouse la rythmique, l'esthétique et la stylistique de l'oralité. Projet d'un récit qui concilie l'efficacité de « l'univers magique de l'oralité » et la « rigidité » de l'écriture que revendiquait en son temps Ngal Mbwil a

¹⁸ *Id.*, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 11.

¹⁹ Lire pour ce faire : Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, et *Id.*, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009. On pourrait aussi trouver d'intéressantes lumières à la lecture de son *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1995.

²⁰ Pépin, *Tambour-Babel*, p. 136-139.

Mpang à travers ses deux premiers romans, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* (1975) et *L'errance* (1979).

Il en va de même chez Chamoiseau dans son évocation de la mort du « *conteur Solibo Magnifique ... d'une égorgette de la parole* » pendant le « *carnaval*. »²¹ Qui est Solibo Magnifique ? Le narrateur-conteur ou le conteur-narrateur, qui est dans la déploration de sa mort et dans la laudation à la fois, le qualifie de : « *Maître de la parole incontestable (...) par son goût du mot, du discours sans virgule* » (p. 26). Que retenir ici ? L'éloge de la parole ou de l'oralité. Si Solibo Magnifique dont la mort survient en plein carnaval et au milieu du conte incarne le conteur par excellence, personnifie le Maître de la parole – l'artiste mort dans le lieu de son spectacle à l'ombre de l'arbre à palabres c'est-à-dire ici « *sous le plus vieux des tamariniers, auprès du monument aux morts* » (p. 29). –, le narrateur-conteur représente l'épigone qui s'inscrit dans cet entre-deux culturel contemporain qu'est le roman. Il n'importe de rappeler ici la notion de passage d'un monde à un autre, de transmission de la parole, de Tradition de l'oralité à l'écriture. À la parole de Solibo Magnifique se substitue celle de « *Patrick Chamoiseau, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham, se disant "marqueur de paroles"* » (p. 30). Ou bien encore : l'ethnographe (p. 44) à qui de son vivant Solibo Magnifique posait la question essentielle : « *Alors Ti-Cham, écrire ça sert à quoi ?* » (p. 44)

Toutefois, la digression qui donne tout son sens à la problématique retenue ici est celle-ci que je me contente de citer à titre d'illustration :

Solibo Magnifique me disait : « ... Oiseau de Cham, tu écris. Bon, Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance ? Dans ton livre sur Manman Dlo*, tu veux capturer la parole à l'écriture, je vois le rythme que tu veux donner, comment tu veux serrer les mots pour qu'ils sonnent à la langue. Tu me dis : Est-ce que j'ai raison Papa ? Moi, je dis : On n'écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler. Ecrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi ! La parole répond : où est la mer ? Mais l'essentiel n'est pas là. Je pars, mais toi tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance... » (p. 52-53)

La « distance » qui sépare la parole de l'écrit, l'oralité de l'écriture peut-elle être comblée par le livre ? Ici, par le roman ? Écrire équivaut-il à parler ? L'écriture peut-elle subsumer l'oralité ? Le mot est-il substituable à la parole ? Pour Solibo Magnifique il y a un fossé qui sépare la prétention à oraliser l'écriture ou à apprivoiser et enfermer la parole dans et par l'écriture. Autrement dit, le monde de la parole n'est pas le monde de l'écriture. Comment concilier les deux univers ? Imiter l'univers de la parole ou faire comme si l'écriture pouvait peu ou prou imiter la parole n'abolit nullement la distance entre l'écriture et l'oralité. L'écriture en tant que mimétisme de l'oralité soulève d'innombrables questions. Georges Ngal Mbwil a Mpang l'éprouve dans son roman *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* dans lequel Giambatista Viko rêvait d'écrire un roman à la manière du conte. Mais, il se heurte à des impossibilités épistémologiques et méthodologiques sérieuses. En fait, il y a une sorte

²¹ Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, p. 25-26.

* *Id.*, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Paris, Éd. Caribéennes, 1982, NDA.

d'impossibilité pratique et théorique à produire et inventer un roman qui soit à la fois un conte ou un conte qui soit un roman²². En somme, une *impossibilité* d'inventer un roman-conte ou un conte-roman. Comment récupérer, redécouvrir et finalement reprendre la magie²³ et la liberté du conte ? Comment nourrir ou féconder le roman par l'oralité finalement ? L'écriture peut-elle rendre possible cette reprise ? Cette récupération ?

Giambatista Viko, le protagoniste du roman éponyme, suggère la piste à suivre pour s'abstraire de cette impasse :

L'être a besoin de jouer son existence pour survivre. Mais cela suppose de mimer ces récits, ces fictions, ces tours joués par la gazelle au léopard, qui avaient tissé les fibres de notre enfance ; de savoir jusqu'où le discours peut faire retour en arrière pour rejoindre ce que, par une éducation précocement bénédictine, nous avons irrémédiablement perdu ; de s'identifier simultanément aux discours de la tortue, du lièvre, de la jeune fille poursuivie par l'ogresse ; insidieusement à celui du lion, de la vieille femme aux neuf ventres ; à celui du public du clair de lune, maître du rejet, de l'exclusion ... de l'approbation ; d'intégrer les multiples lignes de force d'ordonnement et d'éruption des enveloppes, des procédures de contrôles du discours du conteur ; d'imprimer au récit le rythme par une gibecière magique (p.13-14).

Jouer, mimer c'est-à-dire penser et construire le récit romanesque à la lumière du conte, c'est privilégier en une certaine manière la voie de la théâtralisation ou de la dramatisation comme modalité de la production, de l'imagination ou de l'invention du monde du roman. L'espace du conte repose sur la mise en scène de l'univers de la parole avec ses assignations et désignations : le conteur et son discours, le public-juge (l'auditoire), le contenu du conte, le temps et le lieu du récit oral etc. Bref, la scénographie du conte coïncide avec l'ordonnement de l'espace-temps de la narration ou du récit. Giambatista Viko observe à ce propos : « *Un conte ce n'est pas ce que tu crois. Il n'est pas en dehors du conteur. Celui-ci est à la fois l'espace scénique ; l'acteur ; le public ; le récit. Un romancier qui réaliserait tous ces éléments ! Quelle performance.* » (p. 16) Construire le roman sur le modèle du récit oral suppose donc de rompre avec le fixisme ou le conventionnalisme de l'écriture romanesque. Si *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* jette les fondements d'un possible renouvellement théorique de l'esthétique du roman, il reste que le rêve de Giambatista Viko, le protagoniste du roman éponyme, ne s'accomplit que partiellement dans *L'Errance* par le détour de la technique de l'*open door*. Ce qui n'est plus à rigoureusement parler un récit à la manière du conte. Cela relativise un tant soit peu l'intentionnalité et la vision avant-gardistes et postmodernes de Giambatista Viko. La

²² On pourrait rapprocher cette tentative de celle du « chant-roman » ou « roman-théâtre » de Werewere Liking, *Elle sera de jaspe et de corail (Journal d'une misovire...)*, Paris, L'Harmattan, 1983.

²³ Dans son avant-dire à propos de « l'oralité littéraire africaine » dans *Les Contes noirs de l'Ouest africain. Témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, Présence Africaine, 2005 [1957], Roland Colin évoque son imprégnation de « la magie de l'oralité » bretonne par le biais de sa « grand-mère bretonne et bretonnante, conteuse émérite ». On sera sensible également à la caractérisation du « conteur négro-africain » par L. S. Senghor dans sa préface à cet essai.

recherche d'une *Scienza nuova* (p. 13) de la littérature, à tout le moins du roman se heurte aux résistances de structures et systèmes dominants²⁴. Sa tentative de révolution esthétique de « l'expérience de l'écriture » à travers la technique de l'*open door* débouche sur l'échec ou sur ce que son comparse, le deutéragoniste Niaiseux, appelle ironiquement « l'irrévolution » (p. 65)²⁵.

Dans tous les cas, au regard de l'herméneutique de la voix romanesque ici, le fait d'inscrire dans l'espace même du récit la question de l'écriture et de l'oralité, du discours de l'oralité ouvre la perspective érotétique romanesque sur le problème de la réflexivité et de l'autoréflexivité d'une part, et celle de « la polyphonie discursive » pour parler comme P. Zumthor²⁶, d'autre part. Par-delà, ce qui est en jeu à travers le jeu de la Q/R et le jeu dialogique ici, c'est le parti pris stylistique de l'oralité ou de la représentation de la culture populaire : « *On n'écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler. Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi ! La parole répond : où est la mer ?* » (p. 53), confie Solibo Magnifique à Chamoiseau-personnage. L'analogie entre l'écriture et le geste d'extraction du lambi de la mer et de sa présentation met en avant l'idée de l'écriture comme tautologie. Car, le lambi n'a pas besoin de présenter ou de crier sa « lambitude », pour être reconnu en tant que tel ! Bref, il y a là une difficulté insurmontable pour ne pas dire une aporie que soulève Solibo Magnifique : le pouvoir de la parole n'est pas celui de l'écriture et *vice versa*. Y a-t-il un *tertium quid* ou un tiers-espace qui puisse réunir les deux ?

Quant à Ahmadou Kourouma, on peut dire qu'il est passé maître dans l'art d'inventer l'oralité, de créer l'oralité à partir de ce qu'il suggère comme étant la culture orale malinké. Il construit ainsi son récit, son roman à partir de ce que l'on peut qualifier d'ontologie de l'oralité (discours oral) malinké. Qu'il suffise de renvoyer ici à la manière de mise en scène du pouvoir par le biais du « récit purificateur » ou *donsomana* en malinké selon le narrateur-griot, le *sora* Bingo :

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 purificateur de votre vie de maître chasseur et de dictateur. Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana*. C'est une geste. Il est dit par un *sora* accompagné par un répondeur cordoua. (p.10)

Il y a donc d'un côté la dramaturgie de l'épopée de la dictature sanglante, il y a de l'autre côté, la mise en scène de la parole griotique. Au fond, le griot en tant que maître de la parole et maître de cérémonie a le pouvoir de la parole et de la mise en scène. De la première veillée à la dernière c'est-à-dire de la Veillée I à la Veillée VI se répète le

²⁴ Georges Ngal, *Giambatista Viko ou Le viol du discours africain*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 89-90. Un sage des Couvents de la culture reproche à Giambatista Viko son aliénation, sa tentative sacrilège de « désacralisation de l'oralité », d'introduction de la « subversion dans l'oralité et dans le discours occidental », d'hybridité esthétique et finalement culturelle.

²⁵ Toutes les citations, les mentions du roman *Giambatista Viko ou Le viol du discours africain* renvoient à la 3^e édition de 2003 chez L'Harmattan. Il forme un diptyque avec *Id., L'Errance*, Yaoundé, Éditions CLE, 1979.

²⁶ *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, collection Poétique, 1983, p. 50.

même jeu représentationnel et le même récit de la geste criminelle interminable de Koyaga. Le même modèle narratif, le même système discursif est déployé tout au long de l'épopée sanglante de Koyaga : le griot commence et termine chaque récit par des proverbes. Le régime parémiologique est supposé illustrer ou réaliser un aspect de la culture orale, de la culture populaire africaine. Le récit est également entrecoupé par les interventions de Tiécoura, le *cordoua*.

Ainsi donc, l'espace narratif et discursif d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* est-il fondamentalement marqué par les usages du discours oral construit, inventé. On entend à la fois la voix et la parole du griot, mais aussi celles de tous les dictateurs qui assistent au donsomana de Koyaga. On est ici comme dans les deux autres cas véritablement dans la fiction de l'oralité. Le roman comme on le sait est un polysystème dans lequel interagissent plusieurs données, plusieurs éléments, notamment plusieurs langages. La composition du roman de nos trois auteurs implique donc au plan du langage et de la représentation du monde l'usage de l'oralité, des données de la culture populaire africaine et antillaise suivant des modalités spécifiques. L'oralité devient ainsi le soubassement du style, l'assise même de l'écriture de nos trois écrivains. S'il n'y a pas de téléologie de l'oralité à proprement parler, il y a en revanche à travers l'usage de l'oralité une manière de cosmovision de l'Afrique contemporaine ou des Antilles actuelles, l'expression d'un rapport au monde et d'appropriation du monde. Bref, l'usage de l'oralité est une manière de prise de position symbolique de nos trois écrivains par rapport à leur monde respectif. Et c'est cela que nous allons évoquer rapidement maintenant.

***Eschatologie de l'oralité : les écrivains comme « missionnaires »,
comme « vates ».***

Ce que la pratique romanesque de l'oralité ou de l'écriture et des fictions de l'oralité nous révèle, c'est que, par-delà l'emploi de l'oralité, les écrivains apparaissent comme des porte-paroles, comme des missionnaires. Leurs voix respectives se répercutent dans les trois romans comme des façons de défendre l'identité culturelle guadeloupéenne, martiniquaise, caribéenne et de dénoncer les dictatures tropicales africaines. La tragi-comédie des pouvoirs africains illustrée, mise en scène par A. Kourouma explicite clairement sa volonté de représenter et de mettre en lumière l'obscénité, la vulgarité²⁷ et la démesure de ces dictatures tropicales. De jeter une lumière crue sur les tropicalités politiques africaines pour paraphraser G. Ngal. Face à ces dictatures, la sagesse du passé, celle de la tradition orale semble la réponse littéraire adéquate. Elle montre l'insanité et la vanité de ces pouvoirs. De l'autre côté, on s'aperçoit que chez Chamoiseau le discours oral est le lieu de revendication de la créolité, de l'identité

²⁷ Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.

créole ou pour parler comme Édouard Glissant, de l'être créole²⁸. Écoutons Chamzibié à propos de Solibo et l'oralité :

[...] il me parla de tout et de rien, de la parole et du reste, sans même reprendre son souffle il me raconta l'origine du marché, dix-sept contes indéchiffrables... puis il me parla ... de chansons oubliées et de mémoire, de mémoire. Cette énergie verbale me séduisit là même, d'autant que Solibo Magnifique utilisait les quatre facettes de notre diglossie : le basilecte et l'acrolecte créole, le basilecte et l'acrolecte français, vibronnant enracinement dans un espace interlectal que je pensais être notre plus exacte réalité sociolinguistique²⁹.

L'énergétique de la créolité véhiculée par la parole de Solibo Magnifique devient la pierre angulaire de la défense et illustration de la spécificité culturelle créole. La parole romanesque répercute la voix de l'écrivain en tant qu'avocat de l'identité créole. Moyennant quoi, le roman devient une manière de traduction de l'oralité créole dont Solibo Magnifique est la figure emblématique et Ti-Cham l'épigone. Chez Ernest Pépin, « *l'évangile du tambour* » (p. 231) célèbre non seulement l'importance du tambour et de la musique traditionnelle, de la culture orale créole, mais aussi en fait un instrument d'éveil et de prise de conscience créole. Bref, « *l'évangile du tambour* »³⁰ s'achève en éloge de la créolité et de la diversité sous divers aspects. Le « tambour de la mémoire » et du souvenir lie les Antilles à l'Afrique et relie entre eux les Antillais. Il marque l'enracinement dans la créolité. Dans le métissage. Dans l'américanité et la caribéanité aussi. Napo, le narrateur est « *sacré Grand Maître Tambourier* » (p. 234) et concrétise ainsi la puissance sacrée du tambour, instrument par excellence de la transmission de la parole ancienne, de la Tradition, instrument par excellence de la construction de la créolité. Tambour, Parole et Voix à la fois. L'éloge ultime du « Gwoka » en atteste :

Gwoka, semailles de sueur, récolte de sang ! Des silences d'ancêtres dorment sur la peau du cabri et de l'antilope. Ne pas les réveiller sans garde ! Ils ont toute une histoire à raconter. Une histoire d'hommes semés aux Amériques. Une histoire des femmes aveuglées par les violents. Une histoire de chemin à trouver dans ce Nouveau Monde (...) Nous avons cherché au fond de nous-mêmes le chemin de retour. Nous avons cherché et nous avons trouvé... Alors nous avons semé, nous aussi. Nous avons semé le tambour pour nous souvenir, pour nous rassembler, pour retrouver le chemin. Nous avons aussi semé le tambour pour inventer le chemin, pour débarrer le passé et l'avenir. Nos tambours se sont accouplés avec les terres et de ces accouplements sont nées les musiques du Nouveau Monde... (p. 235-236)

Le tambourier, joueur du tambour Gwoka, devient le symbole, la figure même du plurilinguisme transcontinental des Antilles entre l'Afrique, l'Europe et les Amériques. Les Antillais sont ainsi à même de jouer leur propre partition dans ce Nouveau Monde sans oublier le passé et des violences, des violents de l'Histoire. Tambour de la lucidité et de la raison !

²⁸ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues : Entretien avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010.

²⁹ Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, p. 45.

³⁰ Pépin, *Tambour-Babel*, p. 230-231.

En somme, nos trois écrivains accomplissent à leur manière la prophétie d'Aimé Césaire : « *Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont pas de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir.* » Ou bien : « *Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai.* »³¹ Chacun d'entre eux élève sa voix qui n'est plus un cri, mais une parole puissante pour affirmer l'identité créole, pour dénoncer les errements des pouvoirs postcoloniaux africains (A. Kourouma). Tout cela se fait à travers des scénographies et des dramaturgies où l'oralité est mise à contribution à travers des personnages emblématiques. Tout cela s'incarne dans des histoires racontées à haute voix par des personnages représentatifs de la valeur et de l'importance de la parole. L'oralité se donne donc à voir dans ces œuvres comme herméneutique, comme esthétique et comme éthique du monde créole, du monde africain. Chacun de ces écrivains accomplit la tâche politique littéraire qui lui revient sans se dérober. Comme dirait L. S. Senghor : « *Oui, conteurs et romanciers [contemporains d'Afrique et des Antilles], battez-nous le bon tam-tam et, à son rythme, chantez-nous, dansez-nous vos récits.* »³²

TUMBA SHANGO LOKOHO

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Courriel : shangolokohotumba@msn.com

³¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 22.

³² Cf. « Préface » à Roland Colin, in *Les Contes noirs de l'Ouest africain. Témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, Présence Africaine, 2005 [1957], p. 23.