

LA COMMUNICATION ORALE DANS LA TRILOGIE DE KOUTA DE MASSA MAKAN DIABATE

Nadège Zang BIYOGÉ

Université Omar Bongo,

Gabon CRELAF

nadegeevine@gmail.com

Résumé : La communication orale dans la trilogie de Kouta rend compte d'une analyse des systèmes de représentations orales à travers les textes d'écriture littéraire africaine de la trilogie de Kouta de Massa Makan Diabaté. En effet, il est question de lire quelques mécanismes de la transmission orale, et leur influence sur l'esthétique scripturale. Autrement dit, cette réflexion se propose d'indiquer quelques aspects non exhaustifs de la parole performative. En optant pour la durée et le mode narratif et l'énonciation, l'étude consistera à relever, des trois romans du Malien, des phénomènes de la parole *active*, à savoir : la polyphonie du récit qui signale une profusion de récits seconds, affectant ainsi le rôle narratif aux actants. La parole performative affecte et viole l'écriture en lui conférant le phénomène d'immédiateté spatio-temporelle du réel.

Mots-clés : communication orale - parole performative - immédiateté - récit second- polyphonie

Abstract: Oral communication in the Kouta trilogy reflects an analysis of systems of oral representations through the african literary writing texts of Massa Makan Diabaté. Indeed, it is a question of reading some mechanisms of oral transmission, and their influence on scriptural aesthetics. In other words, this reflection proposes to indicate some aspects of performative speech. By opting for duration and the narration mode and the enunciation, the study will consist in identifying, from the tree novels of the Malian, the phenomena of active speech, namely : the polyphony of the narrative which signals a profusion of secondary narratives, affecting thus the narrative role to the actants. Performative speech affects and violates writing by giving it the phenomenon of the spatio-temporal immediacy of reality.

Keywords : oral communication - performative speech - second story - polyphony immediacy

Introduction

Si Bol (1965) affirmait que l'écrivain africain inscrit consciemment ou inconsciemment sa part d'âme africaine dans son œuvre, il voulait peut-être signifier que l'écrivain transpose et transcrit toujours son ancrage socio-culturel dans son univers fictionnel. Et Kesteloot (2001) d'ajouter que la langue de

l'auteur est le véhicule qui transmet le savoir et les traditions africaines. L'écriture africaine, de son éclosion au lendemain de l'accession des pays africains à la souveraineté internationale, adopte une expression nouvelle et cesse d'être confortable selon le modèle mimétique occidental, libre de toutes conventions, de la recherche du beau et du « *bien écrire* ». Iconoclaste, l'esthétique africaine post-coloniale fraie un chemin dont la tradition dicte la pensée et les règles d'écriture. En général, l'écriture cesse le conformisme aux canons littéraires syntaxiques et grammaticaux de la langue française. Et celle-ci entend perpétuer son héritage d'inspiration des traditions orales, parce que fondement et véhicule de la civilisation africaine. C'est dans ce cadre que s'inscrit la trilogie de Kouta, autour de laquelle notre étude s'articule. La mise en œuvre d'un langage, libéré de formes et normes, est la préoccupation de Diabaté. C'est un roman qui transcrit la société traditionnelle, au point de la voir constitutive de la trame et de l'intrigue de la trilogie. D'où l'inscription de l'oralité. Seulement, l'oralité est un champ très vaste, en raison des composantes protéiformes qu'elle engage. Dans ce sens, nous circonscrivons notre étude sur l'aspect de la communication orale.

La communication orale a pour facteur fondamental et indispensable la parole. Et la parole est le fondement et le véhicule des civilisations. Elle regorge d'une importance fictionnelle fondatrice dans la trilogie de Kouta, à savoir : *le Lieutenant de Kouta*, *le Coiffeur de Kouta*, *le Boucher de Kouta*, notamment les deux premières œuvres soumises à notre appréciation. C'est dire, en filigrane, que la transcription de la parole performative prend une tournure immodérée et fonde ces œuvres. Ainsi sa manifestation, son pouvoir et ses débouchés constituent les schèmes et l'objet de notre étude. Traiter la question de la circulation de la parole dans le corpus conduit-il inexorablement à la problématique susceptible d'éclairer et d'édifier le lecteur. La première question serait de se demander comment identifier la communication orale, c'est-à-dire la parole dans un texte littéraire médiat. Autrement dit, quels sont les outils utilisés pour rendre compte de sa manifestation ? Qu'est-ce qui les rend accessibles pour lui accorder une importance capitale dans le texte ? Le principe serait-il de poser ces données à l'admiration ? Son usage ne déboucherait-il pas sur un projet du point de l'expression littéraire de l'écrivain ?

Pour répondre à ces questions, il sied de convoquer une méthode comme fil conducteur de notre analyse. Dans ce sens, celle qui correspond à notre ambition d'étude est la sémiotique énonciative. Admise pour être l'étude du signe dans un système d'articulation du sens, la sémiotique permet d'« expliquer, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens » (Greimas et Courtès, 1979, p.345). C'est-à-dire qu'elle examine le système conventionnel et le fonctionnement du signe. Et elle prend, à travers son principe d'immanence, pour unique objet d'étude : le texte. La sémiotique est un champ très vaste et inépuisable. C'est pourquoi nous porterons notre

choix sur la sémiotique énonciative. Elle, nous dit Denis Bertrand est :
 [...] l'effort théorique de la vérité et de la parole. Elle est fondée sur la crainte de retrouver les notions « psychologisées » et ontologisées au sein même du texte... il s'agit de se maintenir dans la société à laquelle on ait accès.

Denis Bertrand (2000, p.55)

L'énonciation, d'une manière plus claire, est la manière particulière selon laquelle l'histoire est racontée ; c'est la parole en action et en interaction. À la sémiotique énonciative, nous entendons adjoindre les stratégies narratives modales de la parole de Genette (1972), plus précisément la durée et modes narratifs. Ils déterminent la manière dont le narrateur régule l'information narrative ou l'histoire à raconter dans un récit donné. Dans le cas qui nous occupe, ces procédés nous permettront d'analyser le degré d'implication de l'énonciateur et la verbalisation de l'histoire. De son côté, l'énonciation, par ses indices, favorisera la lecture de la dite verbalisation du récit, en tant que « récit de paroles » (Genette, 1972, p.185) qui est une mise en scène ou la performances scripturale de la parole.

1. La polyphonie du récit

Parler de la polyphonie du récit revient à aborder la question de la voix narrative. Du préfixe « poly » qui veut dire plusieurs, « phonie » qui renvoie à la voix, la polyphonie est marquée par une plurivocalité ; c'est-à-dire la présence de plusieurs voix narratives dans un texte littéraire donné. La plurivocalité, en l'occurrence, procède des statuts du narrateur et de son rôle dans le texte. *Le coiffeur de Kouta* a ainsi la singularité de présenter un narrateur qui n'assume son rôle qu'en vertu de la rationalité narrative du récit, étant donné la lisibilité des narrateurs seconds. Il est à remarquer, de prime abord, que le récit est écrit à la troisième personne. On pourrait, avec Genette (1972, *op. cit.*, p.189), penser effectivement à un discours *narrativisé* (pris en charge par l'énonciateur, qui contrôlerait, de ce fait, l'énonciation). Toutefois la narration ou l'énonciation n'est contrôlée qu'en vertu de la logique narrative qui voudrait que toute histoire romanesque soit verbalisée par une instance narratrice. Le narrateur fait des micros-récits qui abondent dans le roman. L'histoire est racontée à la troisième personne du singulier, ce qui renverrait à la narration assurée par un narrateur et, donc, à un contrôle de l'histoire.

Le narrateur fait intervenir d'autres actants pour raconter, à leur tour, leurs propres histoires. Ainsi, Solo, l'aveugle, peut raconter un apologue dans ses interventions (Diabaté, 1980, *op. cit.*, p. 42-43) Kompè, Daouda le riche, le père Kadri, pour ne citer que ceux-là, peuvent narrer à tour de rôle leurs antécédents, donnant lieu aux micros-récits analeptiques. Il y a lieu de parler de l'écran énonciatif ou un simulacre énonciatif qui explique que l'énonciateur dispose vraisemblablement de l'énoncé. C'est à propos qu'il utilise ce qu'appelle Genette « le mode narratif », encore appelé le récit de

paroles (Genette, 1972, *Ibidem.* p.189.). Mais cela n'est illusoire, au regard des chroniques développées dans l'intrigue principale. Ici, la plurivocalité traduit la volonté de distribuer la parole et de la donner au peuple ou à la communauté diégétique. Le récit devient un acte de parole participatif comparable à celle de la performance d'un genre oral, si on tient compte de l'opinion de J. Dérive (2009.). Ainsi, à travers la société diégétique orale, on comprend que la parole n'est pas un acte individuel. Dès qu'il y a parole, il y a communication, les détenteurs ou les protagonistes, à savoir le sujet parlant, l'interlocuteur et la parole sont automatiquement mis en place et participent du décentrement narratif et énonciatif. Dans la même diégèse, le narrateur cède à la communication épistolaire figure parmi les techniques du décentrement ou de la polyphonie narrative. Ainsi, la présence de plusieurs narrateurs n'est pas sans incidence sur l'information narrative qui rend manifeste un autre phénomène de la parole.

2. Narration modale ou récit de paroles

Genette identifie les modes narratifs, en conformité avec la conception de Platon du terme *mimésis* et *diégésis*. Les auteurs, selon leurs convenances et positions, optent pour l'un ou pour l'autre ou les deux à la fois. Pour des raisons rationnelles et canoniques, Massa Makan Diabaté opte pour la *diégesis* afin de donner forme romanesque à son récit. Seulement le récit mimétique ou le récit de paroles supplante le récit d'évènements. Le récit imité effectivement se manifeste par des scènes narratives. Elles sont une technique narrative qui introduit le dialogue dans une narration. Ainsi, dans presque toutes les pages, il y a insertion abondante de scènes, identifiables par les tirets et les verbes introducteurs de la parole. Au moins un dialogue apparaît dans chaque, à l'exemple des deux ci-dessous :

- « Quiconque, sans en être dispensé après enquête, ne paie pas ce droit à notre jeune République, commet un acte antinational et un vol... »
- Ceux qui manqueront à ce devoir civique, eh bien, les gardes-cercles et les gendarmes les suivront à la trace comme de méchants serpents à éliminer de notre société... » (Diabaté 1980, *op. cit.*, p.8).
- « A Votre avis, pourquoi vient-il ? »
- Vous me taquínez, les bras levés vers le ciel : « Mon Dieu ! Vous foudroyez mes arbres, et pourquoi ne frappez-vous pas tous ces politiciens, à commencer par l'Archevêque ? » (Diabaté, 1980, *ibidem*, p. 88).

En rappelant qu'il y a une abondance de tirets qui indiquent les scènes narratives, nous voudrions insister sur les prises de parole qui rythment, ponctuent l'œuvre et engendrent un récit de paroles dans lequel les personnages, au-delà des rôles narratifs, sont assignés à la prise de parole et à la communication orale, parfois simulée, peu importe le dit ou l'énoncé. Ils deviennent d'emblée les personnages de l'interlocution et occasionnent

l'interaction de la parole dans le récit. La théâtralisation de la parole, ainsi observée, donne l'impression que la parole met en œuvre ses dialogues afin de faire évoluer l'intrigue et l'histoire ; on se demanderait d'ailleurs si ce n'est pas elle la narratrice du récit.

En outre, en nous référant au deuxième dialogue précédemment cité, nous voudrions également relever un autre phénomène énonciatif non négligeable. Ce dialogue (il y en a plusieurs de ce type) permet de lire l'insertion de l'interlocution délocutive. Le dialogue met en scène deux personnages : le père Kadri et le vieux Gaston. Puis, le personnage de l'interlocution (Gaston, représenté par le deuxième tiret) fait intervenir un troisième: Dieu, dans « MonDieu ! Vous foudroyez mes arbres, et pourquoi ne frappez-vous pas tous ces politiciens, à commencer par l'Archevêque ? », pourtant absent du dialogue. On pourrait croire que c'est effectivement Dieu qui parle, puisque les guillemets supposent le rapport direct et fidèle des paroles. Mais, il n'en est rien ; c'est toujours le vieux Gaston qui parle avec le père Kadri tout en s'adressant à Dieu. Ici, l'interlocuteur, par le discours direct, se dessaisit de l'interlocution pour en être un locuteur, créant de ce fait une autre interlocution avec un autre personnage qui ne prend pas part au principal dialogue narratorial. L'interlocution est interrompue par une autre conversation, différente de la précédente. L'interlocuteur retire la parole pour la donner à une autre personne, puis la rétablit à la première interlocution. Ceci nous amène à identifier un dialogue dans un autre.

Par ailleurs, il y a résurgence d'un autre artéfact qui renvoie à la mise en scène de la parole. Ce mécanisme concerne la présence de la simulation d'interlocution ou ce qui convient d'appeler un monologue dialogal. Dans les pages 8, 10, 42..., la présence des tirets, en principe, indique une interlocution, telle que nous de le voir plus haute. On peut constater des dialogues en apparence. En réalité, ils sont inappropriés, du fait que la réplique ne peut exister que s'il y a communication ou échange entre au moins deux personnes. Et la réplique est la réponse ou l'intervention du deuxième personnage dans une interlocution. L'énonciateur, dans le passage (Diabaté, 1979, p.8), en fait un usage particulier. Ainsi, près les indépendances, les messagers venus de Darako, la capitale, avaient expliqué que l'impôt était nécessaire pour ouvrir les routes entre les différentes régions, en vue de consolider l'unité nationale. Et ilsterminaient leurs propos par quiconque, sans en être dispensé après enquête, ne paie pas ce droit à notre jeune république, commet un acte antinational et un vol. Dans ce fragment, il n'y a aucun critère qui réponde à la condition d'existence du dialogue.

Le début de cette séquence est narratif ; la distance narrative étant égale au temps de l'histoire. La logique voudrait que la deuxième séquence soit scénique ou interlocutive, étant donné la présence du tiret qui introduit l'interlocution dans le supposé dialogue. L'énonciateur procède d'abord par le discours indirect; ce qui voudrait dire qu'il s'approprie les paroles

des sujets de l'histoire. Et cela suppose effectivement que la première séquence narrative devrait être l'intervention du locuteur et donc, d'un des protagonistes du dialogue. Puis, sans transition introduite par une proposition incise ou un verbe introducteur de la parole, l'énonciateur fait intervenir « les messagers » dans un dialogue fictif et imaginaire qui n'existe que dans sa conscience narrative. Les règles canoniques de la narrativité connaissent ici une véritable torsion. Pourtant absents du temps de la narration et même de l'histoire, les messagers dont l'évocation est furtive, peuvent intervenir et construire un dialogue dans lequel ils sont locuteurs et interlocuteurs. Dans *Le lieutenant de Kouta* (1979), ce phénomène s'impose davantage, à l'exemple de ces séquences :

- Les Blancs !...tout ça c'est la faute aux Blancs ! [...]
- Eh bien, jusqu'à ce qu'on mette la terre dans les oreilles, les jaloux et les envieux me verront ici, tel le soleil d'après la plus. [...]
- Il eut mieux valu, Famakan, qu'un aigle te prît sur le dos de ta mère lorsque tu n'avais que deux mois [...]

Dans cette scène, il apparaît trois tirets ; ce qui supposerait un dialogue entre au moins deux personnages. Contre toute attente, le lieutenant est le seul locuteur et interlocuteur du simulacre de dialogue mis en évidence dans ces pages ; ce qui indique le caractère loquace et prolixe du lieutenant. C'est dans la trilogie de Kouta que la logorrhée ou le bavardage devient une pratique narrative scénique de la prise de parole. Le narrateur voudrait bien narrer le discours de manière à densifier le récit, tout en l'accélération. Mais la parole et la prise de parole l'engagent à impliquer tous les personnages qui deviennent de ce fait acteurs de la parole. Ici, le contenu et l'économie des paroles (ce qui est le propre du discours narrativisé) importent moins. Sachant que la « condensation des paroles des personnages retire une certaine vivacité » (Eve-Marie Habla 2008, p 18), le narrateur s'autorise à partager l'acte de parole avec des personnages et d'autres qui n'existent qu'en vertu de leur évocation fictive par certains personnages. Ainsi que nous l'avons stipulé plus haut, la narration permet une meilleure lisibilité de l'interaction de la parole. Car, selon E.-M. Habla (*idem*), « un récit trop dominé par le narrateur encourt le risque d'être vidé de sa substance » ; comme si le sens, substance, l'action et la trame dépendaient de la communication orale. Cela nous amènera à apprécier le contact et la relation établis par le narrateur et ses subordonnés ou son auditoire, en parlant du phénomène d'immédiateté.

3. Le phénomène d'immédiateté spatio-temporelle

L'immédiateté, dans sa définition littérale, est « le caractère de ce qui est connu sans intermédiaire ». Dans le cadre de cette réflexion, en étudier quelques aspects revient à jeter un regard sur les opérations énonciatives, appelées, selon J. Courtès (1991, p.255), syncrétisme sémiotique : « je-ici-maintenant » (c'est-à-dire l'ici et le présent. Généralement, il est acquis que

l'écrivain communique avec son public par l'intermédiaire du livre. Tandis que le conteur, dans sa performance, est en communication directe avec son auditoire avec lequel il met en œuvre une énonciation participative. Il semble que Massa Makan Diabaté se réapproprie les mêmes conditions d'énonciation, en commençant par la plus éloquente : le maintenant. C'est-à-dire la temporalité discursive et son aspectualisation. Le récit est narré au passé, vu la prédominance usuelle de l'imparfait (même l'usage de l'imparfait se rapporte au présent de narration) et du passé simple. Puis, l'énonciateur peut oser introduire des déictiques temporels que « aujourd'hui » dans : « Aujourd'hui, N'dogui le lépreux était résolu à ne pas partir les mains vides » (Diabaté, 1979, *op cit*, p.8), « maintenant » dans « Maintenant, Maliki, parle... » (Diabaté, 1979, p.119.) « Aujourd'hui », « le matin », « voici », « Mais hier matin [...] C'était hier [...] Je ne permettais pas qu'on l'on injure en public » (Diabaté, 1979, *ibidem*, p. 101). « Auriez-vous le loisir de vous présenter à mon bureau demain à dix heures ? », « Maintenant tu peux disposer » (Diabaté, 1979, *op. cit*, p. 100).

Rappelant que toute la trilogie, émaillée d'instances dialogales, est marquée par ces déictiques temporels d'énonciation, nous voudrions insister et mettre en relief l'opposition embrayage/débrayage temporel et le choix énonciatif. Nous constatons bien que la procédure énonciative pour laquelle l'énonciateur a opté correspond au débrayage temporel. Cela voudrait dire au premier abord absence d'énonciation ; tant le passé simple et l'imparfait l'attestent. Mais les micros-récits, la pratique de l'interlocution, ou la mise en œuvre de l'acte de parole participe de l'effritement de l'énoncé débrayé. Mieux, en disant « aujourd'hui », le narrateur indique l'homodiégéticité. En d'autres termes, le narrateur montre qu'il est partie prenante des événements qu'il raconte. Des déictiques temporels adverbiaux marquent et actualisent le passé, lui conférant vivacité et vitalité, bien que la narrativité veuille bien démontrer le contraire. Malgré la présence des verbes conjugués à l'imparfait, pour la plupart, l'énonciateur introduit des déictiques qui marquent son contact avec les personnages.

Cela est renchéri par le présent du discours, prédominant dans la trilogie. Ainsi, ces phrases : « quiconque ne paie pas ce droit, commet un acte antinational » (Diabaté 1980, p.9), « Je te donne à manger », « L'union sportive est sauvée », (p.16). Ces expressions énonciatives contiennent des verbes conjugués au présent de l'indicatif. Cela suppose la simultanéité temporelle. C'est-à-dire que l'histoire se déroule au moment où on la raconte. Alors que l'énonciateur s'avère absent du récit, ces déictiques temporels constituent des stratagèmes énonciatifs dont la disposition participe de la mise en scène de la parole dans notre corpus. Cette mise en scène vivante de la parole est couronnée par la présence flagrante du présent de vérité générale, contenue dans les phrases proverbiales du texte que voici : « La pintade étale ses coloris sur son plumage, et l'homme garde

les siens dans son cœur. » (*Diabaté, idem, 1980, p47-48*), « Méfie-toi de celui qui n'a aucune faiblesse pour femme et parfums. » (*Diabaté, idem, 1980, p. 82.*), sans oublier que *Le lieutenant de Kouta*, dans lequel le présent abonde. Cela atteste, comme le dit Courtès ; 1991, p.259), que le temps de l'énoncé semble « se superposer à celui de l'énonciation », afin de marquer la ponctualité dans la narration simultanée. Le présent narratif ou historique, dans ce cadre, consiste à marquer les événements les plus importants de l'énoncé, lesquels produisent un effet sur l'énonciataire : le rendant « témoin direct de l'événement ».

Il se dégage enfin un aspect non moins négligeable, qui témoigne de l'immédiateté : la spatialisation (*Courtès, idem 1991,, p.266*). Cette étude nous permettra de connaître les espaces propices à la parole. Ces cadres favorisent sa circulation. Pour les découvrir, nous portons notre étude sur les différents endroits déployés et indiqués par l'énonciateur. Dès l'incipit, le programme narratif et énonciatif concentre les actions sur une « *bourgade* » appelée Kouta. Pour mieux comprendre le processus, il sied de jeter un regard sur le contenu sémantique du mot *bourgade*, évoqué dans le texte. En effet, une *bourgade* est une ville composée des infrastructures rurales et urbaines ; ce qui renvoie à un cadre aussi bien traditionnel que moderne où les conditions de la circulation de la parole sont réunies. C'est dans cette optique qu'il y apparaît des lieux tels que le « hangar » de Kouta le sujet d'énoncé dans *Le coiffeur de Kouta*, la cour ou la rue dans *Le lieutenant de Kouta* qui sert de cadre pour l'exercice de son métier (coiffeur). « Kompè dressa un hangar sous un grand caïlcédrat qui rassemblait les notables du village. C'est ici qu'il amusait la galerie pour attirer le plus de clientèle » M. M. Diabaté 1980, *op. cit.*, p. 29). Et dans la ville diégétique, il y a assez de ce type d'endroit qui réunissait le peuple. A cet effet, ils peuvent être considérés comme des joutes oratoires ou des facteurs spatiaux propices à la circulation de la parole.

Aussi, le déictique spatial « *ici* » dans « C'est ici qu'il amusait la galerie pour attirer le plus de clientèle » (M. M. Diabaté, *idem*), indique-t-il l'embrayeur spatial. « Ici », comme déictique spatial, est un adverbe de lieu qui renvoie à la proximité de celui qui parle avec le lieu où il se trouve. On comprend mieux l'intention de l'énonciateur : celle d'être au contact avec les clients de Kompè le coiffeur. Au-delà, on pourrait dire qu'il fait partie parmi les clients et qu'il y prenait part active à ses joutes. C'est d'ailleurs à ces fins que l'énonciateur actualise le salon de coiffure, le lieu de rassemblement conditionne la présence des hommes et/ ou des femmes susceptibles de parler. Il est donc convenable de signifier que le syncrétisme sémiotique ou les opérations énonciatives, « je- ici-maintenant », conditionnent l'existence de la mise en scène de la parole. Ceci dit, la parole est un outil privilégié de la communication dont la prise nécessite une organisation coordonnée et hiérarchisée dans les sociétés à tradition orale. Elle y regorge d'une importance capitale, peu importe le message qui en découle. Et le Malien ne manque pas de le signifier à tort ou à raison.

Conclusion

Au terme de ce travail, il importe de faire un aperçu de ce qui a prévalu et constitué ses points forts. Nous avons voulu lire la communication orale sous le syncrétisme énonciatif, « je-ici-maintenant » et sous les stratégies modales de la narration. Les grands axes que comportait cette réflexion s'articulaient autour d'une structure ternaire, fractionnée en trois sous-points. L'étude a été circonscrite autour de la polyphonie du récit qui indique une double énonciation en ce sens que le narrateur énonciateur décerne la fonction fondamentale de la narration à d'autres personnages. Le pacte narratif n'est plus le propre d'un narrateur, plusieurs personnages se voient confier la verbalisation du récit. Et lorsque le narrateur pose l'acte de narrer l'histoire, il fait encore usage de la narration modale. Celle-ci introduit des scènes qui confèrent le caractère mimétique au récit, afin de populariser la parole. Une telle importance de la communication orale nécessitait, pour finir, une attention sur l'immédiateté qui lit la proximité entre l'énonciateur et l'énonciataire, comme si tous les deux participaient à l'acte de narrer l'histoire. Comme un conteur, Massa Makan Diabaté rappelle l'essentiel d'une tradition, la parole qui donne vie et dont la perte ou l'absence implique la perte de l'identité linguistique.

Enfin, une narration qui donne pouvoir et savoir aux interlocuteurs conduit à la parole performative scripturale, libérée des normes et conditions, afin de participer de la vitalité du peuple locuteur. C'est dire que la circulation de la parole, telle qu'appréciée, dans son interaction communautaire a une incidence sur la langue française. Ainsi, cette pratique engendre le style de l'auteur qui célèbre son ancrage culturel, et, de façon délibérée, fait connaître son peuple auquel appartient. Les conflits actualisés dans l'œuvre sont de nature à faire pénétrer le lecteur dans les recoins et les replis de sa société afin de mieux dire la vision du monde malien, en général, mandingue, en particulier. En définitive la contemplation de la parole, dans sa source, peut déboucher sur la transmission du savoir cosmologique d'un peuple. Ici la parole n'est plus et ne doit plus être embrigadée par le pouvoir politique, religieux, l'intellectuel ou l'élite. Mais elle doit être distribuée, profiter à tous pour parvenir et rendre envisageable un monde qui a la parole pour résoudre les problèmes existentiels.

Références bibliographiques

- AUTHIER-REVUZ Jacqueline. 1984. « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », in *Langages*, n° 73, pp.98-111.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1981, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil.
- BERRENDONNER Alain. 1981. *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit.
- BERTRAND Denis. 2000. *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan-Université.
- BOL Victor. 1965. « Les formes du roman » in *Actes du colloque sur la littérature*,

Dakar, pp.26-29

- BERTHELOT Francis. 2001. *Parole et dialogue dans le roman. Du discours intérieur au dialogue ; toute les questions que pose la représentation romanesque*, Paris, Nathan-Université. Mars, Faculté des Lettres.
- CHEVRIER Jacques. 1974. *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.
- 1986, *L'arbre à palabre : Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier.
- COURTES Joseph, GREIMAS Algirdas Julien. 1993. *Le dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- COURTES Joseph. 1991. *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, L'Harmattan.
- DEDET André. 2003. *Structure du langage et de l'inconscient*, Paris, L'Harmattan.
- DIABATE Massa Makan, 1979 *Le lieutenant de Kouta*, Paris, Hatier.
- DIABATE Massa Makan, 1980, *Le coiffeur de Kouta*, Paris, Hatier.
- DIABATE Massa Makan 1982, *Le boucher de Kouta*, Paris, Hatier.
- GANDONOU Albert, 2002. *Roman ouest-africain de la langue française, étude de langue et style*, Paris, Karthala.
- GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, coll. « Poétique », Seuil.
- HABLA Eve-Marie, 2008, *Petit manuel de stylistique*, Paris, Boeckh Ducolot.
- LANE-MERCIER Gillian, 1989. *La parole romanesque*, Paris/Ottawa, Klincksieck/PUO.
- MBENGA Anatole, 1996, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi ; système d'interaction dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan.
- RECANATI François, 1981, *Les énoncés performatifs*, Paris, Minuit.