

La “parole recopiée” dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* : une autre manière d’écrire le conte oral africain

Effoh Clément Ehora
Université de Bouaké, Côte d’Ivoire
ehoraclem@yahoo.fr



Synergies France n°7 - 2010 pp. 21-29

Résumé : *En attendant le vote des bêtes sauvages* d’Ahmadou Kourouma est la réécriture d’un “chant de chasseur” : le *donsomana*. Cette étude montre comment la réécriture romanesque de ce genre inédit apparaît comme une autre manière d’écrire le conte africain. Pour ce faire, l’analyse s’attache d’abord à établir les lieux de connexion entre le conte et le *donsomana* pour ensuite se pencher sur la scène d’énonciation du roman, dès l’incipit, qui révèle la « scénographie du conteur ». Enfin, l’analyse du mode narratif, quant à elle, montre une forte imitation du style du conteur traditionnel à travers la polyphonie narrative, la structure dialogique du récit, etc. Dans cette rénovation de la réécriture romanesque du conte africain réside l’originalité de Kourouma.

Mots-clés : parole ; conte ; *donsomana* ; roman ; oralité ; écriture-réécriture

Abstract: *Ahmadou Kourouma’s En attendant le vote des bêtes sauvages is a re-writing of a “hunter’s song” known as the donsomana. This study shows how the rewriting of this novelistic genre appears as another way of writing the history of Africa. To do so, the analysis initially endeavours to establish the places of connection between the tale and the donsomana, and then it focuses on the scene of enunciation in the novel, from its opening words, which reveal the “landscape of the storyteller”. Finally, the analysis of the narrative mode shows a strong imitation of the style of traditional storytelling through narrative polyphony, the dialogic structure of the narrative, etc. This renovation of the African tale by rewriting it into novel format is the originality of Kourouma.*

Keywords: speech; storytelling; *donsomana*, novel; orality; re-writing

En attendant le vote des bêtes sauvages (désormais *EAVBS*) d’Ahmadou Kourouma est à la fois la réécriture d’un *donsomana* et un hymne à l’oralité, sentie comme un mode de communication fondé sur la parole, ou le langage non écrit, dans son usage esthétique (Belinga, 1978 :7). Avec cette œuvre, l’auteur se livre à l’hybridation des formes et des discours : il soumet le roman à la structure rituelle d’un récit expiatoire, d’essence orale : le *donsomana*. En tant que geste purificateur dont la récitation est l’apanage exclusif des griots, le *donsomana*

est un véritable acte de parole. *EAVBS* qui en est la réécriture devient du coup un “roman-parole”, d’où le concept de *parole recopiée*, que nous empruntons à Lane-Mercier (1989 : 29), qui doit être entendu non pas comme une imitation servile, mais comme pastiche du style oral ou retranscription de l’oral, de l’oralité. De fait, la lecture du “roman” de Kourouma donne l’impression de revivre les longues veillées villageoises ou de l’écouter plutôt que de le lire. Et son « 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). L’étude entend donc montrer comment cette réécriture est une autre manière d’écrire le conte africain, du moins comment ce genre féconde à la fois le roman et le “donsomana” de Kourouma pour accoucher d’un roman hybride. Pour ce faire, après une analyse théorique traitant de l’identité générique et transgénérique du conte et du donsomana, nous examinerons la scénographie de l’énonciation et le mode narratif qui sont les lieux privilégiés du recours au conte.

1- Du donsomana au conte africain : identité générique et transgénérique

Selon A. Thoyer (1995 : 11), les *donsomaana* sont des « récits de chasseurs » :

« À côté des récits épiques des griots et des contes, les *donsomaana* constituent l’un des genres majeurs de la littérature orale bamana-maninka. Ces longs poèmes initiatiques, empreints de merveilleux, consacrés à l’histoire des héros chasseurs, sont chantés par le *donsojeli* [aède des chasseurs] et joués sur le *donsonkoni* [luth de chasseurs] au cours des cérémonies des *donsoton*, “associations de chasseurs”, confréries religieuses unissant des chasseurs [...] de toutes origines sociales. »

Le donsomaana apparaît donc comme une geste célébrant les héros chasseurs. Kourouma, qui le réécrit, le conçoit ainsi (p. 30), mais il le présente comme un récit vivant, tridimensionnel et purificateur qui répond à un besoin de catharsis : son exécution vise à restaurer l’autorité politique du destinataire, Koyaga, dont le régime est menacé (p. 9-10, 61-62). Le donsomana se distinguerait ainsi du conte, selon l’acception de Thoyer (*id* : 21), par son ancrage dans l’histoire, donc par son réalisme, et par son adresse spéciale aux héros chasseurs :

« Puisés dans l’histoire, ils [les *donsomaana*] se distinguent des *nsiirin*, “contes”, par leur caractère de vécu, même si des éléments de merveilleux se mêlent à la réalité. Ces récits sont vivants dans la société et la société s’écrit en eux. Les événements du passé [...] sont utilisés pour illustrer des situations présentes, justifier l’ordre actuel de la société ou parfois le remettre en cause. »

Il en ressort que la frontière entre les deux genres est poreuse. D’ailleurs, note M. Kane (1975 : 37), la littérature orale africaine ne sépare jamais arbitrairement les genres, mais les distingue fort bien ; les formes y ont tendance à se combiner. La définition que donne M. Ano (1987 : 38-39) du conte en est l’illustration :

« Le conte traditionnel oral est un récit oral populaire traditionnel littéraire à tendance ludique, didactique, magique, fictive ou réaliste reflétant une certaine “vision du monde” de la communauté qui l’a produit. [...] L’expression “conte africain” couramment employée par les Occidentaux africanistes et les chercheurs africains

eux-mêmes comprend à la fois les genres conte, mythe, légende, fable et parabole définis dans une optique française : la distinction des genres à la manière occidentale n'est pas chose aisée en littérature orale africaine ! »

Il s'ensuit donc que « le conte oral traditionnel [...] est un art littéraire complexe et vivant aux limites floues » (M. Ano, *id* : 43) ; et en tant qu'art vivant, il est le creuset et la sève nourricière des autres genres :

« Art de la parole, le conte africain est aussi une littérature totale qui tient à la fois de tous les genres (récit, théâtre, poésie, chanson, épopée, etc.) et qui a besoin pour s'exprimer non seulement d'un bon narrateur mais aussi de la présence ou mieux de la participation d'un agent rythmique et d'un auditoire actifs. » (N'da, 1984 : 23).

Aussi, sans assimiler bonnement les deux genres, l'analyse retient que le *donsomana* est certes le genre inédit mis en scène par Kourouma, mais sa réécriture romanesque est redevable à l'esthétique du conte. D'ailleurs, selon J. Dérive (2003 : 149), le "*donsomana*" de Kourouma est une création propre à lui : « [...] il s'agit surtout d'un alibi et – enquête faite – le *donsomana* "cathartique" dont parle Kourouma dans son roman semble ne correspondre à rien de réel dans la pratique culturelle des chasseurs malinké. »

Dès lors, comment le conte subvertit-il le roman de Kourouma ? En quoi la réécriture romanesque de son "*donsomana*" apparaît-il comme une autre manière d'écrire le conte africain ? Quels sont les enjeux narratifs, idéologiques et poétiques de cette réécriture ?

2- La scénographie de l'énonciation ou la transposition du protocole de présentation du conte africain

Toute œuvre narrative, selon D. Maingueneau (2004 : 193), construit une scène d'énonciation : la "scénographie" qui « apparaît [...] à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour énoncer comme il convient. »

Ainsi, en mettant préalablement en scène un narrateur-conteur assisté d'un auditoire actif sur une place publique, l'incipit d'*EAVBS* met en place la fiction d'oralité de son énonciation et indique que ce roman implique une « scénographie de conteur » (Maingueneau, *id.* : 199) : il s'ouvre par un préambule qui présente d'abord les acteurs de la situation de communication :

« Votre nom : Koyaga ! Votre totem : faucon ! [...] Vous avez convoqué les sept plus prestigieux maîtres parmi la foule des chasseurs accourus. Ils sont assis en rond et en tailleur, autour de vous. [...] Maclélio, votre ministre de l'Orientation, est installé à votre droite. Moi Bingo, je suis le *sora* [...], je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs. L'homme à ma droite, avec sa flute, s'appelle Tiécoura. Tiécoura est mon répondeur. Un *sora* se fait toujours accompagner par un apprenti appelé répondeur. » (p. 9-10).

Dans cette présentation, le narrateur sollicite les fonctions conative et phatique du langage, en maintenant le contact avec le public qui l'écoute et en l'invitant

à suivre le récit. Il y est défini les modalités de la récitation et la structure scénique du rituel purificateur au cours duquel sera dite la geste du héros. Il y est aussi représentée une « situation de communication en face à face » (Durrer, 1994 : 29), avec la coprésence des différents acteurs. De fait, cette séance d'ouverture fait écho au protocole de présentation du conte oral, notamment à sa séance de mise en train. Selon M. Ano (*id* : 39), les formules qui constituent cette séance « créent une ambiance de gaieté et de surréel. Elles sont soit chantées, soit dites sur le ton de la conversation ordinaire, soit les deux à la fois avec ou sans la danse. » Kourouma reproduit alors la scénographie du conteur traditionnel. Cette imitation se poursuit avec l'indication des moments et lieux de la récitation, de l'objet de la soirée et de la nature du récit :

«Voilà que le soleil à présent commence à disparaître derrière les montagnes. C'est bientôt la nuit. [...] Nous voilà donc tous sous l'apathie du jardin de votre résidence. [...] 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. 9-10).

Le temps est, comme dans la tradition, perçu à travers les astres. La récitation du récit à la tombée de la nuit, moment propice au conte en Afrique, établit une autre parenté entre *EAVBS* et le conte, même si le *donsomana* originel peut se dire la nuit. L'incipit d'*EAVBS* apparaît visiblement comme un préambule métalinguistique qui renseigne sur le contexte de l'énonciation. Tout en précisant la nature du récit, il en définit le contrat de lecture et suggère de lire ce récit à l'aune du conte africain.

À la manière de ce genre, la séance de mise en train du récit est suivie de sa formule de localisation temporelle : le « Il était une fois... » des contes anciens est remplacé par « Au cours de la réunion des Européens sur le partage de l'Afrique en 1884 à Berlin... » (p. 11). Le récit débute à une époque certes lointaine, mais réelle. Le temps de l'histoire est référentiel, contrairement à celui du conte qui situe le récit hors du réel en créant un ailleurs de rêve où tout devient possible. Kourouma subvertit là le conte et manifeste une certaine fidélité au *donsomana*. En tout état de cause, son roman emprunte sa matière et à l'Histoire (celle de l'Afrique de la guerre froide) et à l'oralité, au style du conteur en particulier.

3- Narration et mimesis du style du conteur

L'instance narrative d'*EAVBS* est calquée sur un style et un mode narratifs proches de ceux du conteur. Tout se passe comme si l'auteur recherchait un effet de mimesis¹ avec le langage parlé ou que l'écriture avait besoin de la présence de l'oralité pour s'affirmer. Cette réappropriation de la narration du conteur ou reconstruction de la performance orale² s'exprime éloquentement dans la polyphonie narrative et la structure dialogique du récit.

3.1- La polyphonie narrative

L'instance narrative dans *EAVBS* est dédoublée et plurielle. La narration y est complexe : elle est collective et implique la participation des narrateurs

et narrataires³. Le récit lui-même, dans sa relation à l'histoire et au niveau narratif, est pris en charge par trois types de narrateurs⁴ : un narrateur extra/hétérodiégétique et anonyme que nous appellerons "narrateur premier", deux narrateurs extra/homodiégétiques ou narrateurs-personnages⁵ (Bingo et Tiécoura), et deux autres narrateurs intra/homodiégétiques ou personnages-narrateurs⁶ que sont Koyaga et Maclédio, les principaux destinataires du récit. Le narrateur premier est l'organisateur suprême du texte. Adressées a priori aux lecteurs, ses interventions rappellent les didascalies au théâtre. Elles participent de ce que Durrer (1994 : 96) nomme « paroles isolées » : elles consistent soit à décrire l'attitude et les gestes des narrateurs-personnages lors des intermèdes musicaux (p. 20, 37, 47, 62, 63, 72, 81, etc.), soit à indiquer les relais de narration par des incises du genre « Annonce Bingo », « poursuit le répondeur », « explique Maclédio », « commente Koyaga », etc. Ces « verbes de parole » (Durrer, *id.* : 53) renvoient à un discours rapporté et indiquent que l'énonciateur disparaît au profit de narrateurs homodiégétiques qui vont assurer une narration directe et immédiate.

Les événements rapportés par ces derniers relèvent d'un récit au second degré ou récit second, enchâssé, que Genette (2007 : 237) qualifie de « métadiégétique », le griot étant le narrateur principal et le répondeur, son relais. Leurs destinataires ne restent pas confinés dans une position passive et approbatrice. À la manière des auditeurs du conte, ils prennent la parole et ouvrent des vannes. Ainsi, Koyaga retransmet lui-même le "testament" de son père (p. 19-20), évoque quelques souvenirs du Vietnam (p. 33) et rend hommage à sa mère (p. 257, 279). Maclédio, lui, intervient le plus souvent (quelque trente-quatre fois) pour apporter des précisions sur sa première rencontre avec Koyaga (p. 65, 115), sur ses relations avec le dictateur de la République des Monts (p. 157, 161, 164), sur son incarcération (p. 166-167), etc. Il prend aussi la parole pour réagir face à certaines accusations portées contre Koyaga (p. 317, 318). L'interactivité de la communication est signalée dans le texte par des points suspensifs qui marquent le rythme de la parole et les inflexions de la voix. En définitive, dans *EAVBS*, et suivant l'orientation du *donsomana*, tout se joue dans l'acte narratif qui devient, dès lors, l'action principale et ses acteurs, des personnages principaux.

Les intrusions des personnages-narrateurs participent, selon la terminologie de Genette (*id.* : 244), de la « métalepse narrative⁷ » : leur discours, qui en son principe est métadiégétique, est présenté de façon diégétique, au même niveau que le premier. C'est que Kourouma construit une série de glissements où l'histoire est tour à tour racontée par différents personnages, sans qu'il soit tout à fait aisé de déterminer de façon certaine, en dehors des incises, qui parle et à quel moment précis s'opère le relais. Le passage d'une voix narrative à l'autre se fait sans transition, et les discours s'imbriquent les uns dans les autres au point d'être un. Cette manière d'écrire rapproche davantage *EAVBS* du conte africain où le narrateur, maître du jeu, « mime l'action et incarne tour à tour les divers protagonistes » (M. Kane, *id.* : 34). Cette parenté est encore plus manifeste dans la structure dialogique du récit.

3.2- Structure dialogique ou relations narrateurs / narrataires

Toute narration suppose la présence d'un narrataire. Et la récréation, par Kourouma, de la performance orale sert de prétexte à la rénovation du statut du narrateur et celui du narrataire. Il simule en effet une situation de communication directe et interactive entre ces derniers. La situation de coprésence insinue que cette communication s'établit sur des bases verbales, physiologiques et gestuelles. La démultiplication des instances narratives, quant à elle, induit une multiplicité de narrataires ; I. Wane (1975 : 5) parle de « narrataire à double face ». C'est que les relations dialogales entre les deux pôles de la narration sont multiples.

La première est régie par le dialogue narrateur premier / narrataire-lecteur, l'un s'adressant à l'autre par des "paroles isolées" qui décrivent les gestes des narrateurs-personnages, comme dans cet exemple :

« Le sora reprend sa cora, exécute la partie musicale finale de la veillée. Tiécoura, le cordoua, commence par l'accompagner. Brusquement, comme piqué par une abeille, il hurle, profère des grossièretés, se livre tour à tour à des danses de chasse et des gestes lubriques. Le sora Bingo place ses derniers proverbes et adages sur la tradition. » (p. 62).

Bingo, le narrateur principal, lui, s'adresse en premier lieu au narrataire-auditoire à travers des discours métalinguistiques qui consacrent la deuxième relation dialogale. Le discours métatextuel qui inaugure *EAVBS* et dans lequel le sora définit le *donsomana* et en expose le protocole d'énonciation (p. 9-10), à observer de près, a une cible autre que l'auditoire immédiat. Il est moins un pacte narratif avec cet auditoire qu'un guide à l'endroit du lecteur, particulièrement le lecteur occidental. Commentant les métadiscours et autres explications d'ordre ethnologique et tête-à-tête teintés de familiarité entre le sora et le cordoua, I. Wane (1975: 6) soutient que :

« ... c'est souvent l'absent, c'est-à-dire l'individu extérieur à la civilisation des deux orateurs qui tient la vedette. Le souci de se faire comprendre de celui-là est à la base des nombreuses gloses qui peuvent paraître futiles à l'Africain enraciné. La récurrence du discours métalinguistique dit clairement l'obsession d'établir le dialogue avec un public qui ignore les "codes et les schèmes culturels et linguistiques" de l'auteur. »

Par ailleurs, comme son émule de la tradition orale, Bingo s'adresse directement à son auditoire qui l'écoute. Il prend parfois soin de le saluer, comme pour en matérialiser la présence : « Salut mon répondeur cordoua ! Salut monsieur le ministre Maclélio ! Salut à vous, maîtres chasseurs, monsieur le Guide Suprême ! » (p. 26). Il commence toujours ses évocations par des apostrophes telles « Ah ! Tiécoura », « Ah ! Maclélio », « Ah ! Koyaga », etc. Ces éléments phatiques, qui ont respectivement quelque cinquante, quarante-cinq et quinze occurrences, montrent que le sora s'évertue à maintenir le contact avec son narrataire-auditoire. À maintes reprises, il interpelle son cordoua par des injonctions qui relancent la narration. Par exemple, il lui passe le témoin et le relais (« Tiécoura, tout le monde est réuni, tout est dit. Ajoute votre grain de sel... » [p. 10]), le rappelle à l'ordre ou le met en garde (« Arrête d'injurier un grand homme d'honneur et de bien comme notre père de la nation Koyaga.

Sinon la malédiction et le malheur te poursuivront et te détruiront. Arrête donc ! Arrête ! » [p. 10]), cordonne avec lui les articulations du récit « (Ah ! Tiécoura. Commençons les choses par le début. Un matin l’homme au totem léopard réfléchit et compte... » [p. 236]), etc.

Les propos du *sora* sont supposés régulièrement ponctués par des “*naamu !*” (“oui” en malinké) du *cordoua* et retransmis aux narrataires-auditeurs qui, comme l’auditoire du conte, participent à la narration. Nous l’avons dit, Koyaga et Macléديو sont parfois sollicités pour apporter eux-mêmes des précisions et accréditer le récit :

« Votre père, avant d’expirer [...] vous convoqua, vous son fils unique, vous aviez alors sept ans. Et tête à tête, il vous parla. Que vous a-t-il dit, expliqué ?
- La fin atroce que je connais est un châtiment ; elle a pour cause la malédiction, le courroux des ancêtres, commença-t-il à me dire. Répondit Koyaga. Puis, il prit le temps de se surpasser. [...] Et comme inspiré, il me parla doucement, avec ces envolées oratoires des personnes qui énoncent leurs dernières paroles... » (p. 18-19).

Dans cet exemple où Koyaga livre le “testament” de son père, la narration apparaît conversationnelle. L’acte de communication, lui-même dans l’ensemble, est tridimensionnel et collectif : tel un conte, *EAVBS* est le point d’accomplissement d’un récit, d’un narrataire-auditoire / lecteur et d’un narrateur-conteur. On le voit, le discours romanesque, à divers niveaux et dans ses diverses facettes, est dialogué. *EAVBS* est alors un récit à structure dialogale. Or le dialogue, devenu en soi l’objet même du récit, correspond aux discours immédiat et direct qui suppriment la distance narrative entre les locuteurs et dont la caractéristique majeure est de « porter dans un texte écrit la transcription de la parole à son niveau de mimesis maximum » (Berthelot, 2001 : 145). Aussi *EAVBS* est-il véritablement un “roman-parole”, mieux : une “parole recopiée”.

Conclusion

En définitive, l’analyse note que l’écriture de Kourouma, par divers artifices et procédés, se fait à la fois imitative de la parole africaine et de l’art du conteur traditionnel. Son récit, écrit Borgomano (2000 : 185) est dit « avec la verve extraordinaire d’un conteur », et son œuvre se présente vraiment comme un conte oral avec la structuration du récit en veillées⁸, la mise en scène préalable sur une place publique d’un narrateur-conteur et d’un auditoire actifs, la polyphonie narrative, la résurgence du dialogue narrateur / auditoire, les apostrophes du griot et interventions des narrataires-auditeurs qui maintiennent l’illusion de l’oralité, le recours prononcé aux proverbes (environ 160), l’assimilation de la politique à la chasse qui est un prétexte pour mêler indifféremment l’histoire des hommes et des animaux⁹ (ce qui est une caractéristique du genre), etc. Si la parole du narrateur, à l’intérieur du roman, est la référence du discours et détermine le style littéraire de l’écrivain, si ce « narrateur est un personnage de fiction en qui l’auteur s’est métamorphosé » (W. Kayser, 1977 : 72), alors on peut dire, avec M. Tijani (2004 : 105), que « Ahmadou Kourouma [est] un conteur traditionnel sous la peau du romancier ». Le *donsomana* “cathartique” qu’il met en scène est en réalité une création propre à lui dont la réécriture romanesque apparaît comme une autre manière d’écrire le conte africain ; ce qui

justifie la vitalité de ce genre qui féconde et subvertit à la fois les deux autres genres convoqués : le *donsomana* et le roman. Le “roman” de Kourouma, qui naît de ce “mariage de raison”, devient alors une œuvre protéiforme, hybride, transgénérique. Posant la problématique de l’écriture de l’oralité dans ce roman, Borgomano (2004 : 159) écrit à ce sujet :

« 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 [...] n’est plus l’oralité. »

La dimension cathartique du *donsomana* de Kourouma, partant de son œuvre, pourrait alors être envisagée sous l’angle de la subversion des trois genres mis en scène (roman, conte et *donsomana*) et résider dans la rénovation de la réécriture romanesque de l’oralité, du conte africain en particulier. Cette rénovation, qui s’exprime essentiellement dans l’acte narratif, dans la manière de dire, d’écrire, vise à inventer une écriture nouvelle et protéiforme, un texte hybride qu’on pourrait qualifier de “genre sans genre”.

Bibliographie

1- Corpus

Kourouma, A., 1998. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil.

2- Ouvrages de référence

Ano, M., 1987. « Le conte traditionnel oral », *Notre Librairie* 86. 38-45.

Belinga, E., 1978. *La littérature orale africaine*. Issy les Moulineaux : Éditions Saint-Paul.

Berthelot, F., 2001. *Parole et dialogue dans le roman*. Paris : Nathan.

Borgomano, M., 2000. *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d’Ahmadou Kourouma*. Paris : L’Harmattan.

Borgomano, M., 2004. « *En attendant le vote des bêtes sauvages* : à l’école des dictatures », *Notre Librairie* 155-156. 158-163.

Dérive, J., 2003. « Quelques réflexions sur les relations entre les cultures francophones et les cultures orales locales », *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lille : Presses de l’Université Charles-de-Gaulle. 141-151.

Durrer, S., 1994. *Le dialogue romanesque*. Genève : Librairie Droz S.A.

Genette, G., 2007 [1972, 1983]. *Discours du récit*. Paris : Seuil.

Gourdeau, G., 1993. *Analyse du discours narratif*. Paris : Magnard.

Kane, M., 1975. « Sur les “formes traditionnelles” du roman africain », *Annales de la faculté des Lettres et sciences humaines* 5. Paris : PUF. 9-38.

Kazi-Tani, N.-A., 1985. *Roman africain de langue française au carrefour de l’écrit et de l’oral*. Paris : L’Harmattan.

- Kayser, W., 1972. « Qui raconte le roman ? », *Poétique du récit*. Paris : Seuil. 59-84.
- Lane-Mercier, G., 1989. *La parole romanesque*. Paris : Klincksieck.
- Mangueneau, D., 2004. *Le discours littéraire*. Paris : Armand Colin.
- N'da, P., 1984. *Le conte africain et l'éducation*. Paris : L'Harmattan.
- Noumssi, G. M., 2009. *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Paris : L'Harmattan.
- Thoyer, A., 1995. *Récits épiques des chasseurs Bamanan*. Paris : L'Harmattan.
- Tijani, A. M., 2004. « Ahmadou Kourouma, un conteur traditionnel sous la peau de romancier », *Semen* 18. Besançon : Presses Universitaires Franc-Comtoises. 105-113.
- Wane, I., 2005. « Transgressions, concessions et conciliations ou l'altérité dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma ». *Éthiopiennes* 75, [en ligne, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1031>, consulté le 30/07/2010. 1-10].
- Zumthor, P., 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

Notes

¹ La mimésis est, au sens premier, l'imitation du réel que produit une œuvre d'art.

² La performance est, selon le médiéviste Paul Zumthor (1983 : 32), « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. [...] Dans la performance se recoupent les deux axes de la communication : celui qui joint le locuteur à l'auteur et celui sur quoi s'unissent situation et tradition. [...] Locuteur, destinataire, circonstances [...] se trouvent concrètement confrontés, indiscutables. [...] À ce niveau joue pleinement la fonction [...] "phatique" : jeu d'approche et d'appel, de provocation de l'Autre, de demande, en soi indifférent à la production d'un sens. » Aujourd'hui, ce terme est couramment utilisé en ce sens dans les travaux de langue française consacrés à l'oralité où il désigne la réalisation d'un acte de langage par une personne, le "performateur" ou l'artiste oral, puis implique la simultanéité de la transmission et de la perception de l'œuvre orale ainsi que l'immédiateté des rapports énonciateur / auditeur qui exige du premier un savant investissement de la voix, voire du corps.

³ Le narrataire est le destinataire fictif, interne au texte.

⁴ Selon la terminologie de Genette (*Figures III*) un narrateur est dit *extradiégétique* lorsqu'il n'apparaît pas dans l'univers de la fiction et *intradiegétique* quand il y apparaît. Il est dit *hétérodiégétique* lorsqu'il n'est pas personnage du récit, et *homodiégétique* lorsqu'il l'est.

⁵ Un narrateur-personnage est, selon Gabrielle Gourdeau, (1993 : 37) un personnage de premier degré qui prend en charge le récit englobant, est identifié par un nom et joue un rôle quelconque dans la diégèse : il est narrateur avant toute chose.

⁶ Pour G. Gourdeau (ibid.), le personnage-narrateur est d'abord personnage avant d'intervenir comme narrateur ; il est nécessairement introduit dans l'histoire ou le récit par un autre narrateur.

⁷ La *métalepse narrative* est le fait de « raconter en changeant de niveau » narratif (Genette, 2007 : 244).

⁸ La composition du roman en six veillées, ayant chacune des formules préambulaires et clausulaires constituées de proverbes, confirme que le narrateur principal met un soin particulier à organiser son récit comme un conteur et à donner ainsi au roman la forme d'un conte ou d'une série de contes.

⁹ À ce sujet, Noumssi (2009 : 39-40) écrit : « *En attendant...* fait penser aux contes africains dans lesquels, par anthropomorphisation, les animaux sont capables d'accomplir des actes ayant une dimension humaine tels que le vote ; d'où la métaphore du titre *En attendant le vote des bêtes sauvages*. »