

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Tumba Shango Lokoho

**FIGURATIONS ET *ETHOS* DU CONTEUR
DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINE FRANCOPHONE
CONTEMPORAINE**

RÉSUMÉ. Le texte réfléchit sur la mise en scène, la représentation du conteur en tant qu'auteur fictif et narrateur personnage dans la littérature africaine contemporaine, que j'appelle littérature transmoderne de manière audacieuse. La transmodernité littéraire est prise ici comme une modalité esthétique et éthique des littératures africaines actuelles qui mélangent, hybrident délibérément les données de l'oralité (civilisation, culture et tradition africaines d'hier) et de l'écriture héritée de l'Occident et qui transcendent ainsi la modernité littéraire occidentale posée comme norme et canon esthétiques. Qui dit contemporanéité et transmodernité de la figure du conteur et de sa représentation, dit aussi changement de paradigme et de contexte pragmatique même d'apparition et de prise de parole du conteur. J'entends par là le déplacement et le décentrement épistémologiques littéraires, c'est-à-dire le pas de côté par rapport à l'esthétique et l'éthique du conteur en contexte de l'oralité ancienne. Le passage de l'oralité à l'écriture transmue-t-il la figure du conteur et la nature du conte? Bref, dans quelle mesure la reprise et la déprise, la remotivation et la réinvention de la figure du conteur permettent-elles de questionner le mode de narration contemporaine africaine?

MOTS-CLÉS: Conteur, Contemporanéité, Transmodernité, Oralité, Écriture, Littérature africaine, Remotivation, Réinvention.

La figure du conteur occupe depuis toujours une place prépondérante dans l'économie de la littérature orale africaine. En effet, comme on le sait, il existe plusieurs types et formes de récits oraux traditionnels qui relèvent à peu près des taxonomies des genres et formes de l'oralité telle que les études folkloristes les

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

ont établies, à savoir: conte, fable, épopée, légende, mythe, chantefable, etc.¹. Le conteur y apparaît comme le principe ordonnateur et organisateur de la mimodramaturgie du conte en ceci que c'est lui qui structure l'espace-temps, c'est-à-dire ici la scénographie mimée, jouée, chantée et parlée de l'univers du conte. On le sait: le mimodrame exclut la parole. Or, dans la mise en scène du conte en Afrique, la parole compte beaucoup, car c'est elle qui donne vie au conte, tandis que la mimogestualité anime l'histoire et l'intrigue du conte. C'est là, toutes choses étant égales par ailleurs, l'une des spécificités du système d'exécution et de performance du conte en Afrique. Ce n'est pas tout. Puisque système il y a, des rouages d'accomplissement existent aussi pour que le conte soit dit, joué et réalisé dans des conditions optimales: il en est ainsi du lieu ou du cadre d'exécution du conte, de l'auditoire et du temps du conte. Le conteur ne saurait modifier ce cadre strict de performance du récit ou de la relation du conte.

¹ U. Baumgardt et J. Derive, sous la direction de, *Littératures orales africaines: perspectives théoriques et méthodologiques*, Karthala, Paris 2008, p. 439 et J. Derive, *L'art du verbe dans l'oralité africaine*, L'Harmattan, Paris 2012, p. 226.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Honorat Aguessy nous le rappelle lorsqu'il cite Boilat à propos de la pratique du conte ou de la fable chez les Wolof²:

C'est ordinairement le soir, au clair de lune, devant l'entrée de leurs cases, ou assis sur le sable, au milieu de la place publique du village, que les Wolof racontent des fables. Le conteur est placé au centre du cercle; il ne néglige rien pour amuser ses auditeurs, mettant en scène les hommes, les animaux, il essaye d'imiter leurs gestes, leurs grimaces et leur son de voix; il chante de temps en temps, et l'assemblée répète le refrain avec mille claquements des mains, accompagnés du bruit du tam-tam [...] Le conteur ne fait jamais la morale; c'est à l'auditoire à tirer ses conclusions.

Or, ce qui est valable pour l'univers conté des Wolof, l'est aussi *mutatis mutandis* pour le reste de l'Afrique de l'oralité. Il y a là donc un élément constitutif de l'unité de la théorie de l'oralité en Afrique qu'il m'importe de signaler. C'est ce qu'illustrent ces propos de Dussoutour-Hammer cités par Georges Ngal dans son ouvrage *Création et rupture en littérature africaine*:

Le narrateur s'adresse directement à son public: «par la parole, l'intonation, le geste, la mimique, la danse, le chant, le silence, agit sur les gens qui se répercutent sur lui. Entre le conteur et l'auditoire se créent des liens, des échanges. Selon son talent personnel et le climat du lien, les deux se renforcent l'un l'autre, il pourra allonger le récit, ajouter une explication, répondre à une intervention, un rire, un défi, mimer une scène, danser une danse. Ses jongleries de langage, sa virtuosité, son ingéniosité à multiplier les épisodes seront d'autant plus appréciées que le dénouement est connu. Passionnante sera alors l'attente ainsi prolongée de l'inattendu».³

² H. Aguessy, *Visions et perceptions traditionnelles*, in A. I. Sow, O. Balogun, H. Aguessy, P. Diagne, *Introduction à la culture africaine*, Unesco-Union générale d'éditions, Paris 1977, pp. 141-212: 197-198.

³ G. Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, L'Harmattan, Paris 1994, p. 123.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Si le conteur est le principe configurateur de l'univers du conte ou de la fable, de la chantefable, il reste qu'il y a conteur et conteur traditionnel. Ainsi, le griot est-il une figure spécifique du conte comme Massa Makan Diabaté nous le rappelle en particulier dans son roman *L'Assemblée des Djinns* (1985), Djibril Tamsir Niane dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* (1960) et enfin Ahmadou Kourouma dans *Monnè, outrages et défis* (1990) et dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998). Le griot, la griotte et la grioterie sont intimement liés à la grande Histoire des empires de l'Afrique occidentale. La grioterie est une caste constituée des nobles qui ont choisi un déclassement social pour se mettre au service de la louange et du panégyrique d'autres nobles: par le chant et par la parole le griot dira, chantera, racontera l'histoire de la grandeur de la noblesse. Le modèle achevé est *Soundjata ou l'épopée mandingue*. La figure ancestrale mythique des griots y apparaît comme le support fini de la grandeur et de la magnificence de Soundjata: il s'agit du griot Balla Fasséké Kouyaté. Il est à la fois conteur-narrateur et personnage impliqué dans l'épopée. Le griot ne se contente pas de louer. Il est aussi généalogiste, donc historien, musicien et aussi légat ou ambassadeur selon Ahmadou Kourouma dans *Monnè, outrages et*

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

défis. Mais, ce qui nous intéresse ici, c'est la résurgence et la permanence de la figure littéraire du conteur traditionnel, en particulier, celle du griot par-delà le rôle qu'il remplit dans la société suivant ses assignations anthropologiques. Cette rémanence culturelle est entretenue par certains écrivains à travers la création de la nouvelle oralité transmoderne à l'instar de Kama Kamanda qui fait du griot le modèle même du conteur africain d'hier et d'aujourd'hui dans sa trilogie *Les Contes du Griot*⁴.

Comme on le voit, le conteur traditionnel est une figure multiple et plurielle du monde narratif et discursif de l'oralité. Il remplit plusieurs fonctions dont en priorité celle de conteur-narrateur et transmetteur de la sagesse ancienne et passeur de l'histoire contemporaine. Certes, le griot d'hier n'est plus le griot de la modernité ou de la transmodernité africaine, c'est-à-dire celui qui est représenté actuellement dans les récits et fictions africains contemporains comme nous allons le voir⁵. Il est une création, une invention littéraire, c'est-à-

⁴ K. Sywor Kamanda, *Les Contes du Griot*, tome I, Éditions Présence Africaine, Paris [1988] 2000; tome 2 (*La nuit des griots*), L'Harmattan-A. Degive, Paris-Liège 1991; tome 3 (*Les contes des veillées africaines*), Éditions Présence Africaine, Paris [1985] 1998. Les dates de parution de cette trilogie montrent clairement les aléas de la publication des œuvres de Kama Kamanda.

⁵ La transmodernité est, à nos yeux, une manière de traversée et de transformation des formes culturelles, des modèles littéraires, des visions et des représentations du monde traditionnelles ou classiques dans de nouvelles configurations de l'histoire, des connaissances. Si le

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

dire une figure fabriquée pour les besoins de la cause. Il n'empêche: le conteur en tant que figure principale du monde oral du conte ou de la fable, de l'épopée répond aux sommations anthropologiques de sa place dans la communauté ou dans la collectivité comme le suggère si bien Samuel-Martin Eno Belinga dans *La littérature orale africaine* (1978). Aujourd'hui le conteur extrafictionnel, réel accomplit ses performances dans les formes transmodernes de l'oralité africaine c'est-à-dire soit à la télévision, soit à la radio où l'on crée des sortes d'ersatz de l'univers traditionnel de la narration contée ou épique. Il s'agit des rémanences transmodernes de l'oralité dont il faudrait mesurer l'impact.

Du conteur-narrateur traditionnel ou ancien au narrateur-conteur transmoderne du roman

Si la transformation transmoderne de la figure du conteur-narrateur traditionnel s'opère au niveau des médias en une forme de transposition, voire même de travestissement même du modèle narratif et discursif ancien, il demeure que par-delà la question épistémologique de la forme même de ce récit

contemporain dit l'époque actuelle figée dans ses configurations culturelles, historiques et littéraires communément admises en tant que telles, le transmoderne, en tant que notion dynamique, vise au transpassement des formes narratives modernes. On peut penser que cela implique entre autres le fait transmédial, transgénérique et transtextuel.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

oral et de sa continuité, le conte ou l'épopée demeure des genres littéraires en tant que tels. Ils ne sont pas uniquement des objets ethnologiques ou ethnolinguistiques recueillis sous cette étiquette, ni des objets d'étude scientifique. Avec la fixation par écrit, pour leur sauvegarde, des contes et épopées s'est opéré aussi un changement de paradigme et de statut de la figure du conteur ou de celle spécifique du griot. Le conteur ou le griot est passé de la figure vivante, réelle à des figures passives consignées par l'écrit, figées par et dans l'écriture. Honorat Aguessy parle à juste titre de productions de l'«orature» pour caractériser ces récits oraux conservés par écrit. Il s'agit là d'un changement d'échelle épistémologique considérable qui appelle une réflexion approfondie sur la nouvelle place non seulement de ces récits écrits désormais, mais aussi du griot et du conteur. Si nous nous éloignons du récit oral classique pour passer du conteur-narrateur de l'oralité au narrateur-conteur de l'écriture, nous comprendrions à coup sûr le sens de cette révolution. En effet, le narrateur-conteur est une figure inventée, créée dans la fiction à l'aune de la figure réelle du conteur-narrateur ancien. Il est le fruit de l'imagination de l'auteur. Autrement dit, on est passé du vrai au vraisemblable, de la réalité à la fiction du conteur ancien métamorphosé en narrateur. Tel est le cas dans *L'Assemblée des Djinnns* de Massa Makan Diabaté (1985) et de *Monnè, outrages et défis* ainsi que

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma romans mentionnés plus haut; ou de Mouissou dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pains* de Tchicaya U Tam 'Si (1990 [1987]), notamment dans la dernière partie du roman) pour ne m'en tenir qu'à ces quelques cas. Il n'est pas nécessaire de m'étendre sur le cas de *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* (1975), – roman qui thématise la question de l'écriture et de l'oralité en Afrique et de la violence faite à l'oralité africaine par l'intrusion de l'écriture romanesque, roman dans lequel est inséré également un conte –, ou de *L'errance* (1979) – roman qui forme un diptyque avec le précédent et reprend à nouveaux frais la problématique de l'oralité et de l'écriture après le voyage ré-initiatique et purificateur de Giambatista Viko dans les Couvents de la culture et l'étend à la question éthique de la décolonisation mentale et politique de l'Afrique –, de G. Ngal Mbwil a Mpang ou d'autres auteurs qui intègrent le conte et le conteur dans leurs romans pour s'en convaincre. Le passage ou la migration épistémologique de la figure du conteur-narrateur d'un univers à un autre implique la mise en place des mécanismes conformes au nouveau monde de sa migration et de sa métamorphose romanesque en tant que narrateur-conteur et personnage. Le roman contemporain africain, celui que je nomme roman transmoderne, pour reprendre ce terme à Enrique Dussel cité par Walter

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Mignolo⁶, s'approprié cette figure de narrateur pour l'inscrire dans un nouveau contexte narratif et discursif. Chez les auteurs cités ci-dessus l'opération de migration épistémologique de la figure du conteur-narrateur de l'oralité au narrateur-conteur-personnage transmoderne de l'écriture s'apparente en un mot à une opération de remotivation narratologique. Sans elle, le récit c'est-à-dire la manière de raconter n'est pas possible. Au fond, tout se passe comme si ce nouveau personnage de narrateur-conteur refondait en sa figure la manière de dire et de raconter, de mettre en scène l'intrigue narrative fictive. Ce qui s'explique dans l'intuition selon laquelle la nouvelle narration romanesque s'inscrirait comme en surimpression sur l'ancienne manière de narrer, de relater de l'oralité pour produire un nouveau type de récit qui serait issu du glissement du récit traditionnel oral au récit contemporain transmoderne. En fait, l'invention de ce roman contemporain africain dit transmoderne se traduit par l'invention d'une nouvelle configuration narrative, d'une nouvelle manière de raconter ou de faire advenir le récit. J'ajouterais: d'un nouvel imaginaire littéraire postcolonial et transmoderne. Prenons pour modèle la figure du griot d'Ahmadou Kourouma non pas dans *Monnè, outrages et défis*, bien qu'elle

⁶ W. D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, Princeton 2000.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

puisse faire notre affaire, mais dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Quelle est la situation narrative et discursive de ce roman? Il s'agit comme l'annonce dès l'incipit le narrateur-conteur griot – être de papier imaginé par Ahmadou Kourouma en tant qu'auteur réel – d'un récit traditionnel oral appelé *donsomana*, équivalent traditionnel africain de la geste occidentale. Ce qui suppose une manière propre de récitatif et de narratif. Rappelons-le: la scène initiale met en place dès l'incipit le cadre narratif et discursif fictif avec ses protagonistes, le lieu et le temps du récit à la manière du récit oral ancien et du récit réaliste occidental. Ce qu'on peut appeler le cadre de référence nouveau de ce récit traditionnel qui est un simulacre, un analogon romanesque du cadre ancien. La fixation par le griot-narrateur transmoderne du cadre du récit en fait la figure centrale du système narratif créé par l'auteur réel Ahmadou Kourouma. En fait, le narrateur-griot fictif devient l'auteur fictif du récit de la vie du dictateur Koyaga, personnage principal du roman. L'autorité narrative du narrateur-conteur-griot est ainsi renforcée par le fait même de l'affirmation de son auctorialité fictive en tant que telle. Au fond, l'invention de la figure du narrateur-griot transmoderne tend à le démarquer tant du modèle narratif moderne du roman occidental que du conteur-griot du modèle africain ancien. Certes, il n'est pas faux de noter l'importance de la transgrédience de l'auteur

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

réel dans l'invention et la création du récit, de ses personnages et du système narratif pour paraphraser Mikhaïl Bakhtine dans son *Esthétique de la création verbale* (1984 pour la traduction française). Celui-ci précise que la transgredience de l'auteur signifie sa transcendance en tant que conscience créatrice et constituante extérieure au personnage. La transgredience de l'auteur dit aussi son exotopie transcendante par rapport au personnage. C'est ce que condense avec pertinence l'extrait d'*Esthétique de la création verbale* suivant:

La conscience d'un auteur est conscience d'une conscience, autrement dit, est une conscience qui englobe et achève la conscience du héros et de son monde, à la faveur de ce qui, dans le principe, est transcendant à cette conscience et qui, immanent, la fausserait. Un auteur, non seulement, voit et sait tout ce que voit et sait un héros en particulier et tous les héros dans leur ensemble, mais encore, il en voit et en sait davantage, voyant et sachant cela même qui, dans le principe, est inaccessible aux héros, et c'est précisément ce *surplus*, toujours déterminé et constant dont bénéficie la vision et le savoir d'un auteur, par rapport à chacun des héros, qui fournit le principe d'achèvement d'un tout — celui des héros et celui de l'événement que constitue leur existence, autrement dit, le tout de l'œuvre.⁷

Mais, le personnage une fois créé s'autonomise dans le monde fictif inventé par l'auteur. Il s'en détache et vit sa vie d'un être de papier, d'un être à l'existence fictive de manière totalement autonome. Si le griot joue le rôle de personnage, alors il est aussi mis en scène par un narrateur transgredient ou transcendant qui lui donne vie, qui l'anime en tant que tel. Il serait alors comme

⁷ M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Édition Gallimard, Paris 1984, p. 34.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

la marionnette manipulée par le marionnettiste. Il ne devient autonome en tant que tel que lorsqu'il prend la parole et se met ainsi lui-même en scène et dit: JE/MOI ou MOI/JE. Comme Bingo, le griot évoqué plus haut, dans le roman de Kourouma précité:

Moi, Bingo, je suis le *sora*; je louange, chante et joue de la cora. Un *sora* est un chanteur, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs. Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs.⁸

Autrement dit, le griot est à la fois le narrateur-conteur, le personnage et le maître des cérémonies. Si je m'en tenais à la typologie de la narration que Jaap Lintvelt propose dans son *Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse* (2^e édition, 1981 pour la traduction française), le griot-narrateur-auteur apparaît comme le configurateur et l'organisateur de l'ordre narratif. L'autorité de son auctorialité se confirme lorsqu'il rappelle de manière péremptoire la suite des événements dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*:

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*. Un *cordoua* est un initié en phase purificateur, en phase cathartique. Tiécoura est un *cordoua* et comme tout *cordoua* il fait le bouffon, le pitre, le fou. Il

⁸ A. Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Éditions du Seuil, Paris 1998, p. 9.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

se permet tout et il n'y a rien qu'on ne lui pardonne pas (*Ibidem*, p. 10).

On est au cœur du narratif auctorial dont parle Jaap Lintvelt. Mais, ce dispositif narratologique s'inscrit dans un cadre gnoséologique différent qui est l'alliance de deux modes narratifs: l'oralité transmoderne africaine et la narrativité romanesque occidentale, d'une part et de deux formes de communication orale et écrite, l'orature ou l'oraliture. La geste est racontée sous la forme de l'hexaméron en six veillées et dans un espace transmoderne intervallaire, entre l'ancien et le nouveau, espace hybride. On peut parler de l'invention d'un simulacre d'espace fictif de la geste, de la fausse épopée de Koyaga. Le griot-narrateur nouveau assure non seulement la logique narrative et discursive, mais également la rationalité de la communication narrative. Le récit est donné à partir de son point de vue, de son regard et de ses commentaires. Il est l'orchestrateur du récit, il est le maître de la narration. Évidemment, lorsqu'on pose ceci, on n'ignore pas que le monde romanesque est hétérogène et complexe, que le narrateur agit en interaction avec ses personnages et que la construction du narrateur suppose aussi la construction des personnages.

Ainsi par exemple dans *L'Assemblée des Djinns* Massa Makan Diabaté comme il l'avait fait dans sa trilogie de Kouta, à savoir *Le Lieutenant de Kouta*

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

(1979), *Le Coiffeur de Kouta* (1980), *Le Boucher de Kouta* (1982), met en place un système narratif et discursif fictif dominé par la figure transcendante d'un griot narrateur-auteur qui fait advenir le récit et la narration. Prenons en compte à titre heuristique l'incipit de ce roman de la grioterie. Il commence ainsi:

Famoussa s'était réveillé aux premières lueurs de l'aube, comme d'habitude. Après avoir courbé sa prière du *Fajiri* [prière entre cinq heures et six heures du matin], il était venu, selon la coutume, saluer Danfaga le nouveau chef des Anabon, successeur de Tiémoko leur frère aîné, décédé depuis bientôt deux mois. Danfaga l'invita à partager son petit déjeuner et Famoussa comprit que celui qui désormais l'appelait «mon premier serviteur» avait des consignes à lui donner. Danfaga rompit le pain et lui tendit un morceau juste bon pour se curer les dents, une tasse d'eau chaude avec un soupçon de café où il jeta un morceau et demi de sucre. Ils mangèrent en silence, se regardant à la dérobée.⁹

Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur cet incipit. Mais, allons à l'essentiel. Rien ne nous indique que le narrateur ici est un griot. Tout ce que l'on peut noter est que l'on serait dans le cas classique de la narration à la troisième personne et que le narrateur omniscient et omnipotent accompagne les personnages, qu'il met en place le cadre du récit et en mouvement le dispositif narratif et que le récit est donné à partir de son point de vue. Bref, on pourrait croire qu'il s'agit d'un début de roman de type réaliste classique, disons un commencement *in medias res*. La situation initiale se résume alors en la

⁹ M. Makan Diabaté, *L'Assemblée des Djinnns*, Éditions Présence Africaine, Paris 1985, p. 15.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

présentation des trois premiers protagonistes de l'histoire, du thème principal, à savoir la succession à la tête du clan des griots Anabon et ensuite à la tête de la grioterie, les circonstances de temps et de lieu et surtout l'atmosphère de la rencontre entre les deux premiers protagonistes, dominée par une ombre de suspicion entre eux. Il y a là tout une série d'éléments implicites qui affleure imperceptiblement à la surface du texte sur lequel nous n'insisterons pas davantage. La question pertinente à ce niveau est celle de savoir ce qui incite à penser que le narrateur appartient à la grioterie, que sa façon de parler, de faire récit, de raconter et de commenter relèverait de l'*ethos* de la grioterie. On peut déceler des signes qui ne trompent pas et qui montrent que le narrateur est un familier du monde de la grioterie et qu'il est un griot par sa connaissance de ce monde: la maîtrise de la généalogie des griots, la fluidité de la parole, la maîtrise du régime du rire, la maîtrise du système et du discours parémiques. Bref, qu'une communauté de destin unit le narrateur et ses personnages au point qu'il en parle avec cette maîtrise de la langue et de l'humour propres à sa caste.

Enfin, on peut prendre en considération ce que, dans *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome II. Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Alain Rabatel dit à propos de l'identité du narrateur et

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

de la nécessité de lier la narration et le contexte de sa production pour comprendre le problème de la spécificité du narrateur diabatéen:

La construction des personnages, celle de l'univers de discours, celle du narrateur, n'ont de sens que dans le dialogue interne avec les autres composantes de l'œuvre et dans le dialogue externe avec l'époque dans laquelle ils sont apparus (et aussi avec celle à laquelle ils sont revisités.¹⁰

Ce principe peut s'appliquer au narrateur-griot-personnage – car suivant en cela Alain Rabatel, notons que le narrateur peut endosser le costume de plusieurs personnages ou créer des personnages; d'où, le jeu de mots du titre de la deuxième partie de l'ouvrage de Rabatel cité supra: *Le narrateur e(s)t ses personnages* (*Ibidem*, p. 485). Massa Makan Diabaté joue à la fois le rôle d'auteur et par moments de narrateur à côté des personnages-narrateurs dans *L'Assemblée des Djinns*. Rappelons que Massa Makan Diabaté est lui-même un griot comme l'indique son patronyme Diabaté. C'est que Me Demba Diallo mentionne dans la préface de *L'Assemblée des Djinns*:

Il est «sanum suman jeli» (le griot qui a la pureté de l'or), neveu de Kele Monson Diabaté, «cet aède des temps anciens qui fut à la société mandingue ce que Homère fut à la Grèce, Ovide à Rome». Il descend en droite ligne, de Kalajan Sangoï Toubaka, un des premiers compagnons de Sun Jata, le fondateur de l'Empire du Mali. Le vieillard et l'aède, voilà deux sources auxquelles Massa s'est abreuvé pour notre plaisir (*L'Assemblée des Djinns*, cit., pp. 11-13).

¹⁰ A. Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome II. Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges 2008, p. 491.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Ce portrait tracé de Massa Makan Diabaté est éloquent. Il nous rappelle sa généalogie griotique, notamment son appartenance à la caste des griots Diabaté, dont l'illustre ancêtre est Kalajan Sangoï Toubaka. Comme on le sait, la grioterie est née au XIII^e siècle dans l'Empire du Mali sous le règne de Naré Maghan Kôn Fatta, roi de Niani et père de Soundjata Keita. Elle connaîtra son essor pendant l'avènement de Soundjata Keita avec le griot Balla Fasséké Kouyaté. Dans *L'Assemblée des Djinns* les Guena sont un des clans des griots en lutte pour la chefferie des griots contre le clan des Anabon. Le chef des Guena n'est autre que Sangoï, le rusé, le manœuvrier, le cynique! Nous pouvons à partir de là tirer quelques inférences heuristiques: il y a la mise en scène de la parole du griot-narrateur-auteur-personnage dès le commencement du récit. Il occupe tout au long du récit une place prépondérante. Il construit les personnages à travers ses commentaires sur eux et en leur donnant ensuite la parole. Le récit et la narration se construisent à travers un système énonciatif, discursif et communicationnel hétérogène et polymorphe. On le voit par exemple lorsque le griot-narrateur alterne la narration omnisciente et la donation de la parole aux personnages comme dans ce mini-dialogue romanesque où Famoussa et Sangoï rivalisent à qui mieux mieux en plaisanteries salaces:

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Une des femmes de Sangoï apporta unealebasse pleine de bouillie, et Famoussa se força à en prendre quelques louchées. Tout en mangeant sous le hangar, ils réveillèrent de bien vieux souvenirs et se lancèrent quelques plaisanteries.

- On dit que tu ne peux plus, ironisa Sangoï. / — Envoie-moi une de tes femmes, rétorqua Famoussa. A son retour, elle te donnera de mes nouvelles. / — De ce côté-là, mes femmes n'ont pas à se plaindre, fit Sangoï. Mais Fatima que vous m'avez vendue est la meilleure dans ce domaine. Elle sait mettre un homme en train. Je crois qu'elle m'abreuve d'aphrodisiaques. Je ne regrette pas de l'avoir achetée. / — Achetée? reprit Famoussa avec vivacité, simulant l'indignation. / — Voyons, sourit Sangoï, tout le monde sait que les Anabon vendent leurs filles. La dot est si élevée... / — Au moins nous acceptons de faire crédit, coupa Famoussa, tandis que les Guena... / — Les dettes en matière de mariage sont toujours source de conflits, dit Sangoï. Et les conflits, les Guena ne les aiment guère.

Le chef des Guena avait satisfait à la coutume: plaisanter avec un camarade d'âge avant d'aborder les questions sérieuses (*L'Assemblée des Djinns*, pp. 24-25).

Cela permet de comprendre alors l'importance de la permanence de la culture orale et populaire dans la création littéraire, en particulier romanesque de Massa Makan Diabaté. En fait, ce dernier est le seul griot qui, en son âme et conscience a troqué la kora pour la plume, l'oralité pour l'écriture et qui est passé allègrement d'un style de vie et de littérature orale à un autre style, celui de l'écriture et du roman. En fait, il n'a jamais cessé d'être griot. L'écriture a été pour lui une occasion de mettre en lumière l'oralité, la culture et la tradition orales dont il est issu. Il a su marier le style de l'art oral avec le style de l'art écrit.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Dans l'extrait de l'incipit que nous avons pris pour exemple le narrateur apparaît finalement comme un sur-énonciateur pour parler comme Alain Rabatel. La sur-énonciation implique la plasticité, l'hétérogénéité et la complexité des liens énonciatifs entre le narrateur et les personnages en termes de connaissance des pensées, des paroles, bref de l'intériorité des personnages, d'une part, et interroge l'omnipotence et l'omniscience du narrateur, d'autre part. Souvent la sur-énonciation se manifeste à travers le commentaire narratorial ou les clins d'œil qu'il adresse au narrataire ou au lecteur créant ainsi une forme de complicité avec lui. À travers son discours dans l'incipit, le narrateur sur-énonciateur insiste sur le mépris dans lequel Danfaga tient son demi-frère Famoussa. Tout le jeu de modalisations et de cristallisations qui entoure ce rendez-vous suggère l'atmosphère familiale délétère du clan des Anabon. Il y a là comme une préfiguration de ce qui adviendra plus tard: le jeu de massacres entre les clans et à l'intérieur des clans avec un Guena diabolique à la tête de la machine à manigances, Sangoï, hypostase de l'ancêtre de Massa Makan Diabaté. En fait, l'auteur s'amuse à mettre en fiction «le double» de son illustre aïeul, Sangoï au caractère bien trempé. Ce personnage est maître dans l'art de l'intrigue et dans la ruse. Il est tordu à souhait et manie l'ironie mordante avec maestria.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

Tout au long de cette étude il a été question de la représentation et de l'*ethos* du conteur dans les récits africains francophones. Il s'agissait en fait de faire un tant soit peu un état des lieux de la question sur un triple plan: sur le plan narratologique de la confrontation du système et du régime narratifs de l'oralité et de l'écriture, sur le plan épistémologique du passage ou de la rupture des modalités de la narration orale à la narration écrite et sur le plan herméneutique de la compréhension de la nouvelle configuration narrative issue soit du passage d'un style narratif à un autre, soit de la reconfiguration de l'ancien dans le nouveau. En fait, il s'agissait de s'interroger sur un tel saut systémique et épistémique. On sait qu'il y a eu un tournant épistémologique important dans la vie littéraire africaine avec l'avènement colonial et la scolarisation. Et le passage de l'oralité à l'écriture en est l'une des conséquences. Dans ces conditions, comment le conte ou l'épopée en tant que formation narrative et discursive topique et typique ont-ils été modifiés ou transformés par le passage au roman ou au récit écrit et non parlé, déclamé ou proféré? Ont-ils été destitués? Ont-ils connu un nouveau sort littéraire? Comment ont-ils survécu au changement de contexte et de paradigme esthétique? L'immobilisation du récit oral en récit écrit a d'abord fait disparaître

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

la personne physique du conteur pour un conteur fictif ou pour un conteur implicite. Les marques de sa présence s'estompent pour laisser la place aux marques énonciatives du récit oral écrit. L'effacement du conteur traditionnel pour ne pas dire sa disparition – qui écoute encore les contes aujourd'hui à l'ère de la mondialisation et des nouvelles technologies de l'information et de la communication? – ainsi que le changement de paradigme narratif ancien élargissent par contre la perspective herméneutique narrative à la question contemporaine des possibilités d'émergence d'un nouvel *homo narrans africanus* dans les fictions contemporaines transmodernes, comme je les ai qualifiées. La remotivation de la figure du conteur-griot dans certaines œuvres romanesques africaines contemporaines, sa reconfiguration dans les fictions du griot revitalise cette figure narrative vouée à la mort lente avec la modernité et la mondialisation. Les nouvelles conditions de l'oralité dans l'écriture sont telles qu'on est passé des stratégies de survivance aux dynamiques créatrices et créatives de nouveaux narrateurs-conteurs-personnages, maîtres du discours, de la communication et de la narration. Comme on l'a noté entre autres avec Massa Makan Diabaté, le seul griot-écrivain ou écrivain-griot dont on puisse dire avec certitude qu'il est réellement passé de l'oralité à l'écriture avec aisance et conscience, avec confiance et lucidité. Dans les autres cas, les écrivains ont

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

inventé, créé, fabriqué des conteurs, des griots de fiction ou se sont pensés en griot comme un Kama Sywor Kamanda comme la préfacière du recueil de contes, *La Nuit des Griots* l'observe justement:

Présent exceptionnel aussi dans la mesure où celui-ci a dû diriger tout son talent à modeler une matière immédiatement opposée à une manipulation écrite: la transmission du patrimoine, légendaire ou autre, est au cœur de sa civilisation dès l'abord et toujours orale. C'est donc par un procédé travaillé à discrétion, celui de la formule répétitive, que nous nous souviendrons du contexte premier de ces récits: dans la pénombre d'une nuit moite, à travers la clarté crépitante d'un feu de village, un griot se met à raconter...¹¹

L'écrivain en griot ou en conteur devient ainsi à son tour comme une hypostase de cette figure. On peut toujours se poser la question de savoir si Kama Sywor Kamanda, le griot-conteur, est réellement l'hypostase de Kama Sywor Kamanda, l'auteur réel. Mais, ce n'est pas le lieu de poser cette question. Il y a loin de la personne au personnage, du créateur à sa création ou sa créature. Il reste que le conteur qu'il soit narrateur transmoderne des fictions contemporaines, qu'il soit narrateur de type traditionnel dans les nouvelles oralités littéraires ou à la radio, à la télévision et sur l'internet – qui ne se souvient de la célèbre émission radiophonique de Patrick Nguema Ndong *L'aventure mystérieuse* diffusée sur Africa n° 1 le dimanche soir à vingt et une

¹¹ K. Sywor Kamanda, *La nuit des griots*, cit., p. 10.

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

heures pendant des années? – demeure une figure omniprésente dans beaucoup de récits. Sa permanence dit sa vitalité. Sa vitalité dit sa consubstantialité avec le monde littéraire africain oral ou écrit. Au fond, sa consubstantialité avec ce monde signifie la permanence de son *ethos* à la fois dans la littérature et dans les consciences littéraires postcoloniales africaines. J'allais dire l'esprit et l'actualité de la transmodernité littéraire africaine.

Bref, on l'aura compris: plutôt que d'une entreprise fondatrice d'une nouvelle poétique du récit africain, il a été question d'un essai d'élucidation des modalités narratives et discursives, par moments, pragmatiques du récit africain contemporain et transmoderne à partir des figurations et de l'*ethos* du conteur. Si le roman africain n'est pas un avatar du conte, il a la figure du conteur en partage avec le conte. L'invention du conteur transmoderne des nouvelles fictions romanesques d'Afrique assurera-t-elle la continuité de cette figure et de son *ethos* ou sa dilution et sa destitution dans d'autres formes?

Identité, histoire, mémoire: le conteur à l'œuvre

BIBLIOGRAPHIE

- Aguessy A. (1977), *Visions et perceptions traditionnelles*, in A. I. Sow, O. Balogun, H. Aguessy, P. Diagne, *Introduction à la culture africaine*, Paris, Unesco-Union générale d'éditions, pp. 141-212.
- Bakhtine M. (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Édition Gallimard.
- Baumgardt U. et Derive J. (éd.) (2008), *Littératures orales africaines: perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.
- Derive J. (2012), *L'art du verbe dans l'oralité africaine*, Paris, L'Harmattan.
- Kourouma A. (1998), *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Éditions du Seuil.
- Makan Diabaté M. (1985), *L'Assemblée des Djinnns*, Paris, Éditions Présence Africaine.
- Mignolo W.D. (2000), *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press.
- Ngal G. (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- Rabatel a. (2008), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome II. Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas.
- Sywor Kamanda K. (1991), *Les Contes du Griot*, tome 2. *La nuit des griots*, Paris-Liège, L'Harmattan-A. Degive, 1991.
- Sywor Kamanda K. (1998), *Les Contes du Griot*, tome 3. *Les contes des veillées africaines*, Paris, Éditions Présence Africaine.
- Sywor Kamanda K. (2000), *Les Contes du Griot*, tome I, Paris, Éditions Présence Africaine.