
Le texte francophone et ses pratiques

Une relecture du schéma communicationnel chez Amadou Kourouma

Bintou Bakayoko
Université McGill (Canada)

RÉSUMÉ

En nous situant dans le vaste champ épistémologique des discours littéraires, il s'agit de revoir le paradigme critique et de modifier l'angle d'approche quant à certaines notions théoriques. Le but n'est pas de s'enfermer dans une approche afro-centriste, ou de rejeter les « nouvelles » théories, mais de lire *autrement* les textes dont le tissage particulier appelle une approche particulière. Ainsi, notre contribution porte sur la redéfinition épistémologique du schéma communicationnel chez Amadou Kourouma dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Dans cette perspective, nous constatons les limites des théories jakobsonienne (1963) et saussurienne (1969) à rendre compte d'une altérité langagière, et montrons comment l'œuvre de Kourouma se dérobe du schéma classique, pour créer son propre protocole de communication.

INTRODUCTION

« De multiples formes de l'énonciation littéraire échappent à nos catégories modernes, façonnées par plusieurs siècles de domination du texte imprimé » (Maingueneau, 2004 :126). Autrement dit, « on ne tient pas assez compte de l'ambiguïté de la situation de l'écrivain africain, de son rapport au contexte dans lequel il écrit, à la langue qui lui permet de véhiculer son message » (Mohamadou Kane, 1982 : 21). Ces deux citations posent d'emblée le défi critique que constitue

l'analyse des textes africains francophones. Ballotés entre une méthode afro-centriste (Lilyan Kesteloot 1963, Janheinz Jahn 1958, Mohamadou Kane 1982) et une démarche euro-centriste et transculturelle (Josias Sémujainga 1999, Bernard Mouralis 2007, Romuald Fonkoua et Pierre Halen 2001), leur approche s'avère plus complexe qu'il n'y paraît, même pour le critique le plus avisé. La tentation d'aborder ces œuvres à la lumière des concepts opératoires classiques est un fait, d'autant plus qu'en matière de conceptualisation théorique, leur fortune n'est plus à démontrer. En cela, beaucoup de critiques littéraires se contentent d'appliquer, sans en sonder les apories, ni les limites interprétatives, les grilles de lecture et théories des maîtres du moment. S'ils apportent des éclairages significatifs, leurs analyses restent parfois limitées, notamment pour des textes dont les configurations échappent à toute saisie définitionnelle, car il s'agit moins de porter une réflexion sur l'œuvre littéraire elle-même que de faire montre d'une certaine forme de scientisme, de prouver qu'on est capable d'investir des néologismes en vogue. Voilà pourquoi depuis plusieurs années, les critiques du fait littéraire francophone évoluent faute de mieux ou par snobisme sur des sentiers battus, forcés à un exercice de style, à un militantisme méthodique.

En nous situant dans le vaste champ épistémologique des discours littéraires, il s'agira de revoir le paradigme critique, et au besoin, de modifier notre angle d'approche quant à certaines notions théoriques. Sans tomber dans un sentimentalisme béat au sujet d'une « spécificité » que contiendraient les textes d'auteurs africains, il serait peut-être temps de réexaminer les méthodes d'approche lorsque cela s'avère nécessaire ; le but n'est pas de s'enfermer dans une approche afro-centriste, ou de rejeter les « nouvelles » théories, ce qui serait fort dommageable au vu de l'hétérogénéité de ce champ littéraire, mais de lire *autrement* les textes dont le tissage particulier appelle une approche particulière. Ainsi, notre contribution portera sur la redéfinition épistémologique du schéma communicationnel chez Amadou Kourouma dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, en partant de la théorie de la fonction rythmique élaborée par Zadi Zaourou (1978). Dans cette perspective, nous constaterons les limites des théories jakobsonienne (1963) et saussurienne (1969) à rendre compte d'une altérité langagière, et montrerons comment l'œuvre de Kourouma se dérobe du schéma classique pour créer son propre protocole de communication. Il ne s'agira pas ici de refaire l'éternel débat dichotomique entre l'écrit et

Poral, ou même de montrer l'*oraliture* (Maximilien Laroche 1991) des textes africains francophones, mais bien de comprendre comment certaines théories empiriques, longtemps appliquées à ces textes demandent à être réévaluées au prisme de la complexité de ceux-ci.

1. ZADI ZAOUROU ET LA THÉORIE DE LA FONCTION RYTHMIQUE. POUR UNE REDÉFINITION ÉPISTÉMOLOGIQUE DU MODÈLE LINGUISTIQUE

Les recherches théoriques menées par certains critiques africains ont permis d'esquisser de nouveaux modes d'approche qui méritent qu'on s'y intéresse. C'est en questionnant les particularités stylistiques de la poésie africaine dans sa thèse intitulée *Césaire entre deux cultures. Problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, que Zadi Zaourou élabore deux concepts opératoires, la fonction symbolique et la fonction rythmique comme outils théoriques. Stylicien de formation, il regrette l'absence d'approches théoriques dans les études littéraires en Afrique noire, et le dit lui-même :

Nous ne pouvions nous adresser qu'aux seuls théoriciens européens. Or, les théories et méthodes de ces savants, même si elles comportent un aspect universel, n'ont été conçues avant tout que pour une société déterminée dont la pratique de la parole n'est pas forcément celle des autres peuples. (Zaourou, 1978 :10)

Il ose donc une « rupture épistémologique », et explique les raisons de ce choix :

Les fonctions symbolique et rythmique, nous les avons découvertes en voulant précisément contraindre les théories des savants européens et plus spécialement celle de Jakobson à épouser intégralement des formes africaines d'expérience sur lesquelles elles n'ont pas germé et dont elles ne pouvaient, par conséquent, que rendre compte partiellement. Il reste que, de cette théorie, l'aspect universel, demeure vivace et fort efficace. Bien des faits de style peuvent s'appliquer par elle, chez Césaire comme chez tous les autres écrivains négro-africains. Elle peut même – la poésie étant toujours une et multiple – expliquer en partie nos poètes de tradition orale. La question n'est donc pas de savoir lequel des grands maîtres européens il faut choisir pour aller à l'essentiel d'une œuvre littéraire négro-africaine : il s'agit de savoir jusqu'où l'analyste peut s'adresser à ces grands maîtres sans tomber dans la spéculation pure et simple. (Zaourou, 1978 : 204).

L'objectif est clair : défier le suivisme, aller au delà des approches classiques pour en explorer d'autres, capables de démontrer les

mécanismes de la parole poétique, et dévoiler ses « charmes imperceptibles ». Dans cet élan, Zaourou se forme aux théories de la science linguistique avec une distance critique qui lui permet d'en montrer les limites dans leur application aux textes africains.

Zadi Zaourou adopte une démarche taxinomique dans le but de confronter la méthode linguistique à la structuration poétique de l'œuvre de Césaire. Il emprunte alors à la linguistique et à la stylistique des concepts opératoires qui lui fournissent plus une terminologie qu'un véritable outil critique. Il se réfère abondamment à Charles Bally et Marcel Cressot, se sert des travaux de Ferdinand de Saussure et de Roman Jakobson, mais en reformule certains postulats. En capitalisant les acquis de Saussure et de Jakobson, il redéfinit les concepts de « signifié » et « signifiant » par fonction symbolique et fonction rythmique dont la dernière nous intéresse particulièrement. La portée sémantique du rythme avait déjà été évoquée par Senghor dans la postface d'*Ethiopiennes* : « Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transforme le cuivre en or, la parole en verbe » (Senghor, 1956 : 168). En rebaptisant ces termes, il s'agit d'enrichir « la pauvreté du concept qui n'apparaît dans le mot qu'avec son sens de base. » (Locha Mateso, 1986 : 136).

A partir d'une étude stylistico-linguistique de l'œuvre de Césaire en parallèle avec la poésie du griot Dibéro, Zadi démontre que la parole dans ces créations s'opère en deux temps et en tire le concept de « parole-force » (fonction symbolique) qui devient une « parole-jeu » (fonction rythmique). C'est dans le « Cahier » qu'il en fait la démonstration en examinant le noyau répétitif « au bout du petit matin... » qu'il nomme « syntagme rythmique » et dont le but est de « briser la raideur du signifié, de l'enrichir pour le rendre plus apte à la parole profonde » (Zaourou, 1978 : 201). Cette fonction rythmique se réalise par un « agent rythmique », figure qui bat en brèche le schéma de la communication classique binaire car elle se déploie dans un circuit linguistique ternaire différent de celui que définit Jakobson. Il est pertinent de souligner que ce concept de fonction rythmique rejoint dans une certaine mesure la notion de « cadre participatif » de Goffman (1987) et de « trope communicationnel » de Catherine Kerbrat (1990) dont les études, à la suite de Zaourou, démontrent également les limites du schéma binaire de l'acte de la communication. Benveniste (1966) et Meschonnic (1982) ont aussi traité de la question du rythme, en démontrant que le rythme n'est pas une sous-catégorie de la forme, mais

l'organisation d'un ensemble, une structure, un niveau dont la valeur sémantique est toute aussi importante que le *signifié*. Zadi va plus loin que les auteurs précités en donnant un statut au rythme, il lui confère la fonction « d'agent ». Le rythme devient une « troisième personne », un énonciateur générateur de discours.

En effet, selon la théorie jakobsonienne, pour que la parole soit proférée, elle requiert la présence de deux pôles : un émetteur et un récepteur, condition primordiale pour une communication réussie. Or, d'après la démonstration de Zadi, cette configuration est biaisée dans le « Cahier » et dans la poésie traditionnelle de Dibéro, et obéit à un autre mode de fonctionnement structuré en trois pôles, du fait de la présence d'un « noyau rythmique fondamental ». Dans sa réflexion, Zadi décrit et clarifie le rôle de cet agent rythmique : l'émetteur formule puis émet son message (M1) en direction d'un récepteur I. Le premier récepteur reçoit le message, le reformule en un second message (M2) avant de le répercuter sur celui pour qui l'émetteur I l'avait formulé, c'est-à-dire le récepteur II. Le processus inverse se met en marche lorsque le récepteur I, devenu à son tour émetteur, veut répondre à l'émetteur I, devenu à son tour récepteur. Et le cycle continue. (Zaourou, 1978 : 148). De binaire, la communication linguistique devient ternaire, lequel est figuré par le schéma suivant :

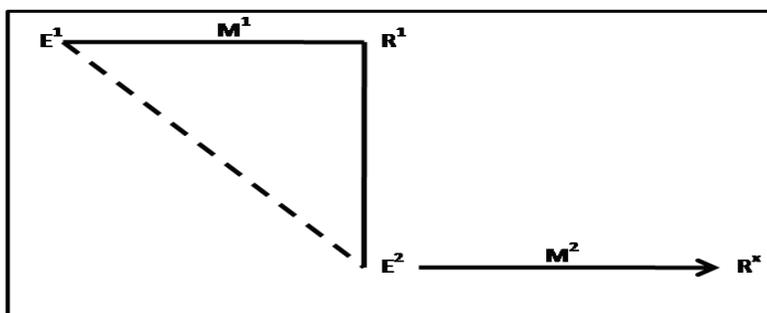


Schéma ternaire de la communication linguistique.

(Zaourou, 1978 : 181)

Le récepteur I et l'émetteur II qui renvoient à une seule et même personne se dédouble, tantôt il émet le message, tantôt le reçoit, rythmant le discours de l'encodeur. Ce « personnage-tampon » devenu l'agent rythmique induit un circuit ternaire, lequel fonctionne comme

« un haut fourneau dans le ventre duquel s'opère la transmutation de la parole-force en un alliage voisin de la parole-jeu » (Zaourou, 1978 :149). Dans cette configuration, deux phénomènes s'imbriquent pour garantir la permutation de la parole : il s'agit du rythme et du recodage, l'un et l'autre étant d'égale importance. Toute la pertinence de la fonction rythmique réside dans la *figure* de l'agent rythmique qui joue un rôle de premier plan, et dont la fonction est « d'émousser les arêtes des mots, les phrases trop tranchantes, la pointe des invectives. En d'autres termes, il désamorce la parole-force. Tout au long de ce processus, il servira de bouclier et amortira tous les chocs » (Zaourou, 1978 :149). Il apparaît un dynamisme interne du langage dont se chargent ses œuvres pour lesquelles l'analyste, s'il veut en dévoiler toutes les nuances, influences et significances, ne saurait se satisfaire des approches classiques. Parmi les auteurs contemporains, Kourouma est celui qui met en œuvre de façon magistrale la figure de l'agent rythmique grâce à une configuration trilogique de la parole. Mais avant d'étudier dans le détail l'œuvre de Kourouma, terminons par quelques considérations générales sur ce qui paraît être une rupture épistémologique. En théorisant l'existence des fonctions symbolique et rythmique dans la poésie africaine, l'objectif de Zadi Zaourou est d'indiquer « les voies possibles d'analyse stylistique des œuvres littéraires négro-africaines en général, d'Aimé Césaire en particulier » (Matéso, 1986 :127). Sans nier l'apport des théories occidentales, il en souligne « la tendance universelle », et c'est parce qu'il en est ainsi que « la théorie de Jakobson peut s'appliquer à tout acte de parole au monde » ; toutefois cet aspect universel reste limité, car « en demandant l'impossible à la théorie de Jakobson, l'analyste la met en fait dans l'obligation de masquer de son prestige les graves erreurs nées de sa propre extraversion » (Zaourou, 1978 : 204). Zadi Zaourou n'hésite donc pas à faire référence aux théoriciens reconnus lorsque cela s'avère utile, mais ne s'enferme ni dans une fidélité stérile, ni dans un conformisme abstrait.

S'il a l'audace de bousculer les théories et d'en montrer les limites, il n'en demeure pas moins des écueils dans son approche qui, s'ils n'altèrent en rien sa démarche épistémologique, laissent apparaître quelques ambiguïtés. En premier lieu, la pertinence du champ théorique peut être discutée, notamment lorsqu'il oppose la critique littéraire à la démarche stylistique, le premier selon lui se limiterait à démontrer les mécanismes de l'œuvre, le second, à l'analyse de la phrase considérée

comme une unité de sens. L'ouverture actuelle des champs d'études de la stylistique invalide cette opposition et Zadi lui-même en reconnaîtra plus tard les limites dans sa thèse d'état (Locha Mateso, 1986). En second lieu, on peut lui reprocher également d'avoir repris des thèses africanistes sans en mesurer les paradoxes. Alors même qu'il fustige les démarches sociologiques et idéologiques, il en reprend les contenus en postulant des idées telles « la pensée nègre », « la vision noire » qui induit un fantasme essentialiste et qu'il faut absolument éviter dans le cadre de l'étude de la littérature africaine qui, si elle informe une singularité liée à son contexte d'émergence, reste une littérature comme toutes les autres dont les auteurs ont l'art de traverser les frontières. Zadi n'a pas créé de révolution théorique majeure, mais a amorcé une démarche épistémologique en tant qu'une approche nouvelle dans les études littéraires africaines, laquelle s'avère particulièrement opératoire dans le cas de Kourouma avec la présence d'un « répondeur », figure heuristique de l'énonciation. Son apport théorique s'inscrit, non pas dans une opposition conceptuelle, mais plutôt dans un « enrichissement » ; ce qui fait de Zadi Zaourou un critique éclectique.

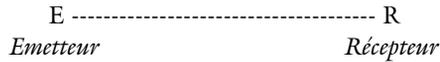
2. DE L'AGENT RYTHMIQUE AU DIALOGUE À TROIS PÔLES

En attendant le vote des bêtes sauvages forme un réseau complexe de narration articulé autour d'une configuration trilogique de la parole. Construit sur le modèle du *donsomana*, il en reprend la scénographie, biaisant de fait la communication classique définie par Jakobson. L'originalité de l'œuvre se trouve incontestablement dans la figure du « répondeur » dont le rôle est « de rythmer l'énoncé du narrateur chanteur en disant *nàamu* (formule d'acquiescement) au terme d'un certain nombre d'unités prosodiques » (Dérive et Dumestre, 2000 : 40). Personnage à la fois singulier et paradoxal, il accompagne le *sora* (narrateur-griot) :

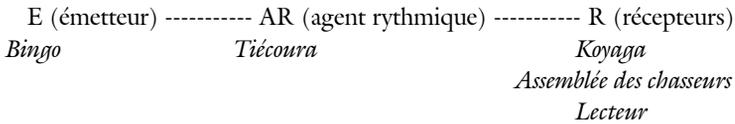
Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs. L'homme à ma droite, le saltimbanque accoutré dans ce costume effarant, avec la flûte, s'appelle Tiécoura. Tiécoura est mon répondeur. Un *sora* se fait toujours accompagner par un apprenti appelé répondeur. (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, pp. 9-10)

La figure du répondeur est particulièrement saisissante, car elle déconstruit la parole monologique, la rigidité destinataire / destinataire, et inscrit le discours dans une structuration ternaire qui fait de lui un

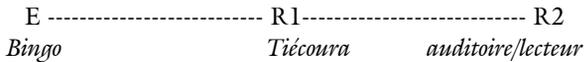
troisième acteur incontournable dans le circuit de la communication, comme l'illustre le schéma suivant :



A cette posture classique s'ajoute une autre instance que Zadi Zaourou nomme « agent rythmique ». On a alors :



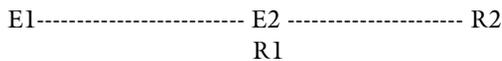
Les paroles de l'émetteur principal sont ponctuées par l'agent rythmique qui fait office de récepteur premier. Cela donne la structure suivante :



Devenu récepteur premier, l'agent rythmique se transforme aussi en émetteur au cours de la narration, comme le confirme Zadi Zaourou :

Dès que l'émetteur principal cesse de parler, l'agent rythmique se convertit en son contraire et de récepteur qu'il était devient à son tour émetteur, mais un émetteur second E2. Dès cet instant, il concentre la parole de l'émetteur principal ou l'arrange pour la rendre plus efficace, et la répercute sur un troisième personnage, le récepteur R2. (Zaourou, 1979 : 111)

Cette référence se schématise comme suit :



Il apparaît clairement que la procédure binaire de la communication est contournée, et des exemples concrets dans le texte démontreront la pleine mesure de ce schéma triadique. Dans *En attendant le vote des Bêtes sauvages*, le narrateur statutaire est Bingo, le *sora*, le griot des chasseurs. C'est lui qui a la charge de dire la geste purificatoire, le *donsomana*, du président dictateur Koyaga. A ses côtés, se trouve Tiécoura. Ce personnage excentrique fonctionne non seulement comme une caisse de résonance, mais aussi comme l'hypostase du destinataire réel, ce que précise Christiane Seydou :

La fonction de cet interlocuteur factice qui n'est là, semble-t-il que pour assurer l'énonciateur de l'écoute du public dont il se fait le représentant, n'est pas simplement phatique ; ce répondant scelle par son approbation l'adhésion du public à ce qui est dit [...]. De cette façon, est assurée une sorte de vérification permanente de l'authenticité de la transmission du savoir, garante en outre de la cohésion de la communauté ». (Seydou, 2008 : 149).

Son rôle est de rythmer le discours par des formules d'acquiescements qui en garantissent la validité et la véracité assurant dès lors l'assentiment de l'auditoire. Tiécoura devient ainsi un intermédiaire entre le *sora* et l'ensemble des destinataires composé de l'assemblée des chasseurs, de Koyaga, Macléδιο, et enfin du lecteur. D'ailleurs, tout au long du récit – au début et à la fin de chaque veillée – le narrateur interpelle son répondeur par des apostrophes « Ah ! Tiécoura » comme pour marquer le rôle de « passeur » de ce dernier. Ces interpellations (plus d'une dizaine dans le texte) font du répondeur un « médiateur » privilégié et permettent une circulation interactive de la parole entre tous les acteurs du circuit. S'établit alors un dialogue à triple niveau, entre Bingo et Tiécoura d'une part, entre Tiécoura et l'auditoire d'autre part, et enfin entre Bingo et l'auditoire. De cette communion dépend la réussite de la communication, donc la poursuite du récit. Cependant, il arrive que le *sora* interpelle directement Koyaga, le sujet principal du *donsomana* : « Ah ! Maître chasseur Koyaga... », « Ah ! Koyaga... ». Ces apostrophes ne gommant pourtant pas la présence du répondeur qui reste le point focal dans cette communication à trois pôles. En cela, il nous paraît utile de faire remarquer que le *donsomana* de Kourouma est marqué par une toute autre finalité ; il ne s'agit nullement d'un récit panégyrique (comme dans la tradition), mais d'une geste purificateur qui, par la puissance du verbe, est censée agir comme un exutoire et permettre la reconquête du pouvoir perdu par Koyaga. Cela pourrait justifier le besoin du narrateur de s'adresser directement au dicteur sur qui la vérité, toute la vérité, doit être dite. Au-delà de cette particularité, Tiécoura joue pleinement son rôle d'agent rythmique, son omniprésence aux côtés de l'énonciateur faisant de lui un acteur central dans la circulation de la parole. Sa présence génère un dynamisme au récit et lui donne une densité particulière, car il ne se limite pas aux seules formules d'acquiescements exprimées par les danses et les accompagnements musicaux dont voici une illustration :

Le fleuve finit toujours dans la mer. Arrêtons là nous aussi cette cinquième veillée. Explique le *sora*. Le cordoua se déchaîne à sa manière,

c'est-à-dire en multipliant les lazzis, les grossièretés de langage et de gestes. Calme-toi Tiécoura, et laisse les auditeurs réfléchir à ces proverbes. (Fin de la veillée V. *En attendant le vote des bêtes sauvages*, p. 327)

Lorsqu'il est simple « batteur de rythme » comme c'est le cas dans cet extrait, il influence uniquement la forme du discours. Mais quand il revêt le costume d'énonciateur second, le contenu du discours en est affecté :

Le répondeur joue de la flûte, gigote, danse. Brusquement s'arrête et interpelle le président Koyaga.

– Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre donsomana en cinq veillées. Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries ; nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats...

– 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 ! (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, p. 10)

Le rôle de bouffon qu'il incarne ne se réduit pas à ses excentricités. Ce personnage va plus loin en se permettant des commentaires subversifs, déviant du coup sa fonction traditionnelle qui est de rythmer le discours de l'encodeur sans « le moindre signe de partialité, sans la moindre tentative apparente ou sournoise d'orienter de quelque manière que ce soit le discours qu'il recueille » (Zaourou, 1978 : 148-149). Or, c'est tout à fait le contraire dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* où l'agent rythmique devient une voix indocile. Ce décalage peut sembler paradoxal, mais il faut garder à l'esprit que Kourouma travestit volontairement cette figure en lui octroyant la posture d'un avocat à charge, comme le confirme Dérive :

[...] Ce répondant ne se contente pas de cette fonction d'agent rythmique. Il extériorise aussi conventionnellement ses réactions devant l'histoire qui est racontée, manifestant tour à tour surprise, colère, admiration...et faisant même des commentaires que l'interprète sollicite d'ailleurs parfois. Il est donc le représentant emblématique de l'auditoire dont il exprime symboliquement à la fois l'attention, par ses ponctuations phatiques, et l'intérêt, par ses remarques amusantes et moralisantes. (Dérive et Dumestre, 2000 : 40-41)

Cette citation offre un précieux éclairage sur le rôle du répondeur qui fonctionne comme une voix médiane dans ce schéma triangulaire, faisant de lui un co-énonciateur dans une construction polyphonique. Le terme polyphonie que nous empruntons à Bakhtine répond à un

besoin à la fois de performativité et de pragmatique de l'acte du discours modulé autour d'une stratégie de contournement.

3. UNE STRATÉGIE DE CONTOURNEMENT

Par ses faits et gestes, ses grossièretés et lazzis, Tiécoura rappelle le bouffon des scènes théâtrales. Jouant de ce statut, il s'autorise tout, puisque la société elle-même lui accorde peu de crédit. Aussi n'hésite-t-il pas à tourner en dérision la figure de l'ex-chef d'état :

Et c'est à partir de ce jour que commençait le titanesque combat du Père de la nation et de l'indépendance contre le sous-développement. Combat dont chacun connaît aujourd'hui les résultats, c'est-à-dire les tragédies dans lesquelles les ineffables aberrations ont plongé le continent africain.

Conclut Tiécoura. (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, p.84)

Aux allégations du *cordoua*, Bingo apporte des rectifications : « Non ! Le président Fricassa Santos était différent, très différent des autres Pères de la nation et de l'indépendance des républiques africaines francophones » (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, p.84). Les propos du répondeur sont souvent remis en question par le narrateur statutaire, entraînant de fait un discours double et une tension entre deux points de vue. Or, cette tension correspond à une stratégie de contournement car l'apparente tension entre ces instances n'est que factice, la probabilité d'une connivence voilée n'est pas à exclure en ce sens où « le "je" du destinataire implique toujours l'autre, le destinataire, et le met en demeure de manifester concrètement sa présence au début à la fin du discours » (Zaourou, 1978 : 180). Le « je » devient donc « nous » puisqu'il ne se referme pas sur lui-même. Bingo donne l'impression d'interrompre et de calmer les ardeurs de son répondeur, mais en réalité les sollicite et laisse ce dernier intervenir librement. Sa position de griot ne lui permettant que de donner la version officielle, c'est Tiécoura qui, en tant que « représentant emblématique de l'auditoire » exprime la position du peuple et devient « le diseur de vérité » :

J'ai construit le personnage du répondeur, Tiécoura, de sorte qu'il corresponde à ce que l'on pourrait appeler le purgatoire de l'initiation, de sorte qu'il puisse dire la vérité. Comment raconter tous les crimes commis par Koyaga ? Il faut les lui dire. Il faut pour cela un personnage qui soit libre. Les crimes de Koyaga ne sont pas abominables parce que le répondeur le dit, mais c'est parce qu'ils sont commis qu'il le dit. Il dit les faits tels qu'ils se sont passés, il dit les choses qui ont existé. Le répondeur est le diseur de vérité. (*Entretiens d'Ahmadou Kourouma*, 1999 : 179)

N'étant pas idéologiquement lié au pouvoir, son indépendance et son impartialité sont des atouts. Le répondeur joue dès lors un rôle de contre-point de premier ordre : aux vérités mythifiées énoncées par le *sora* s'opposent celles de Tiécoura comme le confirment ces exemples. Après un énième complot dont a été victime Koyaga, le narrateur donne des informations sur le sort des comploteurs :

Ils (les putschistes) mesurent leur malheur, leur misère. Ils comprennent que, nulle part sur cette terre, dans ce monde, ils ne peuvent plus espérer, compter sur aucune compassion, sur aucune justice. Par désespoir certains se suicident. (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, p. 270)

Mais le répondeur déconstruit cette version officielle :

Personne n'a cru à la thèse du suicide, personne n'a cru à la version officielle. La version officielle qui a prétendu que les désespérés, pris de remords, dans une rage sanguinaire se sont d'abord amputés à la masculinité avant de mettre fin à leur vie par la pendaison. Fait remarquer le répondeur. (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, p. 270)

Tiécoura peut être considéré comme un narrateur subversif qui met en crise la crédibilité de l'histoire officielle, car dans une dictature où le mensonge et l'hypocrisie ont pignon sur rue, ses propos viennent rétablir la vérité. Le personnage du bouffon qu'il incarne est en fait un masque qui le dédouane, ce qui lui permet de modifier le discours, d'en affaiblir la gravité ou d'en intensifier la portée. De par ses commentaires, Tiécoura déconstruit le discours de Bingo : il démonte, renverse, dénigre, parodie, profère des insanités, bref, il fait tomber les masques. Les exemples suivants le démontrent clairement :

Pour marquer la solennité de la rencontre et s'assurer de la sincérité de tous, les participants prêtèrent serment. Les uns le firent sur les mânes des ancêtres et les autres sur le Coran et la Bible. Koyaga prêta serment sur les mânes des ancêtres, le Coran et la Bible... On est toujours plus sincère quand on prend à témoin plusieurs au lieu d'un seul dieu. Explique l'élève du *sora*. (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, p. 114)

Il continue :

– Et puis...et puis vous avez crié : « Vive la République du Golfe ! Vive la lutte pour le peuple, la lutte contre le communisme international, le combat pour la liberté ! » Et puis...et puis tous les propos, toutes les déclarations qu'un chef d'Etat de la guerre froide peut débiter pour justifier les tortures, les assassinats d'opposants. Ajoute le répondeur. (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, p. 275)

La voix du *cordoua* se superpose à celle du *sora* pour justement dénoncer les égarements du régime. Sa lucidité qui cadre mal avec l'image d'amuseur public qu'il se donne fait de lui un personnage à double

casquette : à la fois comique et sérieux, ses propos sont empreints d'obscénité, de démente, d'ironie et de comique, tout cela mis au service de la vérité. Il apparaît clairement que Kourouma pousse à l'extrême le rôle de l'agent rythmique en lui conférant une dimension hyperbolique par rapport à sa fonction première : celui-ci n'est plus une simple caisse de résonance, un bouffon qui rythme la narration, mais un co-énonciateur caractérisé par son franc-parler :

Koyaga, vous avez des défauts, de gros défauts. Vous fûtes, vous êtes autoritaire comme un fauve, menteur comme un écho, brutal comme une foudre, assassin comme un lycaon, émasculateur comme un castrateur, démagogue comme un griot, prévaricateur comme un toto, libidineux comme deux canards. Vous êtes... Vous êtes... Vous avez encore d'autres défauts qu'à vouloir présenter en entier, à aligner en toute hâte, on se déchirerait sans nul doute les commissures des lèvres. Enumère le répondeur cordoua en multipliant des lazzis. (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, p. 315)

Drapé dans ses habits d'agent rythmique, Tiécoura devient ainsi une voix séditeuse dont la vocation est de produire un contre-discours. En mettant côte à côte plusieurs postures énonciatives dans un schéma tripartite, Kourouma joue sur les oppositions, entre vérités officielles et discours officieux renforçant de fait l'effet dialogique du discours.

CONCLUSION

Nous retiendrons que la présence de l'agent rythmique configure un déséquilibre générateur de contrastes. Dans un binarisme rigide, ce dernier contrarie la permanence et rompt la monotonie du discours. La communication n'est plus d'un seul tenant mais se déploie dans une scénographie triadique qui bouleverse le schéma classique et augure impérieusement la nécessité de redéfinir une altérité romanesque, et cela implique de sonder les acquis méthodologiques traditionnels pour des textes comme celui de Kourouma, qui se dérobent à toute saisie générique et dont les structures originales imposent de les lire autrement.

Ouvrages cités

- BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- BALLY, Charles. 1951. *Traité de stylistique française*. Paris : C. Klincksieck.
- BENVENISTE, Emile. 1966. La notion de “rythme” dans son expression linguistique. *Problèmes de linguistique générale*, 327-335.
- CRESSOT, Marcel. 1969. *Le style et ses techniques*. Paris : PUF.
- DÉRIVE, Jean, et DUMESTRE, Gérard. 2000. *Des Hommes et des bêtes, chants de chasseurs mandingues*. Paris : Classiques africains.
- FONKOUA Romuald. HALEN, Pierre. 2001. *Les champs littéraires africains*. Paris : Karthala.
- GOFFMAN, Erving. 1988. L'ordre de l'interaction. *Les moments et leurs hommes*. Traduit par Yves Winkin, 186-230
- JAKOBSON, Roman. 1963. *Essai de linguistique générale*. Paris : Editions de Minuit.
- JANHEINZ, Jahn. [1958] 1961. *Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine*. Traduit par Brian de Martinoir. Paris : Editions du Seuil.
- KANE, Mohamadou. 1982. *Roman africain et tradition*. Dakar : Nouvelles Editions Africaines.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1990. *Les interactions verbales*. Paris : A. Colin.
- KESTELOOT, Lilyan 1963. *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Bruxelles : Editions de l'université de Bruxelles.
- KOUROUMA, Amadou. 1998. *En Attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil.
- LAROCHE, Maximilien. 1991. *La double scène de la représentation, oralité et littérature dans la Caraïbe*. Québec : GRELCA.
- LE RENARD, Thibault. TOULABOR, Comi. 1999. Entretiens avec Amadou Kourouma. *Politique africaine* 75, 178-183.

- MAINGUENEAU, Dominique. 2004. *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. Paris : A. Colin.
- MATESO, Locha. 1986. *La littérature africaine et sa critique*. Paris : ACCT- Karthala.
- MESCHONNIC, Henri. 1982. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.
- MOURALIS, Bernard. 2007. *L'illusion de l'altérité. Etudes de littérature africaine*. Paris : Honoré Champion.
- SAUSSURE, Ferdinand. 1969. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- SEMUJANGA, Josias. 1999. *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poésie transculturelle*. Paris : L'Harmattan.
- SENGHOR, Léopold Sédar. 1956. « Postface » *Ethiopiennes*. Paris : Editions du Seuil.
- SEYDOU, Christiane. 2008. Genres littéraires de l'oralité : identification et classification. *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, 125-175.
- ZAOUROU, Zadi. 1978. *Césaire entre deux cultures. Problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*. Abidjan-Dakar : Nouvelles Editions Africaines.
- . Le mythe, le prêtre et le poète : puissance unifiante du rythme. *Acte du colloque d'Abidjan sur Littérature et esthétique négro-africaines*, 109-113.