

LA PERFORMANCE ORATOIRE DU CONTEUR ET SON POUVOIR EDUCATIF DANS LE CONTE NEGRO-AFRICAIN

KOUASSI Koffi Georges

Maître-Assistant

Enseignant-Chercheur

Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

koffigeorgeskouassi@yahoo.fr

GNAGNY Pedro Kennedy

Maître-Assistant

Enseignant-Chercheur

Université Alassane Ouattara-Côte d'Ivoire, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

gnapekenn35@gmail.com

Résumé

Le conte, genre long de la littérature est un fait de langage, donc une parole. A la différence de la parole ordinaire, celle qui intègre le conte négro-africain est artistique, parce qu'elle est maniée ou peaufinée par le conteur afin de la rendre subtile, sublime et séduisante. En conséquence, l'art de la parole, dans le conte, est de nature anthropologique, car c'est le savoir-faire, mieux le talent artistique du conteur qui rend le récit performant et lui confère toute son attractivité, sa vivacité et sa vitalité.

Mots-clés: Parole, Art, Anthropologie, Conte, Négro-Africain

Abstract

The tale, a long genre of literature, is a fact of language, therefore a word. Unlike the ordinary word, the one that incorporates the Negro-African tale is artistic because it is manipulated or refined by the storyteller to make it subtle, sublime and seductive. Consequently, the art of speech in the tale is of an anthropological nature, because it is the know-how, the better the storyteller's artistic talent that makes the story powerful, gives it all its attractiveness, liveliness and vitality.

Key words: Speech, Art, Anthropology, Tale, Negro-African

Introduction

Le substantif parole est l'un des plus controversés. Pour certains, il est un support qui permet de s'exprimer, pour d'autres, il représente un instrument de communication et pour d'autres encore, il constitue un canal de promotion et de diffusion de la culture d'un peuple. Fort de ce qui précède, on peut déduire que la parole a un contenu polysémique, d'où la mise en évidence des paroles artistique, ordinaire et hiératique. De ces types de parole, celle qui nous préoccupe est la parole artistique. Mais alors qu'est-ce qui motive notre intérêt pour la parole artistique ou performance oratoire du conteur au point de vouloir l'examiner dans un angle de regard anthropologique?

Partant de l'observation que la parole est ataviquement intrinsèque liée aux individus doués de langage. On peut retenir que lorsqu'elle est mise en performance dans les genres oraux, elle est maniée, perpétuellement construite et reconstruite pour atteindre un niveau d'attraction capable d'émouvoir le sujet humain qui la reçoit. C'est la charge attractive qui rend la parole (artistique) potentiellement capable de toucher les zones névralgiques de l'homme que (B. Z. Zadi, 1982, p. 61) célèbre en martelant que ce type de parole «... ne se réduit pas à la seule notion saussurienne de la parole. Elle admet au contraire une autre parole extralinguistique...».

Parler, en effet, de parole extralinguistique, c'est reconnaître que le mode d'émission, de diffusion ou de transmission de cette parole ne s'effectue pas dans la cacophonie mais dans l'harmonie. Une telle parole est dite artistique, car elle porte, en elle, la charge d'une esthétique qui génère de forte émotion susceptible de conduire à la synesthésie euphorique. Aussi, le propos de (M. J. Hourantier, 1986, p. 12) qualifiant la parole artistique de «...paroles de nuits dotées d'un grand pouvoir fécondant» capable de fertiliser l'esprit des hommes de vertus morales à caractère éducatif n'est-il pas fondé?

Par ailleurs, la parole, qu'elle soit artistique ou littéraire, étant un héritage culturel, son approche dans une perspective anthropologique nous permettra de répondre à certaines questions liées à sa conception dans le conte. Mais alors, quelle est la nature de la parole dans le conte? La qualité de cette parole, dans le conte, ne détermine-t-elle pas la spécificité de son message? La parole, dans le conte, est-elle un fait de culture ou liée au style narratif du conteur? C'est pour porter un regard analytique sur le contenu de la parole dans le conte-négro que nous avons convoqué le sujet intitulé «La performance oratoire du conteur et son pouvoir éducatif dans le conte négro africain». Quel est l'objectif, l'enjeu et la pertinence d'un tel sujet?

Le sujet prenant en compte le champ de l'anthropologie, l'objectif de notre étude est de dégager et faire connaître ou comprendre la logique interne de la parole qui structure les récits contés, d'en montrer leur spécificité ou particularité. Notre sujet d'étude a un double enjeu, en ce sens qu'il permet de mener une investigation devant aboutir à une saine appréciation de la parole diffusée dans le conte négro-africain qui, loin d'être banal, est à la fois didactique et éducative. Sur la plan scientifique, le sujet à l'avantage de permettre de faire le diagnostic de la parole dans le conte négro-africain afin de faire découvrir les subtilités paroliques du conteur. En outre, la parole étant un support péremptoire de diffusion du conte, on peut déduire les hypothèses d'études suivantes:

-La parole, dans le conte négro-africain, est un exercice de perfectionnement linguistique ou de maniement de la langue?

-Dans le conte africain, la parole est un héritage culturel qui s'attache au savoir parler et convaincre du conteur?

Il nous semble nécessaire, pour mener à bien cette étude, de convoquer la sociocritique. Théorie littéraire qui a l'avantage de permettre d'établir clairement si la qualité parolique du conteur est un legs socio-culturel ou liée à des prédispositions stylistiques du conteur. En outre, nous ferons appel également à la méthode d'analyse empirico-fonctionnalisme. Méthode initiée par Paul Lazarsfeld, Carl Howland et Harold Lass

Well visant à déterminer l'impact de la dite parole sur la manière de penser et de concevoir les êtres, les phénomènes et les choses des peuples négro-africains. Pour y parvenir, nous avons structuré notre étude en trois (3) axes. Ainsi, nous procéderons à une définition termes fondamentaux du sujet, puis analyserons le mode de diffusion de la parole artistique dans le conte africain, avant d'envisager ses différents aspects anthropologiques.

1. Définition terminologique

La définition terminologique vise, pour l'essentiel, à cerner le sens des substantifs nominaux autour desquels gravite notre sujet. Il s'agit, en l'occurrence, de l'anthropologie, l'art et la parole.

1.1. L'anthropologie

Selon une définition dénotative émanant du dictionnaire Larousse de poche (1998, p. 35), l'anthropologie renvoie à «l'étude de l'homme et des groupes humains». Par extension, le dictionnaire pratique du français de (P. Amiel, 1984, p. 45) suggère que l'anthropologie étudie «les cultures des collectivités humaines en établissant une différentielle des croyances, des institutions, des structures sociales, voire des cultures». Pour le dictionnaire spécialisé Le Robert illustré (2018, p. 88), l'anthropologie est une science qui étudie les caractères anatomiques et biologiques de l'espèce humaine. Analysé sur le plan littéraire, cette définition présente l'anthropologie en tant qu'une étude des sociétés humaines dans ce qu'elles ont d'universel et de différents. Cette définition, à l'évidence porte la marque d'un moment de l'histoire où en Europe occidentale sont nées les sciences humaines et sociales coïncidant avec l'apogée du colonialisme. On peut considérer comme idéologique la distinction entre la sociologie qui étudie les sociétés modernes et l'ethnologie s'intéressant aux sociétés primitives.

1.2. L'art (oratoire)

L'art, considéré sur le plan sémantique, est polysémique¹. Ainsi, il est l'expression d'un idéal de beauté correspondant à un type de civilisation déterminé. Il se réfère, en dénotation seconde, au talent ou à l'habileté d'individu dans la création d'œuvre qu'elle soit sculpturale², architecturale³ que musicale⁴. L'art oratoire renvoie donc à l'élégance dans la manière de parler ou de s'exprimer. IL traduit, par conséquent, l'adresse, le talent dans l'activité rhétorique d'un individu.

1.3. La parole

La parole est une combinaison savante de mots servant à exprimer une pensée. C'est aussi la faculté de parler, d'exprimer sa pensée, tenir un discours ou un propos par le truchement de la voix humaine. Les termes fondamentaux définis, examinons, à présent, le mode d'exercice de la parole artistique dans le conte négro-africain.

Selon (B. Cocula et C. Peyrouthey, 1989, p. 11) dans leur ouvrage intitulé *Didactique de l'expression: de la théorie à la pratique*, la parole est la mise en œuvre par un locuteur du répertoire de signes et de règles qui constituent une langue. De sorte qu'entre la langue et la parole s'instaurent un rapport dialectique. Par ailleurs, en se référant à la théorie de la dichotomie initiée par Ferdinand de Saussure, ils dévoilent que la langue, chez un sujet, représente le social tandis que la parole est sa réalisation orale ou écrite. Dans le cas du conte, la parole est la réalisation du conteur, de l'agent rythmique et de l'auditoire actif ou comparse.

¹- La Polysémie renvoie à ce qui est susceptible d'engendrer des disputes, de vives discussions pouvant déboucher sur des rixes ou affrontement, provoquer des débats houleux avec des tons agressifs.

²- Une œuvre est dite sculpturale lorsqu'elle se rapporte à la sculpture, c'est-à-dire qu'elle est l'émanation d'une sculpture.

³-C'est lorsqu'un ouvrage est en rapport avec l'architecture. C'est aussi l'art de construire suivant des règles et proportions déterminées et bien définies.

⁴-une œuvre est dite Musicale, quand cette œuvre est en rapport avec la musicologie, c'est-à-dire à l'art de produire des sons qui débitent une mélodie agréable au niveau auditif et capable de conduire le sujet humain à l'émotion.

2. Modes d'exercice de la parole artistique dans le conte négro-africain

De nos jours, la parole est l'une des méthodes de diffusion du conte. Ce genre de la littérature orale qui captive l'attention de l'auditoire doit être de la parole forte pour atteindre les zones sensibles des hommes au point de les émouvoir. D'ailleurs, c'est l'aspect séducteur de cette parole que (P. K. N'da, 1984, p. 23) révèle lorsqu'il soutient que «l'habileté dans l'art de la parole est une des qualités les plus appréciées. Celui qui sait parler, qui a la magie du verbe est un homme, quel que soit son âge; il appartient à une catégorie sociale, celle des hommes de la parole, c'est-à-dire les poètes, les griots, les artistes, les conteurs...».

Savoir parler, c'est débiter de belles paroles. Et, la belle parole à laquelle Pierre N'da fait référence est celle qui est diffusée avec art qu'on nomme sous le vocable générique de parole artistique. Le conte négro-africain étant un genre oral, il apparaît alors évident que la façon de le diffuser et la manière de transmettre son message afin de réaliser son projet éducatif, ne se produit pas dans la cacophonie. Contrairement, le conte, en situation de performance, voit se déployer une parole intégrée au récit qui associe à la fois l'esthétique littéraire faite d'usage de faits expressifs (figures de style) et l'esthétique artistique qui se rattache au style oratoire du conteur. Toute chose qui confère à ladite parole une charge pluridimensionnelle rappelant la justesse de la pensée de (J. I. Noah, 1974, p. 350) qui, citant le Komo Dibi⁵, soutient que:

La parole est tout
Elle coupe, écorche
Elle modèle, module
Elle perturbe, rend
Elle guérit ou tue net
Elle amplifie, abaisse selon sa charge.

De ce qui précède, la parole, comme le conçoit le Komo Dibi est diffusée avec tous les artifices rhétoriques laissant émerger son caractère artistique qui est le fruit tant du perfectionnement linguistique que de la performance stylistique du conteur. Au total, la parole artistique, dans le conte africain, est dualiste, en ce qu'elle est liée au savoir parler et convaincre qui s'attache à l'usage esthétique de la parole orienté vers le savoir bien dire pour séduire et émouvoir l'auditoire.

2.1. Performance oratoire du conteur

La performance oratoire, dans la diffusion du conte, se focalise essentiellement sur le déploiement de la parole esthétique dont l'indice extérieur est l'émotion. Parler de séduction, c'est admettre que la parole qui s'imbrique dans le conte négro-africain, se transmet de la bouche du conteur à l'oreille de l'auditoire avec beauté de manière à susciter son adhésion au message.

L'art oratoire du conteur, pour (I. E. Toui Bi, 2013, p. 20) est «une exigence fondamentale dans le contage (...). Elle est l'ensemble des précautions prises par le narrateur pour exposer son récit». Ces précautions, pour lui, se réfèrent au récit (discours), à la richesse lexicale et aux qualités vocales du conteur. Pour y parvenir, le conteur va faire l'usage d'images encastrées dans les symboles, des métaphores, des hyperboles... pour toucher la sensibilité de l'auditoire, chatouiller son imaginaire, fouetter son orgueil afin de le soumettre à l'épreuve de la réflexion.

Par les répétitions simples ou anaphoriques, les réitérations, il parvient à installer l'assistance dans un état de réceptivité telle qu'elle assimile l'intrigue du récit pour la restituer à son tour. Fort de ce qui précède, on ne peut que s'accorder avec (L. Kesteloot, 1972, p. 15) pour dire que le conteur grâce à l'art oratoire développera dans:

⁵ Komo Dibi est le chantre malien du Komo chanson traditionnelle sensée soutenir les hommes en les galvanisant par des chansons dithyrambiques pour les inciter à travailler avec abnégation, acharnement et persévérance dans les champs.

son récit ce qui frappe l'imagination, il accentuera les temps forts (combats, provocations, complots, scènes magiques); il cherchera à capter l'intelligence de ses auditeurs par des allusions les concernant ou concernant leur vie quotidienne...; il choisira enfin les mots qui charment l'oreille et l'esprit : expression imagée, répétitions, comparaison, onomatopée, rythme.

Prenons les éléments triadiques constitutifs de la performance oratoire du conteur en commençant par le récit ou l'argumentation discursive.

2.2. Le récit du conte

Le conte, à la différence du roman, est certes un récit mais ce n'est pas un récit inerte couché sur du papier qui ne peut dialoguer avec l'auditoire que par la lecture à haute voix. Le récit du conte est vivant, modelé et remodelé, car les mots déployés sortent de la bouche du conteur constamment animé par sa verve imaginative. On comprend, dès lors, pourquoi (B. B. Ano, 1990, p. 30) interpelle en ces termes «... le discours du conteur, son art de situer les faits, d'enrichir le récit par la supra-segmentation, que ce dernier réussira à distraire, c'est-à-dire à faire plaisir à son auditoire...».

A l'observation, le récit du conte n'est pas neutre, puisqu'au-delà de sa propension éducative, la réceptivité du message de ce genre par l'auditoire est tributaire de la dextérité discursive du conteur. A ce dernier revient la tâche d'utiliser les mots justes et variés mais surtout déployer un réseau d'images lequel métaphore, anaphore, hyperbole... sont usitées pour toucher la sensibilité de l'auditoire, cristalliser son attention auditive sur le contenu du message afin de s'approprier les valeurs éthiques extériorisées.

Analysé du point de vue de sa structuration interne, le récit du conte comporte trois parties, il s'agit de l'introduction, l'intrigue et la conclusion.

2.2.1. L'introduction

Il existe différentes introductions de conte: introduction simple, à prologue, à formule initiale ou à prologue chanté. Cela relève moins du récit, lui-même, que de l'animation du conteur. En réalité, ce qui nous semble important à faire découvrir est davantage les transformations que le conteur apporte par l'usage adapté de termes sélectionnés et variés pour rendre le contenu de l'introduction subtile. A ce sujet, convoquons le conte de (T. M. Touré, 1993, p. 41) intitulé «voyage au pays de l'abondance». Prenons le début de l'introduction de ce conte « Depuis plusieurs lunes, Dissia l'hyène était revenue parmi les siens».

Ici, l'introduction est d'une apparence simple dans sa structuration. Ajoutons à celle qui est susmentionnée cette autre introduction du conte intitulé «la case de tous les animaux» du même auteur «Depuis trois lunes tous les animaux tenaient une réunion» qui, au plan sémantique, est similaire à la première. Mais alors qu'est-ce qui distingue ces deux introductions simples dans leur contenu. En portant un regard sur l'organisation syntaxique des deux introductions, on peut déduire que l'adjectif «plusieurs lunes» renvoie à une pluralité temporelle tout comme l'adjectif numéral cardinal trois (3) dans «trois lunes».

A l'évidence, on note que les deux propositions introductives ont la même amplitude sémantique. Si tel est le cas, qu'est-ce qui explique que l'auditoire ne présente pas de signe de lassitude à les écouter dans les différents contes. C'est à ce niveau que réside la particularité du récit conté. Lequel est ataviquement rattaché à la performance oratoire⁶ ou au perfectionnement linguistique du conteur. En effet, par l'usage d'un ensemble d'artifices rhétoriques où l'adjectif se substitue à l'adverbe et vice-versa au mépris de

⁶- La performance oratoire renvoie à la manière de dire le conte de sorte à lui conférer la qualité d'œuvre artistique. Cela suppose que la narration du conte doit se produire avec une beauté parolique pour séduire l'auditoire.

certaines règles grammaticales, le conteur soumet sans cesse le contenu de l'introduction du conte à un renouvellement. Toute chose qui participe à l'actualisation permanente de ladite introduction.

En réalité, l'avatar endogène de la formule introductive à interpeller l'auditoire que les récits du conte se succèdent certes mais dans la variation de leur contenu. C'est certainement à cette perception que se réfère (E. E. Yondo, 1976, p. 24), lorsqu'il soutient que «contrairement à l'idée généralement répandue, les contes ... ne sont pas le bréviaire rigide d'une morale établie, et le conteur n'est pas un moraliste sévère. Car dans son débit, il raisonne à l'aide de certaines correspondances, des analogies suggestives».

En outre, constatons ensemble les transformations syntaxiques subtiles dans la manière d'introduire ces deux contes Baoulé⁷ intitulés «l'origine des danses divinatoires» et «le nom de la fille du roi». En ce qui concerne le premier, on note «Il y a longtemps dans un village». Par la stature de l'introduction et son articulation, on peut retenir qu'il s'agit, ici, d'une introduction simple qui, par l'adverbe «longtemps» situe le conte dans un passé indéterminé.

Dans le même ordre d'idée, il est à relever dans le second conte la formule introductive suivante «Autrefois un roi était à la recherche d'une fille». Juxtaposées, les deux versions introductives des deux contes sans se référer à la même chronologie de l'intrigue, rappelle une même chronotopie temporelle, car les adverbes de temps «longtemps» et «autrefois» les situent dans un temps indéfini. Dans les faits, ce qui nous paraît idoine à observer est la mutation adverbiale qui donne l'impression d'une désignation temporelle différente en apparence mais de contenu dénotatif identique en réalité.

Cette illusion des sens dans l'appréhension du contenu de l'introduction des contes est liée à un mécanisme de construction phraséologique des substantifs adverbiaux «autrefois» et «longtemps» dont le conteur s'emploie à alterner dans l'introduction d'un conte à l'autre. Au total, la notoriété du récit conté dépend de la façon d'introduire qui est l'un des ingrédients de la performance oratoire du conteur. Au-delà de cette perception, il existe une autre constance qui permet de mesurer l'indice de performance parolique du conteur. En l'occurrence, il s'agit du déroulement de l'intrigue du récit conté.

2.2.2. L'intrigue

Dans le but de cerner le terme «intrigue», engageons le dans une approche définitionnelle. L'intrigue considérée sur le plan narratologique constitue la trame du récit, c'est-à-dire les différentes péripéties qui le jalonnent. Dans le cas du conte, l'intrigue met à contribution le temps, l'espace et les personnages. Mais ce ne sont pas ces éléments constitutifs de l'intrigue sus-indiqués que nous cherchons à isoler, c'est davantage leur façon d'être déployée par le conteur afin de les impliquer dans le procès de la performance parolique.

En clair, il s'agit d'examiner, comment sur la chaîne parlée, le conteur fait un usage du chronotope «espace-temps» puis des personnages pour meubler le récit. C'est à ce niveau qu'interviennent les images qui partent du symbole, à la métaphore en passant par l'hyperbole, les répétitions... qui participent à ce que (I. E. Toui Bi, 2011, p. 21) qualifie de «performance discursive». En réalité, la performance discursive du conteur est un fait stylistique qui impose dans la narration du conte une richesse lexicale doublée d'une qualité vocale afin de le rendre réceptif, d'où la remarque de (J. Chevrier, 1986, p. 14) pour qui, dans le conte africain, «la manipulation de la parole n'est aucune manière le fruit du hasard, mais elle fait au contraire l'objet de soins constants...», car qu'elle soit ordinaire ou dissimulée dans le récit conté «la parole engage l'homme, la parole est l'homme» psalmodie (H. B. Amadou, 1972, p. 26) pour renforcer l'idée de Jacques Chevrier.

⁷Baoulé, sous-groupe ethnique provenant du groupe Akan occupant le centre, le sud-est de la Côte d'Ivoire. Les Baoulé sont les proches parents du peuple agni, en ce sens qu'ils partagent sensiblement le même contenu culturel.

Fort de ce qui précède, on ne peut que reconnaître que la parole diffusée dans les récits contés a une charge persuasive ou dissuasive, en ce qu'elle constitue, à en croire (R. Colin, 1965, p. 15):

une parole (...) forte qui prend une certaine forme lui permettant d'atteindre tous les hommes et qui survivra aux circonstances où elle a été prononcée. Elle contient des choses qui se rapportent au sens de la vie de l'homme et au sens du monde..., elle donne à ce qu'elle exprime une forme que l'on accueille avec un certain bonheur, comme la saveur d'un fruit. On est heureux de dire et d'entendre de cette manière.

Pour apprécier le traitement parolique qui est fait du temps, de l'espace et des personnages dans l'intrigue du récit conté, analysons les trois éléments narratifs de manière alternée, en commençant par:

- Le temps

Le temps, selon une définition du dictionnaire Larousse, est la durée dans laquelle se succèdent les événements. Ramené au conte, il se présente comme le moment du déroulement de l'intrigue. Ici, c'est davantage la construction du temps que sa définition qui nous intéresse. Que doit-on entendre par construction du temps? Dans la narration du conte, il y a une interférence continue du merveilleux, du fantastique et même du fantasmagorique sous l'égide de la manipulation du temps. Le traitement temporel se rattache à la parole. Laquelle rend ledit temps élastique, féérique, magique; nostalgique, voire surnaturel permettant, ainsi, au conteur de faire voyager l'assistance dans le monde visible et invisible, d'effectuer un va et vient incessant entre le réel et l'irréel. Pour y parvenir, le conteur procède à la combinaison d'un temps endogène et exogène à la narration.

Pour être plus explicite, il convient de retenir que les deux temps (externe et interne à la narration) sont dialectiquement liés, car le temps dit externe déporte la narration à une période nocturne, c'est-à-dire le soir, (C. M. Diarassouba, 1975, p. 95) le confirme lorsqu'elle soutient que «c'est le soir à la veillée, le plus souvent autour d'un feu que grands et petits se réunissent pour conter». Et, (B. B. Dadié, 1995, p. 112) en soutenant que «l'on conte le soir chez nous dans les veillées» vient renforcer la perception du temps de Diarassouba. Pourquoi la majorité des peuples négro-africains privilégient les veillées de conte le soir? Le récit à caractère introductif du conte intitulé «répudiation» (N. M. Ano, 1988, p. 72), apporte un début de réponse quand il affirme que «la nuit tombée, nous allons nous aider du conte pour faire face à nos peines, frère Miezan». Les veillées de conte nocturne ont un but relaxatif mais elles visent surtout à éviter d'empiéter sur les travaux champêtres diurnes.

Quant au temps interne, il est celui de la fiction qui est imprécis et se manifeste par les locutions temporelles, la position du soleil, le temps verbal, les événements heureux ou malheureux, bref, disons que le temps du conte combine le temps narratif et le temps fictif. A bien réfléchir, ce n'est pas la nature du temps du récit conté qui nous préoccupe mais la manière dont le conteur l'organise dans la narration. Il faut reconnaître que le conte est un récit, donc la problématique de la parole dans ce genre a un enjeu. Telle est l'idée que sous-tend l'affirmation de (B. Z. Zadi, 1979, p. 118) lorsqu'il soutient que par la virtuosité du conteur sa «parole se fait tantôt grave, tantôt légère, elle s'accélère, se concentre et se liquéfie...» en un récit qui construit, déconstruit et reconstruit perpétuellement le temps.

Le temps fait l'objet de manipulation perpétuelle pour l'impliquer dans le récit afin d'entraîner l'auditoire dans un univers onirique. On comprend, alors, pourquoi (G. Jean, 1976, p. 138) s'empresse de dire que dans le souci d'entraîner son auditoire dans l'univers du rêve, le conteur débute son récit par «un temps qui sort du temps». Et, la variation des indications temporelles perceptibles sous forme de formule introductive en est l'illustration: «Il était une fois ou un jour» dans les contes de Les aventures de Topé l'araignée de (T. M. Touré, 1983, p. 17), «jadis» dans les contes de La mare aux crocodiles de (F. D. Amon, 1995, p. 84-96), «autrefois» dans les contes de Le pagne noir de (B. B. Dadié, 1995, p. 45-84), «C'était au temps jadis où nous étions là». Dans le conte, le temps n'est pas statique, il est changeant et fugace.

De sorte que pour le cerner, le conteur procède à un marquage temporel par des repères évènementiels fabuleux.

L'écrivain (B. B. Dadié, 1995, p. 8 et 63) nous donne l'exemple dans cet extrait du conte intitulé le miroir «La famine donc était au village. Les pluies, trois années successives, avaient manqué au rendez-vous » et « C'était une famine atroce, unique en son genre. Et, elle durait depuis des années. Une famine rigoureuse et permanente... ». Au-delà de cet aspect temporel, le conteur, par le maniement de la parole situe les actions des héros de manière à amplifier la nostalgie. C'est le temps nostalgique qui est renforcé par le temps verbal qui traduit le déploiement excessif des temps du passé (le passé simple, le passé composé et l'imparfait) qui font du récit du conte une histoire pathétique. Le temps étant dialectiquement lié à l'espace, son investigation impose celle de l'espace.

- L'espace

L'espace, dans le conte négro-africain, est un espace narratif qui constitue des sites géographiques du récit. Selon (J. Weisgerber, 1971, p. 10), l'espace est «un espace verbal créé de toute pièce» par le conteur. Il est fictif, donc le résultat d'une construction, d'une représentation particulière de l'espace référentiel que (H. Mitterand, 1980, p. 192) appelle aussi «espace-fiction» et, ajoute-t-il, «il correspond aux coordonnées topologiques de l'action imagée et contée». (P. Hamon, 1983, p. 207) le qualifie de «territoire du personnage». Dans le récit conté, il existe une kyrielle d'espaces conçus en fonction de l'orientation pédagogique que le conteur veut atteindre. On comprend que le traitement de l'espace dans l'exercice parolique implique nécessairement la contribution de l'homme, c'est-à-dire le conteur qui, dans la mise en performance du conte, devient le détenteur de la parole émettrice.

Parler, en effet, de l'homme en tant que détenteur de la parole, c'est reconnaître de facto qu'il a la compétence de la manipuler pour lui donner un contenu séduisant. C'est cette volonté de séduction qui explique le fait que dans le récit conté l'espace est éclaté. De ce point de vue, l'espace manié et remanié sous l'action de la parole transcende la simple indication de lieu d'exécution du conte, puisqu'il produit un sens, voire une signification. Dans le processus de la construction de l'espace par le conteur, il y a en toile de fond un travail de stylisation et de symbolisation qui s'effectue dans la dialectique.

Dans certains contes, le conteur juxtapose deux villages: le village des hommes et celui des animaux. (F. D. Amon, 1992, p. 11-15) nous donne un aperçu dans son recueil de conte la mare aux crocodiles «Autrefois, tous les animaux de la terre habitaient ensemble, dans un village à eux qui n'était pas loin du village des hommes». L'espace animalier ou le village des animaux est éclaté, donc il peut se situer partout et à n'importe quel endroit (forêt, savane, marigot, brousse...) tandis que celui des hommes se rapporte à la case, la cour du roi, l'arbre à palabre... On constate à l'analyse de l'espace que celui des animaux se réfère à l'espace végétal et les hommes se rapportent à l'espace villageois.

Ce qui nous semble fondamental à retenir est le traitement que le conteur fait de l'espace, car en faisant alterner l'espace végétal et l'espace villageois, il parvient à le varier. Par ailleurs, pour faire monter la pression émotive, le conteur va au-delà des deux espaces sus-indiqués pour accéder à l'espace sylvestre qui est le monde des diables et des génies, l'univers des épreuves à surmonter. A l'espace sylvestre, s'ajoute l'espace chthonien qui intègre les marigots, les ruisseaux, les rivières etc. La traversée de cet espace, dans les contes, traduit le passage du monde réel au monde irréel.

Dans «la cruche» de (B. B. Dadié, 1995, p. 61), l'espace du crocodile se dévoile dans son immensité «un soir, il arriva au bord d'un grand fleuve, si grand que l'autre rive se confondait avec l'horizon. Et dans cette eau, un crocodile aussi gigantesque qu'une montagne». La présentation qui est faite du fleuve et du crocodile fonctionne sous le manteau du fantastique intensifiant le merveilleux et donnant l'impression d'un cadre idéal d'initiation.

Que l'espace soit villageois, sylvestre, chtonien... chaque référent est l'expression d'une activité artistique, littéraire, stylistique... qui s'associe à l'imprécision temporelle pour exacerber le merveilleux. La combinaison spatio-temporelle savante qui émane de l'imagination du conteur se dissout dans la parole pour laisser apparaître ses capacités artistiques qui séduisent et libèrent l'auditoire de la pression psychologique. Mais alors si le temps et l'espace, par leur traitement parolique spécial participe à la performance oratoire du conteur, qu'en est-il des personnages ?

- Les personnages

Les personnages sont conçus pour animer le récit du conte. Ils ne sont, donc, pas fortuits parce qu'ils sont créés pour servir de modèle, de miroir qui renvoie l'image des hommes, celle qui est proche du réel. Mais ce qui est à retenir est que la façon de construire ces personnages dans l'émission du conte est largement tributaire de la parole dont le déploiement modifie ou transforme constamment leurs attributs. La parole dans laquelle les personnages de conte sont extériorisés n'est pas ordinaire mais littéraire, voire artistique. Cette parole littéraire est «... une parole forte qui prend une certaine forme lui permettant d'atteindre tous les hommes» avertit (R. Colin, 1965, p. 15).

Le personnage du conte n'est pas créé ex-nihilo. Il est le produit d'un traitement artistique qui lui confère une identité «nom et prénoms», une personnalité constituée de données «physiques, psychologiques, morales...». Dans le conte, le conteur se sert de ses talents pour créer des personnages avec une harmonie artistique. Or, l'harmonie artistique selon (B. N. Kotchy, 1991, p. 290) s'accommode avec le bien-dire qui est «assurément le bien-parler, savoir se faire le porte-parole». Et, ajoute-t-il « l'art de bien-dire se traduit par la faculté d'émouvoir... ». La diffusion du personnage, dans le conte, est littéraire, car il résulte du bien dire qui est en adéquation avec la perception de (M. Mauss, 1967, p. 120) pour qui «dès qu'il y a effort pour bien dire et non pas seulement pour dire, il y a effort littéraire...».

Les personnages, dans le conte en situation de performance, subissent l'influence de la parole. En conséquence, ils dépendent de la verve imaginative du conteur, car c'est lui qui donne auxdits personnages l'apparence des personnes existantes, leur attribue une parole et une fonction proche de celle d'un être vivant dans la société pour l'amener à une reconversion mentale et à une autocorrection de ses défauts. Savoir parler relève de l'art d'autant plus que «l'homme exerce sa maîtrise sur les choses grâce à la parole, par elle, il peut les changer, les rendre agissantes et les commander» soutient (J. Jahn, 1965, p. 149). Le traitement du personnage dans la trame du récit conté est, en partie, lié au savoir parler et convaincre du conteur qui s'extériorise en une esthétique langagière faite pour séduire, interpeller, conseiller et éduquer.

En effet, le conteur, parce qu'il est un artiste, il ne se contente pas de narrer simplement mais de rendre son récit vivant et attrayant, car pour Gbaza Madou Dibéro⁸ «l'artiste de valeur, c'est celui qui sait reconstituer une personne (...). Il s'attache à l'objectivité...; cela signifie que dans le choix du mot il accorde de l'importance à la signification et... à l'expression». On comprend, alors, pourquoi le conteur s'approprie le conte, façonne le récit, l'agrémenté d'éléments stylistiques et rhétoriques pour le rendre performant. Toutefois, pour que la narration ait un effet émotif afin d'exercer un impact éducatif sur l'auditoire, il faut qu'à la performance oratoire du conteur, se combine la performance linguistique.

⁸ GBZA Madou Dibéro, poète paysan bété du village de Klisséraya dans la région de Guibéroua, grand maître de l'oralité. Entretien accordé au groupe de recherche sur la tradition orale (G.R.T.O) de l'Université d'Abidjan-cocody.

2.2.3. La performance linguistique

La performance linguistique se signale, en termes de richesse lexicale qui se décline en usage abondant de faits expressifs ou figures imagées. En effet, en situation d'émission, le conteur en tant qu'artiste doit pouvoir toucher la sensibilité de l'assistance afin de les émouvoir. Un tel projet, pour atteindre son objectif, repose sur la capacité imaginative de ce dernier. C'est pour cette raison que pour (B. Z. Zadi, 1979, p. 119) «... la parole du conte devrait avoir pour fondement la capacité que peut ou ne peut pas avoir l'artiste de donner vie... d'y faire surgir un univers mouvementé, d'intégrer à cet univers, en les intéressant avant tout, des adultes que rien ne désignait au départ comme des gens suffisamment crédules pour croire aux faits et gestes d'une vulgaire araignée». En réalité, l'effet d'attraction du conte provient des images faites de symboles, de métaphore, l'hyperbole etc. que le conteur déploie. Les mots sont judicieusement choisis, astucieusement exploités dans des constructions syntaxiques qui mettent à contribution proverbe, dicton, maxime, épopée etc.

Le conteur africain a le devoir de posséder également un vocabulaire riche et varié pour créer un effet de renouvellement de la pensée afin de soumettre l'auditoire à l'épreuve de la réflexion. La performance linguistique se veut une opération de séduction qui est manifeste dans des images les images qui créent l'illusion du vrai à travers le vrai-semblant, le beau flatteur ou le bel adulateur. Ici, le signe, c'est-à-dire les mots sont poétisés de sorte que l'usage que le conteur en fait, les détourne de leur sens habituel pour ne dévoiler véritablement leur contenu sémantique qu'en dénotation seconde. Ainsi, un arbre, une liane, un animal... naguère non doué de langage peut s'exprimer sans l'effet de la verve imaginative du conteur.

Au total, le talent artistique du conteur se dévoile, selon le mot de (M. W. Gohou, 2014, p. 293), par «... la puissance stylistique du langage poétique où fonctionnement les figures de construction, d'analogie et de substitution pour faire allusion à tout être, à toute chose ou à tout phénomène. Aussi, exploite-t-il tout ce qui l'entoure en l'exprimant». Fort de ce qui précède, on découvre que la performance linguistique est une affaire de puissance évocatoire du verbe qui éblouit, subjugué ou rend instable sous l'effet de la description, du portrait dithyrambique ou idyllique d'une araignée, d'une hyène, d'un renard etc. Les allées et retours du conteur dans le règne animal ou végétal dans la narration du conte pour dénoncer les vilénies des hommes ou le comportement vachard de la gent féminine, font de lui un expert de la belle parole.

C'est le lieu d'indiquer qu'avec la pression linguistique qui commande le déploiement à outrance d'un vaste réseau lexical, stylistique, rhétorique etc. le conteur cesse d'être un narrateur ordinaire pour prendre l'aspect d'un poète. De ce point de vue, les personnages qu'il extériorise sur la chaîne parlée, à en croire (M. W. Gohou, 2014, p. 296), «... cesse d'être ce qu'ils sont en réalité, ils abandonnent leurs natures premières pour se muer en êtres dotés de paroles, pensants et agissants. Ils transcendent donc à travers une métamorphose complète et font une symbiose, dans leur vie quotidienne avec les hommes».

Grâce à la technique d'expression hors norme du conteur doublé d'un pouvoir exceptionnel de maniement de la langue, les êtres actantiels du conte sont perpétuellement construits, déconstruits et reconstruits à travers des images chaleureuses sans cesse renouvelées. C'est ce renouvellement permanent des images qui confère à ce genre son charme et son caractère de genre impérissable. Les différents modes d'exercices de la parole artistique dans le conte élucidés, analysons à présent les aspects anthropologiques de ladite parole artistique dans ce genre littéraire.

3. Aspects anthropologiques de la parole artistique dans le conte négro-africain

La parole artistique qu'elle soit débitée dans l'épopée, la chanson, le proverbe, le conte etc. selon le père E. Mveng, s'appuie sur une herméneutique négro-africaine qui définit les règles d'interprétation du langage esthétique, pour affirmer que la performance dudit langage jaillit du rythme qui met à contribution le geste et le signe. Le geste fait référence à l'expression corporelle tandis que dans le signe se dissimule le message. Or, le sens ou la signification du message est de nature anthropologique, car il intègre la vie des hommes, leur désidérata et leur quête identitaire. C'est pour cette raison que (E. Mveng 1979, p. 47),

à juste titre, fait remarquer «la grande chance de l'art négro-africain, c'est qu'il est appelé à chanter la nouvelle destinée africaine de l'homme en un langage de signe qui, par définition sont signes de vie». Mais alors quelles sont les spécificités de ce langage diffusé sous forme de parole artistique?

3.1. Spécificités de la parole artistique dans le conte négro-africain

Le conteur fait le conte, même s'il n'en est pas forcément l'auteur, car c'est lui qui imprime à ce genre sa vitalité et lui confère son allure d'œuvre artistique. A ce sujet, notons que (D. Zahan, 1960, p. 99) en affirmant que le conteur possède «... les qualités requises...: intelligence, mémoire, imagination, esprit de repartie et surtout le don de la parole, avec la faculté de présenter les choses les plus graves et les plus sérieuses d'une manière amusante» ne fait que reconnaître les qualités paroliques du conteur. En effet, la parole artistique est une parole belle mais alors qu'est-ce qui fait la beauté? Répondre à cette question revient à explorer les talents artistiques du conteur. Ses talents sont-ils innés ou acquis à force d'exercice? Le poète parolier Gbaza Madou Dibéro⁹ nous donne un début de réponse en révélant que «la distinction entre l'artiste et le non artiste, c'est que le non artiste a des vides dans la parole qui sont un signe de la faillite de l'imagination. Il s'attache à l'objectivité de ce qu'il doit célébrer... Il désigne la personne telle qu'elle est, cela signifie que dans le choix du mot, il accorde de l'importance à la signification et non à la valeur expressive».

La personne du conteur est au centre de l'activité de contage, c'est lui qui transforme l'araignée, le lièvre ou le renard en un être intelligent, rusé en lui confiant un rôle actantiel porteur de charge pédagogique ou éducative. Et, à l'opposé, présente l'hyène comme l'incarnation de l'idiotie, de la bêtise et de l'immoralité. Quand l'orphelin devient cet être vulnérable, la tortue prend l'aspect d'un personnage nonchalant mais patient et efficace dans la prise de décision idoine.

En tout état de cause, la narration d'un conte, à n'en point douter, est un fait de maniement de la langue, de savoir parler et convaincre, toute chose qui fait dire à (M. W. GOHOU, 1979, p. 294) que la différence entre le conteur et le public, réside dans «l'art de manier le mot, d'exciter la sensibilité esthétique par le verbe...». La puissance de la parole, sous l'impulsion de la verve imaginative du conteur, donne à ce genre un pouvoir d'action persuasif ou dissuasif. La façon de narrer le conte détermine le comportement ou l'attitude de réceptivité de l'assistance.

C'est pour mettre en relief ce fait que (E. E. Yondo, 1979, p. 25) insiste pour dire que «le conte porte beaucoup plus, lorsque le conteur a du talent..., car c'est grâce au conteur, par sa façon de dire, son expression que l'auditoire peut vibrer et participer intensément». Il apparaît, donc, évident que l'animation du conte dépend, en partie, du conteur qui pousse l'auditoire à l'accompagner ou à le soutenir par des ovations, des cris euphoriques qui sont des signes d'encouragement à lui adresser. Par ailleurs, le conteur, parce qu'il est un artiste de la parole met un point d'honneur à respecter certaine norme dans l'émission du conte.

3.2. Mode de circulation de la parole dans le conte négro-africain.

Le conte africain est un genre long de la littérature orale négro-africaine. Cela signifie que sa mise en performance se fait par le truchement de la parole qui en constitue le support de diffusion. Mais si le conte se déploie dans la parole, il convient de s'interroger sur la typologie de cette parole. Le conte qui est l'objet de notre investigation, est celui du peuple négro-africain, c'est donc un conte négro-africain qui, en situation d'exécution, ne peut qu'utiliser la parole négro-africaine pour s'extérioriser. Or, la parole, dans la pratique sociale du peuple africain, ne se diffuse pas dans la cacophonie mais se transmet suivant un circuit triadique mis en relief par Bernard Zaourou Zadi. Pour lui, la parole négro-africaine exige la

⁹ GBZA Madou Dibéro, poète paysan bété du village de Klisséraya dans la région de Guibéroua, grand maître de l'oralité. Entretien accordé au groupe de recherche sur la tradition orale (G.R.T.O) de l'Université d'Abidjan.

présence d'un émetteur, un agent rythmique et un récepteur. Les trois (3) composants susmentionnés changent constamment de rôles en fonction de l'évolution de la communication.

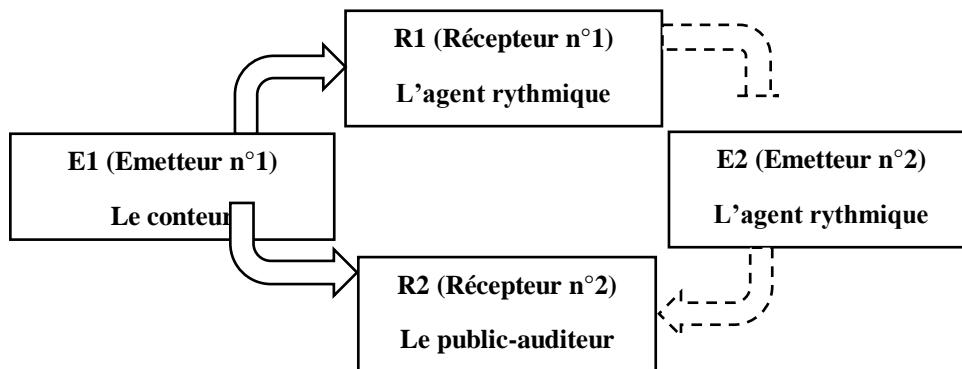
Dans les veillées du conte, sur la place publique du village, le soir au coucher du soleil, on observe un conteur qui joue le rôle d'émetteur, un deuxième personnage en qualité d'agent rythmique qui ponctue le récit du conteur et un récepteur représenté par l'auditoire. En réalité, reconnaît B. Z. Zadi, 1979, p. 118) «la puissance de cette parole tient aux rapports permanents qui s'établissent entre le conteur et son agent d'une part. La succession de séquence binaire entre le conteur et le public-auditeur d'autre part».

Pour être précis, il convient de dire que le schéma proposé par Bernard Zaourou Zadi comporte un émetteur, le conteur qui est le narrateur principal. Ce dernier, en déroulant son récit, s'adresse à un agent rythmique qui est chargé de ponctuer ledit récit ou de l'animer pour le transmettre par la suite au public-auditeur. C'est la première instance communicative intervenant dans le circuit de la parole contée négro-africaine.

Dans les échanges qui s'instaurent entre conteur, agent rythmique et public-auditeur, la parole demeure flexible. De sorte que lorsque le conteur observe un moment de silence après une séquence de phrase, l'agent rythmique qui, dans un premier temps, joue le rôle de récepteur, se transforme en deuxième émetteur puisqu'il reçoit la parole du conteur principal, la concentre pour la rendre performante et la répercuter par la suite sur un troisième récepteur qui est le public-auditeur.

Dans une veillée de conte, l'émetteur principal est le conteur, il est désigné (E1). Le conteur s'adresse à une personne qui sert de relai d'échange entre le conteur et le public auditeur, c'est l'agent rythmique qu'on peut qualifier de premier récepteur (R1). Dès acquisition de la parole du conteur, l'agent rythmique la transmet au public-auditeur. Par l'acte de transmission de la parole, l'agent rythmique abandonne momentanément son statut de premier récepteur (R1) pour se transformer en deuxième émetteur (E2), puisqu'en orientant la parole sur le public-auditeur, il le transmute en deuxième récepteur (R2).

Au total, en procédant à une analyse endogène du circuit de la parole artistique dans le conte négro-africain, on obtient le schéma structural suivant:



Dans les faits, conclut Maurice Wondji Gohou ce qui est remarquable en dehors de toutes leçons de moralité dans un genre oral à l'instar du conte «c'est le fonctionnement interne des éléments constitutifs... les personnages cessent d'être ce qu'ils sont, en réalité, ils abandonnent leurs natures premières pour se muer en des êtres dotés de paroles, pensants et agissants» sous l'action de la puissance évocatoire de la parole.

Conclusion

L'art de la parole, dans le conte négro-africain, relève du savoir parler et convaincre mais surtout d'une esthétique langagière qui est largement tributaire du talent du conteur. Le conteur, parce qu'il est maître de la parole proférée, ne dit pas le conte dans la cacophonie mais suivant les règles de l'art parolier. De

ce point de vue, l'anthropologie de l'art de la parole vise à mettre l'homme au cœur de l'activité esthétique négro-africaine qui suppose que ce dernier est l'acteur principal, même si la communauté constitue un support essentiel.

En réalité, la mise en performance du conte est un moment de distraction mais aussi et surtout de concentration et d'éducation qui requiert un savoir-faire langagier, car ce genre est un fait de parole certes, mais toute parole n'est pas forcément un conte. En conséquence, la parole intégrant un récit ne devient un conte que lorsqu'elle est auréolée d'artifice rhétorique embellie de faits expressifs ou figures d'images bien pensées. Le conteur, le vrai, n'est pas un homme ordinaire, il est un homme talentueux, un poète qui a la maîtrise de la parole. C'est un artiste de la parole qui sait amuser quand c'est nécessaire et éduquer quand c'est utile.

Bibliographie.

- AMADOU Hampaté Ba, 1972, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence africaine.
- AMIEL Philippe, 1984, *Dictionnaire pratique du Français*, Paris, Hachette.
- AMON D'Aby François, 1992, *La mare aux crocodiles*, Abidjan, NEI.
- ANO Boua Bernard, 1990, *Pour une lecture ethnolinguistique du conte africain*, séminaire de méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain, Université nationale de Côte d'Ivoire, FLASH.
- ANO N'guessan Marius, 1989, *Introduction du conte africain*, Abidjan, FLASH.
- ANO N'guessan Marius, 1998, *Les contes agni indénié*, Abidjan, CEDA.
- CHEVRIER Jacques, 1984, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.
- COLIN Roland, 1965, *Littérature d'hier et de demain*, Paris, ADEC.
- DADIE Binlin Bernard, 1995, *Le pagne noir*, Paris, Présence africaine.
- DIARASSOUBA Colardelle Marcelle, 1975, *Le lièvre et l'araignée dans le conte de l'Ouest africain*, Paris, UGE.
- Dictionnaire Larousse de Poche*, 2015, Paris, Edition Larousse.
- MVENG Engelbert, 1979, *La problématique d'une esthétique négro-africaine*, colloque sur Littérature et esthétique négro-africaine, Abidjan-Dakar, NEA.
- GEORGES Jean, 1976, *Le pouvoir des contes*, Paris, Présence africaine.
- GOHOU Wondji Maurice, 2014, «La technique parolique d'Amédée Pierre: de l'image du réel», in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine* (ILENA), université Félix Houphouët Boigny, Abidjan-cocody, p. 293-294
- HAMON Philippe, 1983, *Le personnage du roman*, Genève, Droz.
- JAHN Janheinz, 1961, *Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil.
- KESTELOOT Liliane, 1972, *Da Monzon de Ségou, épopée Bambara*, Paris, Fernand Nathan.
- KOTCHY N'guessan Barthélémy, 1991, «Le Tohourou de SROLOU Gabriel, drame de figuration», communication, in colloque international sur le mythe dans la littérature traditionnelle orale négro-africaine, Abidjan, 11 et 12 avril, p. 290.
- MITTERAND Henry, 1980, *Le discours du roman*, Paris, PUF.
- MAUSS Marcel, 1967, *Manuel d'ethnographie, Petite bibliographie*, Paris, Payot.
- N'DA Kan Pierre, 1984, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan.
- NOAH Jourdain Innocent, 1974, *De la littérature orale négro-africaine et ses chances de survie*, Etudes littéraires, Vol. 7, n°3, Paris, Fuyard.

TOUI Bi Irié Ernest, 1972, *Textuel université de vacance*, Abidjan, Fernand Nathan.

TOURE Théophile Minan, 1983, *Les aventures de Topé l'araignée*, Paris, Hâtier.

WEISGERBER Jean, 1971, *L'espace romanesque*, Paris, Seuil.

YONDO Elolongue Epanya, 1976, *La place de la littérature orale*, Paris, Pensée universelle.

Zahan Dominique, 1960, *Sociétés d'initiation Bambara: le domo, le koré*, Paris, mouton.

ZADI Zaourou Bernard, 1982, *La parole poétique dans la poésie africaine, domaine de l'Afrique de l'Ouest francophone*, Thèse de Doctorat d'Etat.