

Simon OMBAKANÉ
École normale supérieure
Université de Yaoundé I
simonombakane@gmail.com

**Entre écriture et oralité : rencontre intra générique dans
Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma et *Les
femmes ne boivent de whisky* de Sévérin Cécile Abega**

Résumé

Les récits hybrides issus de l'écrit et de la tradition orale dans la littérature francophone subsaharienne tendent à distinguer cette littérature de celle occidentale. La particularité étant ce mélange des caractéristiques de deux genres : le roman et le conte au moment de produire des textes romanesques. *Allah n'est pas obligé* A. Kourouma (2000) et *Les femmes ne boivent pas de whisky* S.C. Abega, (2004) dont la narration semble se rapprocher de la culture de l'oral se situent dans cette perspective. Le problème qui se dégage de ce sujet est celui de la fusion du conte et du roman/nouvelle dans une esthétique du récit qui tient à ses canons d'écriture. La question que l'on se pose est de savoir comment s'opère l'alchimie intra générique de l'oral et de l'écrit dans les textes de ces deux auteurs. Pour répondre à cette préoccupation et, prenant appui sur les outils d'analyse tels que ; l'inter généricité elle-même issue de la littérature comparée, la narratologie, cette étude démontre que les stratégies narratives et le mode d'écriture adoptées par ces auteurs, loin de subvertir le roman ou la nouvelle, les enrichissent en même temps qu'elles subliment la tradition orale négro-africaine.

Mots-clés : récit romanesque, conte, oralité, intra généricité, narratologie, littérature francophone.

Abstract

Hybrid narratives originating from written and oral traditions in Francophone Sub-Saharan African literature tend to distinguish this body of work from Western literature. The unique aspect lies in the blending of characteristics from two genres: the novel and the oral tale, in the process of producing fictional texts. *Allah n'est pas obligé* by A. Kourouma (2000) and *Les femmes ne boivent pas de whisky* by S.C. Abega (2004), whose narratives closely resemble oral traditions, fall within this perspective. The key issue raised by this topic is the fusion of the tale with the novel/short story in a narrative aesthetic that remains true to its literary conventions. The question posed is how the intra-generic alchemy between oral and written forms operates in the works of these two authors. To address this concern, and drawing upon analytical tools such as intergenericity from

comparative literature and narratology, this study demonstrates that the narrative strategies and writing styles adopted by these authors, far from undermining the novel or the short story, enrich them while also elevating the Negro-African oral tradition.

Key words: fictional narrative, oral tale, orality, intra-genericity, narratology, Francophone literature.

Introduction

La littérature francophone subsaharienne se distingue par sa capacité à réunir plusieurs genres au sein d'un même texte, ce qui constitue l'une de ses particularités. Cette spécificité a donné naissance à une technique d'écriture hybride, où le roman et la nouvelle intègrent des caractéristiques propres à l'écrit et au conte traditionnel oral. *Allah n'est pas obligé* (A. Kourouma, 2000) et *Les femmes ne boivent pas de whisky* (S.C. Abega, 2004) sont deux exemples de textes issus de l'Afrique subsaharienne francophone dont la narration s'inspire profondément de la culture orale. Le premier raconte la vie d'un enfant soldat, relatée par le personnage principal sous forme de chronique journalière à travers le Libéria et la Sierra Leone, deux pays d'Afrique de l'Ouest ravagés par les guerres tribales. Le second est un recueil de sept nouvelles où le narrateur utilise une technique oratoire digne d'un griot africain pour faire découvrir ou redécouvrir aux lecteurs les réalités de la société camerounaise. L'intergénéricité dans les textes francophones a déjà été explorée par Josias Semujanga dans son analyse de deux romans de Sony Labou Tansi, où il décrit cette fusion des genres comme une forme de baroque (2001). Le défi ici réside dans la fusion du récit oral et du récit écrit dans la littérature africaine francophone, deux genres dont l'esthétique est traditionnellement distincte. Nous nous posons donc plusieurs questions : comment ces textes réussissent-ils, par leur organisation narrative, à opérer le passage de l'écriture à l'oralité, ou inversement, sans altérer les caractéristiques propres à chaque genre ? Quel est l'impact ou l'apport de l'oralité dans le récit de chacun de ces écrivains ? Enfin, comment l'intra-généricité, en enrichissant à la fois le récit écrit et le récit oral, contribue-t-elle à définir la spécificité de la littérature francophone subsaharienne ? La fusion du conte avec le roman ou la nouvelle, dans les textes étudiés, est le fruit de cette intergénéricité qui permet la rencontre de plusieurs genres littéraires au sein d'un même texte, menant ainsi à une forme de transgénéricité. L'oralité s'intègre à l'écrit, tout comme le récit oral s'ajoute au récit romanesque ou à la nouvelle, rendant ces derniers plus vivants, plus proches des modes de vie et des formes de communication propres à l'Africain. Afin de démontrer cette dynamique, nous associerons l'intergénéricité à la narratologie de Gérard Genette (1972), telle que développée dans *Figures III* ainsi que la stylistique comparée, les transferts culturels ou l'approche thématique pour approfondir la compréhension de ces textes. Nous structurerons ainsi notre analyse autour de trois axes principaux : de l'écriture à l'oralité, ou les stratégies

narratives convergentes ; l'impact de l'oralité dans les textes étudiés ; le roman francophone, une spécificité narrative. Cette étude vise à analyser les stratégies narratives adoptées par les auteurs du roman et de la nouvelle, lesquelles, en définitive, célèbrent l'Afrique de l'oralité.

1. De l'écriture à l'oralité ou des stratégies narratives convergentes

L'art d'écrire ou de raconter chez les écrivains francophones d'Afrique subsaharienne, dans les genres de la nouvelle et du roman, se présente comme un mode d'expression artistique qui s'enracine profondément dans les cultures et traditions orales africaines. Cela révèle un mélange narratif distinctif qui témoigne «de l'influence de la tradition orale sur le roman moderne africain » Georges Ngal, (1982). Mohamadou Kane cité par Ndiaye pense quant à lui que : « Les romanciers font jouer leur double héritage traditionnel et moderne. C'est en cela que réside leur originalité Mohamadou Kane par Ndiaye :(2001). Les deux œuvres étudiées ici illustrent cette dynamique en montrant comment le récit écrit s'inspire du récit oral, tout en intégrant les éléments du conte au sein du roman et de la nouvelle.

Dans cette analyse, il est intéressant de considérer non seulement la perspective narratologique, mais aussi celle des transferts culturels. L'influence croisée entre les traditions orales africaines et les formes narratives romanesques modernes est manifeste. Kourouma et Abega empruntent les mécanismes de narration traditionnels du conteur africain pour les intégrer à une forme narrative plus occidentalisée, le roman ou la nouvelle, créant ainsi une nouvelle esthétique littéraire. Les transferts culturels entre l'oralité et l'écriture se manifestent non seulement par la structure narrative mais aussi par la langue elle-même. Chez Kourouma, par exemple, le langage du personnage principal est un mélange de français argotique et de formulations propres à l'oralité, renforçant ce lien entre les deux traditions. De même, Abega recrée l'ambiance de la narration orale à travers des descriptions riches en images culturelles et des dialogues qui rappellent les échanges dans les sociétés africaines traditionnelles.

1.1. Entre deux de la narration écrite de et la narration orale

Les textes qui font l'objet de cette étude appartiennent au roman et à la nouvelle comme genres de façon générale avec ce que cela suppose d'observance d'une certaine technique d'écriture et de l'organisation du récit ; toute harmonie organisationnelle que vient rompre ou varier les aspects de l'oralité. Pour démontrer que *Allah n'est pas obligé* et *Les femmes ne boivent pas le whisky* sont des récits au sens strict du terme et de façon plus concrète, nous passerons en revue les aspects de l'esthétique du genre tels que : le schéma narratif, le statut du narrateur et enfin le point de vue narratif lesquels construisent l'hybridité générique de chacun de ces textes.

1.1.1. Le schéma narratif chez Kourouma et Abega

Le texte de Kourouma, comme tous les textes de ce genre, s'ouvre par une situation initiale ou un incipit qui introduit le lecteur dans l'histoire. Dans ce cas particulier, l'entrée dans le récit se fait par l'auto-présentation du personnage-narrateur, Birahima : « m'appelle Birahima. Suis p'tit nègre » (*Allah n'est pas obligé* : 9). Dès le début, nous apprenons qu'il est Ivoirien, qu'il parle un français approximatif en raison d'une scolarité incomplète, et que l'histoire qu'il raconte est avant tout la sienne, comme il le déclare explicitement : « Je vais vraiment vraiment conter ma vie de merde de damné. » (*Allah n'est pas obligé* :12). Birahima est donc un narrateur auto-diégétique, racontant l'histoire de l'intérieur. Dès les premières pages, le décor est planté, et le lecteur est confronté à de nombreux traits linguistiques et stylistiques propres à l'oralité, tels que l'argot, les répétitions et autres marques distinctives.

Pour ce qui est du texte de Séverin Cécile Abega, bien que nous soyons en présence d'un recueil de nouvelles, chacune d'elles respecte cette structuration narrative. Prenons par exemple la première, intitulée « Un bon ministre » (*Les femmes ne boivent pas de whisky*, p. 5). Les quatre premiers paragraphes constituent la situation initiale. Ces paragraphes révèlent que le narrateur n'est pas le personnage central, comme chez Kourouma, mais un narrateur hétérodiégétique privilégié qui s'exprime à la première personne : « si je l'avais relatée il y a quelques années [...] » (*Les femmes ne boivent pas de whisky*, p. 5). Il agit comme un conteur, relatant une histoire qui lui a été transmise ou racontée par son oncle (l'inter-génération). L'histoire est située dans le temps — deux ans après les indépendances — et se déroule dans le village du narrateur, dont le nom n'est pas révélé ; il est donc un simple témoin oculaire qui raconte l'histoire d'un autre, en l'occurrence celle de Jéroboam Aka Assouka, un fils de chef nouvellement nommé ministre. Le narrateur précise : « Le jour où il fut nommé ministre, Jéroboam Aka Assouka fut considéré par les siens comme chef. Ce n'était d'ailleurs pas difficile. Prince, fils de prince, petit-fils de chef, il avait du sang bleu » (idem).

On pourrait faire la même analyse pour chacune des nouvelles du recueil, en gardant à l'esprit qu'il s'agit de récits courts comparés au récit romanesque, qui ici prend la forme de plusieurs chroniques journalières similaires à des nouvelles, à la différence qu'elles racontent l'histoire de Birahima. Dès le début du texte, des marques de l'oralité se dégagent déjà dans la présentation du personnage de Jéroboam, une présentation généalogique, comme le veut la tradition orale.

Pour ce qui est de l'élément perturbateur, c'est la nomination de Jéroboam qui déclenche l'action dans la nouvelle d'Abega. Le narrateur affirme : « le jour où il fut nommé ministre, jéroboam Aka Assouka fut considéré par les siens comme un chef. D'ailleurs ce n'était pas difficile. Prince petit fils de chef, il avait du sang bleu. La tribu se réunit. », (*Les femmes ne boivent pas le whisky* : 5) tandis que dans le récit de Kourouma, c'est par le fait qu'on a accusé la mère du personnage

narrateur comme la plus grande des sorcières que tout commence. Il déclare d'ailleurs :

Quand j'ai appris tout ça, quand j'ai su la sorcellerie de ma mère, quand j'ai su qu'elle mangeait dans sa jambe pourrie, tellement j'étais surpris, estomaqué, que j'ai pleuré, quatre jours nuit et jour. Matin cinquième jour, je suis parti de la case avec la décision de ne plus manger avec maman. Tellement, tellement je la trouvais dégoûtante. Je suis devenu un enfant de la rue. (*Allah n'est pas obligé* : 28)

Comme on peut le constater, il s'agit bien des événements qui viennent rompre ou perturber la stabilité de la situation initiale dans les deux récits et déclencher une série d'épreuves elles-mêmes transformées en actions par les personnages principaux. Quelles sont-elles ? Pour chaque récit, on va essayer d'en constituer un répertoire pour cerner leur apport dans l'intrigue.

Faisons remarquer tout de suite que, depuis la fugue de Birahima, il a dû faire face à une série d'épreuves ou péripéties qui sont un ensemble d'actes à poser, lesquels mènent le lecteur jusqu'à la fin du récit, ce sont notamment, la mort de sa mère et ses conséquences psychologiques comme, par exemple, la culpabilité du héros qui regrette énormément d'avoir été si dur vis-à-vis de cette dernière après qu'on l'a accusée de sorcellerie. On peut passer rapidement sur le rôle de l'imam et les funérailles de la défunte ainsi que leurs effets sur le personnage, pour s'arrêter ensuite sur la tenue de la palabre au cours de laquelle il va être confié à sa tante, sœur de sa mère, comme l'exige la coutume. Puis suivront la circoncision et l'initiation du personnage narrateur aux rites traditionnels malinké, le retour du chasseur, l'homme violent et époux de tante Mahna, le départ précipité de cette dernière du village pour le Liberia afin d'échapper aux agressions quotidiennes. Kourouma, par ces éléments textuels, révèle au lecteur quelques pans de la culture malinké. Le héros fera la rencontre du personnage Yacoubou avec comme projet de rejoindre sa tante au Liberia, il en est de même du contact dans le sang de ce dernier avec la guerre et les enfants soldats à la faveur d'un braquage, enfin l'intégration de Birahima comme enfant soldat par papa le bon, la mort de ce dernier tué par un enfant soldat et le branle-bas total puis l'entrée dans l'ILUMO du Général Doé, la bataille de gniagbo et la chute de Sanniquellie d'ONIKA. Après le Liberia le héros et son compagnon prennent la route pour la Sierra Léone en vue de retrouver la tante Mahna mais, il faut encore, pour Birahima, passer par l'armée sierra léonaise comme enfant soldat et même faire l'expérience de la prison pour apprendre finalement la mort de sa tante. C'est aussi la situation finale.

Dans la nouvelle le « bon ministre », quelques faits marquants tiennent lieu de péripéties. Ce sont, par exemple, la décision de la représentation de la tribu du tout nouveau ministre à Yaoundé, l'arrivée effective de Jéroboam Aka à Yaoundé avec sa suite de notables et autres, le déroulement du tapis humain pour les honneurs au prince et ministre.

Le caractère insolite de cette scène rend Aka plutôt ridicule auprès de ses collègues, a pour conséquences : la tenue d'un conseil avec les notables accompagnateurs pour leur demander de « le libérer de ces honneurs » (*Les femmes ne boivent pas de whisky* : 7). À la fin de non-recevoir réservée à sa demande par les notables, il doit se résoudre à subir les honneurs princiers dus à son rang. Puis il y a cet incident du dossier perdu et retrouvé d'un usager enfin, l'interview manquée avec pour conséquence le limogeage de Jéroboam Aka de ses fonctions de ministre. Ce limogeage marque aussi la fin du récit ou la situation finale de cette nouvelle. On peut faire le même travail avec l'ensemble des nouvelles du recueil pour remarquer que, c'est la même technique d'écriture qui est utilisée par le nouvelliste, ainsi en est-il du roman de Kourouma. Intéressons-nous maintenant à la voix narrative telle qu'elle apparaît dans les différents textes. Comme chez Kourouma, Abéga introduit des habitus culturels comme la notabilité qui tient à ses prérogatives auprès du chef bien que ministre en ville. Les deux œuvres révèlent donc une tension productive ; sorte de transfert culturel, entre les formes narratives traditionnelles orales et la structure écrite, créant une forme narrative hybride où l'oralité est centrale. Cette hybridité reflète une transgénéricité qui se manifeste dans l'ensemble des œuvres africaines francophones contemporaines.

1.1.2 : Le statut du narrateur dans *Allah n'est pas obligé* et *Les femmes ne boivent pas de whisky*

Le narrateur est la voix choisie par un auteur pour raconter l'histoire qu'il écrit. En narratologie, on distingue principalement deux types de narrateur : le narrateur interne et le narrateur externe. Ces deux choix narratifs influencent la perspective à partir de laquelle l'histoire est racontée, qu'elle soit à la première personne ou à la troisième personne. Quel est donc le statut narratif dans les deux textes étudiés ?

Dans les deux œuvres, la narration est à la première personne du singulier. La différence principale réside dans le fait qu'Ahmadou Kourouma adopte un narrateur auto-diégétique, c'est-à-dire un narrateur qui raconte sa propre histoire. Birahima est à la fois le protagoniste et le narrateur ce qui crée un effet d'immédiateté et d'intimité avec le lecteur. Cela est explicité dès le début : « Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde de damné » (*Allah n'est pas obligé*, p. 13). L'utilisation de la première personne et du style direct rappelle l'oralité, où le narrateur est souvent partie prenante de l'histoire qu'il raconte. En revanche, dans le texte de Séverin Cécile Abéga, « Un bon ministre », le narrateur est hétérodiégétique, c'est-à-dire externe à l'histoire. Le narrateur témoigne des événements qu'il n'a pas vécus directement mais qui lui ont été rapportés. Dans ce cas, le narrateur est véritablement la voix choisie par l'auteur pour transmettre les faits vécus par d'autres personnages : « Le jour où il fut nommé ministre, Jéroboam fut considéré par les siens comme chef » (*Les femmes ne boivent pas de whisky*, p. 5). Qu'il soit auto-diégétique ou hétéro-diégétique, le narrateur, tout comme le conteur dans la tradition orale, est le dépositaire

de nombreux savoirs et connaissances sur l'histoire qu'il raconte. C'est pourquoi ces narrateurs ou conteurs sont souvent perçus comme des « démiurges ou même des 'créateurs' laissant leur empreinte sur le texte, dont ils ne sont que les exécutants. Toutefois, ni l'un ni l'autre ne peut être considéré comme neutre. » Tinturier et Derive(2005) Dans les deux cas, que le narrateur soit interne ou externe, il joue un rôle clé dans la transmission d'un savoir et dans la reconstruction de la mémoire collective, comme c'est souvent le cas dans la tradition orale africaine. Ce qui nous amène à examiner la question de la focalisation.

1.1.3 : Le point de vue narratif : une spécificité chez Kourouma et Abega

En narratologie, toute histoire est relatée selon une perspective ou un point de vue narratif. Pour les textes de Kourouma et d'Abega, nous allons examiner sous quel angle leurs histoires respectives sont racontées par les narrateurs afin de déterminer la nature et la quantité d'informations transmises.

Dans *Allah n'est pas obligé*, le point de vue est essentiellement omniscient, car le narrateur est également le personnage principal de l'histoire. Il est au courant de tous les aspects des événements qu'il relate. Cette omniscience est démontrée par l'injonction qu'il adresse aux lecteurs : « Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout. » (*Allah n'est pas obligé*, p. 13). L'emploi de la première personne du singulier renforce encore cette impression. Ce point de vue omniscient, couramment utilisé dans les récits romanesques, correspond bien au style d'Ahmadou Kourouma. Cependant, on observe que Birahima, en tant que personnage principal, adopte parfois des points de vue externes ou même internes, racontant les événements comme s'ils se déroulaient seuls, notamment lorsqu'il s'agit de prononcer des oraisons funèbres — des sortes d'analepse de la vie passée d'un de ses camarades tombés sur le champ de bataille — ou lorsqu'il relate l'histoire d'un autre personnage. Un exemple en est le récit des circonstances de la mort du personnage nommé « papa le bon » : « Sous l'emprise de l'alcool, le colonel papa le bon se rendit dans la prison. Il se rendit seul, tout seul dans la prison où il ne se rendait dans la journée qu'accompagné de deux soldats-enfants armés jusqu'aux dents » (*Allah n'est pas obligé*, p. 89).

La focalisation interne est perceptible lorsque l'enfance de la mère du narrateur-personnage est racontée par un autre personnage, comme dans cet extrait : « La nuit de la naissance de ma mère, ma grand-mère était trop occupée à cause aussi de mauvais signes apparaissant un peu partout dans l'univers » (*Allah n'est pas obligé*, p. 21). Cela montre clairement que pour narrer la naissance de sa mère, il ne fait que reprendre ce qui lui a été rapporté par un autre, ce qui illustre bien les va-et-vient entre focalisation interne et externe, permettant ainsi de passer aisément du récit-cadre aux récits enchâssés.

Dans la nouvelle « Un bon ministre », la focalisation est principalement interne, car le narrateur ne relate que ce qui lui a été rapporté par son oncle. Il le confirme en disant : « mon oncle qui me rapporte cette conversation était un des familiers du ministre pour avoir servi comme infirmier dans le village avant l'indépendance » (*Les femmes ne boivent pas de whisky*, p. 7). Cependant, dès le début, on remarque que ce narrateur entre souvent en dialogue avec le lecteur à travers certaines réflexions ou observations personnelles, ce qui correspond à une focalisation zéro, un point de vue également présent dans le texte de Kourouma. Compte tenu de cette esthétique narrative particulière à ces deux auteurs, El Hadj Camara considère qu'elle s'inscrit dans une logique de quête identitaire permanente. Il affirme : « Le besoin de renouvellement de l'esthétique romanesque a conduit les écrivains francophones, notamment africains, à pratiquer une technique narrative qui confirme la validité des notions bakhtiniennes de dialogisme et de polyphonie Camara » (2010 : 10).

En somme, les techniques narratives particulières adoptées par les deux écrivains sont, comme nous l'avons observé, bien au service de l'écriture intergénéricque de leurs différents textes. Les schémas narratifs, le statut du narrateur et les différents points de vue analysés, qui sont autant de caractéristiques de ces genres, confirment cette perspective. Il s'agit maintenant de voir comment l'oralité alimente le roman et la nouvelle dans cette étude.

2. Des mécanismes du conte au style oral chez Kourouma et Abega

L'oralité, qui se mêle ou qui imprègne le récit dans ces deux textes négro-africains, nous plonge directement dans l'intergénéricité en question. En effet, il s'agit de deux genres, deux esthétiques qui se rencontrent pour créer un nouveau genre hybride, qui n'appartient ni au roman ni à la nouvelle — un récit transgénéricque, en somme.

Dans cette étude, nous observons la fusion de deux esthétiques : l'oral et l'écrit, le conte, le roman et la nouvelle, dans les textes de Kourouma et Abega. Plusieurs procédés permettent de rendre compte de cette fusion, voire de cette intergénéricité, qui mène à une transgénéricité progressivement affirmée dans la littérature africaine contemporaine.

2.1 : Des mécanismes du conte dans les deux textes

Les récits dans *Allah n'est pas obligé* et *Les femmes ne boivent pas de whisky* sont construits sur le modèle du conte. Le premier bien qu'étant un roman est découpé en séquences journalistiques pleines du point de vue de son contenu et dont la fin comme dans un conte semble dégager une certaine moralité. D'ailleurs pour le narrateur cela ne fait l'ombre d'aucun doute il ne raconte pas il conte son histoire. Il déclare : « voilà. Je commence à conter mes salades. » (*Allah n'est pas obligé* : 9) Plus loin il insiste : « Maintenant après m'être présenté je vais vraiment vraiment

conter ma vie de merde. » (*Allah n'est pas obligé* : 13) Et cette posture qu'il adopte vis-à-vis du lecteur est davantage celle d'un conteur le soir au village autour du feu et avec un public de choix : « Asseyez-vous et écoutez-moi. » (Idem) Vu sous cet angle on peut y observer un certain dialogisme doublé de polyphonie dans les rapports du conteur/narrateur avec le lecteur comme avec l'auditoire. Toute chose qui fait sens avec l'intergénéricité.

De même, dans le recueil de nouvelles dont les récits sont conçus à la manière d'un conte et ceci au regard de leur volume réduit et de leur densité qui donnent au lecteur de tirer une leçon de vie. Le narrateur est, lui aussi, dans la posture du conteur qui veut à chaque instant garder le contact avec le lecteur comme le conteur avec son public, ainsi que le soulignent Baumgardt et Dérive : « en effet, la littérature orale est réalisée en contexte de communication directe en présence de l'énonciateur et du public, lors des performances c'est-à-dire de séances qui donnent à voir et à entendre » U. Baumgardt et J. Dérive(2008). On en veut pour preuve cette interpellation du lecteur dans la nouvelle éponyme « les femmes ne boivent pas de whisky » : « vous pouvez vous demandez comment un vieux monsieur perclus de rhumatismes pouvait se procurer toute la matière première d'art vorace en fibre de palmiers. » (*Les femmes ne boivent pas le whisky* : 23) Comme nous l'avons signalé plus haut, le roman et le recueil de nouvelles n'offrent pas de récits longs comme dans un récit romanesque classique mais des récits brefs un peu autonomes qui donnent droit à une intrigue dense débouchant sur une fin, riche d'enseignements, telle que souhaitée par le narrateur, mieux encore par le conteur. Tel est le cas de cette nouvelle où on a ceci : « Chez nous, un mari qui offre du whisky à tout le village alors que ses enfants n'ont pas de cahiers ne peut décemment battre sa moitié si elle l'a couvert de honte en public. » (*Les femmes ne boivent pas le whisky*: 43) Et, dans la première séquence d'*Allah n'est pas obligé*, on a plus cette chute : « voilà ce que j'avais à dire aujourd'hui. J'en ai marre ; je m'arrête aujourd'hui. » (*Allah n'est pas obligé* :51) Ces aspects que nous venons d'examiner et qui appartiennent aux mécanismes du conte montrent bien l'imbrication du roman et la nouvelle dans la littérature africaine par le conte mieux encore, par l'oralité. En outre, le conte étant considéré comme faisant partie du patrimoine culturel d'un peuple, on voit bien que les récits en étude ici échappent à leurs auteurs pour devenir un lieu commun entre la société camerounaise d'une part et le peuple africain d'autre part. Mais ces mécanismes ne sont pas les seuls à même de rendre compte de l'intergénéricité dans ces textes ; il y a aussi le style proprement oral.

2.2. Du style oral chez Kourouma et Abega

D'un point de vue linguistique, le conte, issu de la tradition orale, intègre un grand nombre de faits de langue et d'éléments stylistiques qui relèvent du style oral. Ce style se caractérise généralement par une simplicité apparente au niveau du vocabulaire et de la syntaxe, mais il est souvent très imagé sur le plan stylistique. Cela s'explique par le fait que

l'émetteur et le récepteur partagent les mêmes codes et le même cadre spatio-temporel.

Tout d'abord, la syntaxe : elle s'écarte fréquemment de la structure standard pour s'aligner davantage sur le modèle d'expression local dans les deux œuvres. Dans *Allah n'est pas obligé*, par exemple, l'auteur utilise des phrases longues qui rappellent l'envolée verbale des griots. Cela est illustré dans l'extrait suivant : « Pour raconter ma vie de merde de bordel de vie dans un parler approximatif un français passable pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots je possède quatre dictionnaires » (*Allah n'est pas obligé*, p. 11), ou encore : « chaque fois que quelqu'un lui donnait des morceaux de sucre, des mangues bonnes et douces, de la papaye et du lait, c'était pour moi, pour moi seul : elle ne les consommait jamais » (*Allah n'est pas obligé*, p. 21).

On pourrait également s'intéresser au rythme de ces phrases, qui semblent lentes, comme dans une chanson, ajoutant une touche de mélodie ou de poésie. On retrouve ces traits de l'oralité dans des phrases au style argotique. Cela est évident dès l'ouverture du roman : « Et d'abord... et un... M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal français. C'é comme ça » (*Allah n'est pas obligé*: 9). Ce qui frappe ici, c'est le caractère fragmenté des phrases et des mots, ce qui montre à quel point le conteur malinké est proche du lecteur et de son auditoire. On peut également percevoir une certaine familiarité entre les deux instances de communication, un trait caractéristique de l'univers du conte. C'est ce que P. Alexandre nomme : « la coexistence de deux univers de discours [...] on est tenté de parler de schizoculture, la schize intervenant aussi bien au niveau individuel que collectif » Pierre Alexandre, (1976 :76) De même, les marques telles que les jurons et les refrains en tant que suite de phrases identiques qui se répètent, sont à intégrer aussi dans ce qui fait la spécificité du conte africain. Kourouma en use abondamment dans son texte. Prenons par exemple cette expression : « Allah n'est pas obligé » qui a été retenue comme titre du roman et le juron ; « walahé faforo.. ! », (*Allah n'est pas obligé* : 10, 14, 28, 50, 55) qu'on retrouve dans presque tout le texte de cet auteur. Ce même style oral peut s'observer aussi dans les nouvelles «*Les femmes ne boivent pas de whisky*». Et «le candidat» (Hein ! hé ! (p.31) ah ! (73) hein !)

Comme dans la précédente nouvelle, on retrouve dans la nouvelle «les femmes ne boivent pas le whisky» des phrases assez longues comme souvent dans une chanson. C'est le cas de celle qui suit : « les Ongol Minkat, le Ngaba Zamba et les Endanga, descendent d'un même homme, formaient donc les Ele ndze a mbo, et en face d'eux, ils avaient les Ndon et les Ngatindo, eux-mêmes considérées comme une seule famille » (*Les femmes* : 27). Ce rappel généalogique est propre au parler africain ; un parler africain où la langue française, une langue coloniale est transformée en un outil de narration authentiquement africain par ces deux auteurs et qui impacte fortement leurs textes.

3. De l'impact de l'oralité dans l'écriture de Kourouma et Abega

L'influence de l'oralité sur l'écriture de Kourouma et Abega illustre clairement l'intergénéricité que nous cherchons à démontrer, et cela à plusieurs niveaux. Dans les deux textes qui forment le corpus de cette étude, nous avons observé une véritable interaction entre l'art de l'écriture et celui de l'oralité. Il s'agit de deux genres/arts qui, au départ, sont distincts et éloignés l'un de l'autre (l'écriture étant une forme d'enregistrement de l'oralité), mais qui finissent par se rencontrer et fusionner dans un même texte, créant ainsi une hybridité générique. Cependant, il convient de comprendre comment et pourquoi l'oralité, en raison de l'habitus culturel lié à la parole, marque et influence l'écriture romanesque et les nouvelles de ces deux auteurs. Selon Goody : « l'écriture permet une analyse plus fine de l'usage de la langue et par là-même encourage la réflexivité » Goody, (2007 : 8). Pour approfondir cette question, nous examinerons la vivacité narrative et la densité du conte, qui nous semblent être des apports essentiels au récit.

D'un point de vue thématique, l'oralité permet d'aborder des sujets fondamentaux dans la tradition africaine tels que la mémoire collective, l'histoire transmise à travers les générations, et les réalités sociales. Chez Kourouma, la thématique de la guerre civile, vécue à travers le personnage de l'enfant soldat Birahima, est renforcée par une narration où l'oralité sert à accentuer le réalisme brutal de la vie quotidienne. En employant des expressions orales, Kourouma parvient à capturer la voix de son personnage principal et à refléter la souffrance collective des Africains touchés par la guerre. Dans *Les femmes ne boivent pas de whisky*, Abega se sert également de l'oralité pour explorer des réalités sociales et politiques camerounaises. Le recours à une narration orale permet d'aborder des sujets comme la corruption, la pauvreté, et les inégalités de manière plus vivante et accessible. La narration à la première personne, typique du conte, donne une proximité au lecteur tout en transmettant des leçons de vie et des critiques sociales. Cette interaction entre l'oralité et l'écriture, en particulier dans le traitement des thèmes sociaux et politiques d'une part chez Abega et la guerre d'autre part chez Kourouma est importante. leurs textes sont comme des récits oraux pour traitant des réalités sociales et historiques, en particulier et ayant un rapport avec la question de l'identité et de la mémoire de chacun de leurs espaces. C'est le phénomène de l' « oraliture », Pio Zirimu, (1970) où l'écriture cherche à préserver l'oralité comme vecteur d'identité culturelle. La vivacité en est un trait.

3.1 : La vivacité narrative pour un récit relevé

Les récits de Kourouma et Abega révèlent une certaine intensité, grâce à une vivacité narrative qui tire son origine du conte. Cette vivacité découle de l'animation du récit. Le conte, bien qu'il s'agisse d'une forme narrative, s'adresse directement à un auditoire attentif. C'est pourquoi il

est plus vivant, plus dynamique, et se déroule de manière animée grâce à l'art du conteur.

Dans les textes étudiés, cette vivacité se manifeste dans les séquences dialogiques, où l'on trouve des répliques courtes et successives, traduisant une énergie narrative et un certain dynamisme. Cette marque narrative s'observe dans les incipit des nouvelles proposées par Abega, notamment dans l'entame de « Le candidat » où le nouvelliste sans fioriture et avec célérité relate les faits comme le montre cet extrait :

Nous avons dévalé la petite colline qui meurt sous l'eau de Ngala, parlant de tout et de rien. A notre arrivée, l'otok zam, l'oiseau le plus bavard de la forêt, avait tu son babil dans les raphias et ne le reprit même pas quand nous fûmes nus. La journée avait été chaude et chacun cherchait la fraîcheur qui ne quitte jamais les eaux turbides de Ngala. (*Les femmes ne boivent pas de whisky* : 63)

Ici, les informations attendues sont données à temps et sans autres formes procès. Toute chose qui garde le lecteur dans un éveil permanent. Si le narrateur évoque la chaleur, cela rappelle la belle ambiance. De même, dans la nouvelle « Les femmes ne boivent pas le whisky », on peut retenir en exemple cet échange assez relevé de deux personnages mis en scène par le nouvelliste :

- Tu n'espères quand même pas que je voterai pour toi après avoir bu le whisky de Nko Melonga ?
- Ton ventre couve des œufs !
- Je suis la vipère qui pond des serpents prêts à mordre et non des œufs, ricana Ndzomo.
- Le conteur n'a pas pitié des oreilles.
- J'ai vu quelque chose hier soir.
- Ne me dis pas !... (*Les femmes ne boivent pas le whisky* : 29-30)

Là aussi, si on était au théâtre, on parlerait des stichomythies qui sont une marque de l'oralité et qui ont l'art de trahir une atmosphère assez vivante où les parémies telles que le proverbes les adages ont une place de choix en tant que sagesse africaine. Ces traits pertinents de l'oralité essaient aussi le texte de Kourouma. Prenons le début de la séquence II de ce roman pour nous en convaincre. Elle commence ainsi : « Quand on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse ; ils se sont partagé le territoire ; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout et tout et tout entier le monde les laisse faire ». (*Allah n'est pas obligé* 53) On observe bien que dans cette entame, le narrateur laisse de côté toute fioriture et va droit à l'essentiel. Il indique très rapidement à quoi renvoie la guerre tribale. Cette vivacité est aussi remarquable au niveau syntaxique. À titre d'exemple il

affirme : « comparé à Taylor ; Compaoré le dictateur du Burkina, Houphouët-Boigny le dictateur de Côte-d'Ivoire et Kadhafi le dictateur de la Lybie, sont des gens bien, des gens apparemment bien ». (*Allah n'est pas obligé* 71) Ici, la syntaxe est de type particulier ; les expressions mises en apostrophe ne sont pas séparées des noms qu'elles expliquent par une virgule comme l'exigent les règles de grammaire ; ce qui a pour rôle d'accélérer la lecture donc, de donner plus de vie à la narration. Une telle approche du roman de ces écrivains francophones se rapproche de la conception du roman de Bakhtine qui affirme :

Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. Le roman c'est la diversité sociale de langage, parfois de langue et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. [...] Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ces thèmes, tout son univers signifiant [...]. Bakhtine (1978 :87-89)

Tout compte fait, les textes de Kourouma et Abega se particularisent dans leur écriture et davantage dans la relation des faits par une certaine vivacité. Ils tirent ce mode narratif de la tradition orale et surtout du conte qui les nourrit. À cet aspect de vivacité, s'ajoute aussi la densité qui mérite qu'on s'y penche.

3.2 La densité narrative : une marque du récit francophone

La densité narrative évoquée dans cette étude vise à montrer que, dans l'acte de narration des romanciers ou nouvellistes africains, il n'y a pas de rupture importante dans la progression des faits, contrairement à ce que l'on observe souvent dans le roman ou la nouvelle classique. Genette appelle cela « les infidélités à l'ordre chronologique des événements » ou anachronies (Genette : 85). En d'autres termes, les séquences descriptives ou explicatives sont limitées, ce qui permet aux événements de s'enchaîner rapidement, créant ainsi un flux d'informations constant. Ce rythme soutenu maintient le lecteur en haleine, augmentant ainsi son plaisir de lecture. Dans les textes étudiés, cette approche narrative est récurrente.

Dans le recueil de nouvelles de Sévérin Cécile Abega, et en particulier dans la nouvelle « Le vote », on peut observer ce jeu d'écriture. Dans ce texte, la narration est structurée de manière à ce que le dialogue suive immédiatement l'action, sans pause explicative. Un exemple en est cet extrait :

Au moment où je pris place parmi eux, Oscar, le doyen du clan du feu, menait une attaque en règle contre un ennemi anonyme, mais dont l'identité n'était un mystère pour personne. — J'espère que ce vote ne se déroulera pas comme le dernier. [...] — Ceux qui ne peuvent pas s'acheter une veste devraient fermer leur bouche devant moi, au lieu de laisser parler leur immonde jalousie, répliqua du tac au tac la cible de cette attaque (*Les femmes ne boivent pas de whisky*, p. 112).

Par cette technique narrative, non seulement la nouvelle, en tant que forme de récit, reste dans des proportions esthétiques normales — c'est-à-dire un récit court — mais de plus, la narration devient plus dense en enchaînant, sans discontinuer, une série d'événements et de faits qui construisent l'histoire. Dans le roman de Kourouma, on observe la même technique. En voici une illustration :

Le colonel Papa le Bon fut très heureux de rencontrer Yacoubou, très heureux d'avoir un grigriman, un bon grigriman musulman.
« Quelle sorte de grigris ? lui demanda le colonel Papa le Bon.
— De toute sorte d'usage, répondit Yacoubou.
— Des grigris contre les balles aussi ?
— Je suis fortiche dans la protection contre les balles. C'est pourquoi je suis venu au Liberia. » (*Allah n'est pas obligé*, p. 77)

Dans ce passage, comme dans le précédent, l'oralité se manifeste clairement, car même en racontant, il s'agit de parole, et la parole est à la source de l'oralité. A la question de Ursula Baumgardt de savoir: « la littérature orale étant une voie d'accès aux représentations culturelles, quelle est la spécificité culturelle des expressions de l'altérité dans ces textes? » Baumgardt (2014), la réponse est claire et nette, la parole est au service de l'écriture, ou vice-versa, chez ces auteurs francophones dans un jeu d'imbrication permanente. De plus, la densité se fait ressentir à travers l'art africain du dire, qui consiste souvent en un discours très imagé. Comme le souligne Jean Blot : « Tout écrivain, me semble-t-il, est suivi par la tradition orale comme par son ombre. Il la sent derrière lui, à l'intérieur de ce qu'il pense, dit et écrit » (Blot, 1984 : 81).

On peut observer combien ce style permet de transmettre une grande quantité de messages. Chaque expression imagée possède une signification particulière, rendant hommage au code de l'oralité. Ce mode d'expression est omniprésent dans les textes analysés dans cette étude. Par exemple, dans *Les femmes ne boivent pas de whisky* de Séverin Cécile Abega, à travers les dialogues de certains personnages dépositaires des traditions, on peut apprécier cet échange mettant en valeur leur habileté oratoire :

« -Ton ventre couve des œufs !
— Je suis la vipère qui pond des serpents prêts à mordre et non des œufs, ricana Ndzomo.
— Le conteur n'a pas pitié des oreilles » (*Les femmes ne boivent pas de whisky*, p. 29-30).

Dans ces échanges oraux, il faut être un locuteur de haut niveau pour décoder le message. Les clés de ce code se trouvent dans l'oralité, et parfois même dans la tradition, qui limite la délivrance de messages aux initiés, c'est-à-dire à ceux qui maîtrisent le langage des images. Un autre extrait de la nouvelle *Le candidat* nous conforte dans cette idée : « Mboufek est le grand arbre qui a étendu ses branches sur tout le village

afin d'abriter des chimpanzés comme moi sous son ombre. » Mon fils s'arme d'une hache et fait face à l'oralité, particulièrement à un langage imagé. Concernant Kourouma, Makhily Gassama affirme :

Sans intimider la langue française, sans courroucer Vaugelas, il a su, subtilement, explorer à fond et exploiter les ressources des langues agglutinantes. Sous son pinceau, les mots de France se métamorphosent et deviennent des images. Ils tissent de fines alliances avec l'esprit de la civilisation négro-africaine Makhily Gassama, (1995 : 117).

Un autre passage illustre cette idée : « La cicatrice est toujours là, sur mon bras ; elle est toujours dans ma tête et dans mon ventre, disent les Africains noirs, et dans mon cœur » (*Allah n'est pas obligé*, p. 15). Chez Kourouma, tout comme chez Abega, l'usage d'un discours dense et imagé est manifeste. Dans la tradition orale, ce style permet de délivrer de nombreuses informations qui auraient pu être subdivisées en plusieurs séquences narratives.

Finalement, dans les œuvres de ces deux écrivains, grâce à la coexistence des deux univers discursifs (l'écrit et l'oral), on observe que l'écart entre le français vernaculaire et le français écrit ou parlé est parfois peu significatif, ce qui constitue un enjeu certain. Les deux auteurs jouent régulièrement avec la frontière entre l'oral et l'écrit au niveau métatextuel, créant ainsi un effet de mise en abyme. Comme l'affirmait déjà Birago Diop dans une interview :

Pour moi, le roman n'est qu'un conte plus ou moins 'délayé' et 'dilué' où la personnalisation des sujets et des objets amortit les caractères majeurs des Types (bêtes, choses et gens) des écrits traditionnels qui ont toujours condensé tous les autres genres pour manifester les éléments — positifs ou négatifs — des civilisations passées ou en voie de mutation Birago Diop, cité par M. Kane: 208-9).

Tout comme la vivacité, la densité narrative est un trait caractéristique de l'oralité dans cette étude.

Conclusion

La rencontre intergénérationnelle entre le conte (oral) et le récit écrit apparaît comme une caractéristique fondamentale du roman ou de la nouvelle francophone au sud du Sahara. Dans les textes étudiés dans ce corpus, nous avons pu observer comment le roman et la nouvelle se nourrissent des mécanismes du conte, que ce soit aux niveaux narratif, linguistique, culturel, symbolique ou métatextuel. Le conte, qui relève de l'oralité, est une composante intrinsèque de la tradition africaine et fait partie de son patrimoine culturel. Kourouma et Abega ont su habilement manier et combiner ces deux genres pour dépeindre la réalité africaine. Le premier, à travers la vie et les pérégrinations de Birahima, décrit le quotidien des Ivoiriens, et plus largement celui des Africains, marqué par la guerre civile, la violence, la misère et la pauvreté. Le second dévoile au

lecteur les réalités sociales, politiques et culturelles du Cameroun. Ces récits, rendus dans un style vivant, joyeux et dense, sont empreints de la vivacité propre à la tradition orale africaine, enrichissant ainsi la complexité et la profondeur de ces œuvres, tout en impactant leur signification et leur compréhension. Il s'agit d'un art qui raconte l'Afrique dans sa profondeur, à travers ses coutumes, ses drames multiformes, et qui, finalement, se rapproche du conte. Ces textes égaiant, édifiant et préviennent le lecteur en même temps. Par l'approche comparative on a pu situer ces récits dans un cadre plus large, où la fusion entre oralité et écriture constitue une réponse commune aux défis culturels et identitaires. Le conte, le roman et la nouvelle, loin de s'exclure, s'enrichissent mutuellement pour faire du récit francophone un genre protéiforme qui brise les barrières entre les genres, au sens du baroque, et qui se distingue par son originalité intergénérique.

Bibliographie

- ABEGA, S. C., (2004), *Les femmes ne boivent pas de whisky*, Yaoundé, Proximité hors-série.
- ALEXANDRE, P., (1976), « De l'oralité à l'écriture : sur un exemple camerounais », Volume 12, numero1-2, conte parlé conte écrit.
- BAKHTINE, M., (1978), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par dari olivier, paris, Editions Gallimard.
- Baumgardt U. (2008) « la performance in Baumgardt et Derive J. (dir) (2023), *oralités* <https://oralités-du-monde.huma-num.fr> p .49-76
- Baumgardt Ursula ,(dir) (2014) *Représentations de l'altérité dans la littérature orale africaine*, Paris, Karthala. P.350.
- BLOT J.(1984) *L' Afrique aux africains*, Paris, Éditions Stock.
- Dauphin-Tinturier Anne-Marie et Dérive J. (dir) ed. (2005), *oralité africaine et création*, Paris, Karthala. p.348-980 (Actes de congrès de l'ISOLA à Chambéry10-12 juillet 2002
- Dauphin-Tinturier Anne-Marie (2015), «les frontières de l'oral et de l'écrit.», in *Cahiers de littérature orale*.
- CAMARA, E. H., (2010), « L'Entre deux dans la littérature d'expression française », *Les Cahiers du GRELCEF*, Mali pp.215-226.
- Diop. Birago (in M. Kane, *Birago Diop l'homme et l'œuvre*, pp.208-9)
- GASSAMA, M. (1995), *la langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Editions Karthala et ACCT, p. 117.
- GENGEMBRE, G., (1996), *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Editions du seuil.
- Genette G. (1972), *Figure III*, Paris, Ed. Du Seuil.

- GOODY, J., (2007), « L'oralité et l'écriture » in : *Communication et langage*, no 154. L'énonciation éditoriale en question. Université de Cambridge.
- Kalva Mwene –Mubambi S.-P. (2022) *Rupture ou permanence de l'oral à l'écrit* IJSRM Volume 10 www.ijssrm.in
- Kane Mohamadou (2011), *oralité africaine*, Ed. Harmattan
- KOUROUMA, A. (2000), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Éditions du Seuil.
- NDIAYE C. (2001), «De l'écrit à l'oralité: la transformation des classiques du roman africain» in *Etudes africaines* .Vol.37,n° 2, p.45-61
- NGAL, G., (1982), cité par Semujanga « les tropicalités de Sony Labou Tansi », *silex*, no 23, p134-142.
- SEMUJANGA, J., (2001) « de l'intergénéricité comme forme de baroque dans le roman Sony Labou Tansi ». In Jean Cléo Godin (dir. *Nouvelles écritures francophone, vers un nouveau baroque ?* Presses Universitaires de Montréal, Books.openedition.org