

ISSN 2414-2565

CAHIERS DU GReMS

**Revue annuelle du Groupe de Recherches
en Morphosyntaxe et Sémantique**



N°06 Décembre 2021

CAHIERS DU GReMS

**Revue annuelle du Groupe de Recherches
en Morphosyntaxe et Sémantique**

N°06 décembre 2021

Cahiers du GReMS

Revue du Groupe de Recherches en Morphosyntaxe et Sémantique

Université Marien Ngouabi

Faculté des Lettres, Arts et des Sciences humaines

BP : 2642- Brazzaville (Congo)

Courriel : *cahiersdugrems@gmail.com*

Directeur de publication : Édouard Ngamountsika, Professeur Titulaire

Rédacteur en chef : Etienne Bellarmin Iloki, MC, *Chef de parcours de Langue et Littérature françaises*

Comité scientifique : Pr Abolou Camille Roger, Université de Bouaké, Pr Abou Napon, Université de Ouagadougou, Pr Benzitoun Christophe, Université de Lorraine, Pr Frey Claude, Université Paris III, Pr Ndongo-Ibara Yvon Pierre, Université Marien Ngouabi, Pr Lefeuve Florence, Université Paris III, Pr Ibrahim Diakhoumpa, Université Gaston Berger, Pr Irié Bi Gohy Mathias, Université de Bouaké, Pr Mbanga Anatole, Université Marien Ngouabi, Pr Massoumou Omer, Université Marien Ngouabi, Pr Makosso Jean-Félix, Université Marien Ngouabi, Pr Ngassaki Basile Marius, Université Marien Ngouabi, Pr Moussa Daff, Cheikh Anta Diop, Pr Moussirou Mouyama Auguste, Université Omer Bongo, Pr Noumssi Gérard, Université de Yaoundé I, Université de Bouaké, Pr Siouffi Gilles, Université Paris IV, Sorbonne, Pr Rosier Laurence, ULB , Pr Peter Blumenthal, Université de Cologne, André Thibault, Université Paris IV .

Comité de lecture : Germain Eb'aa, Bellarmin Iloki, Nombo Augustin, Albert Gandonou, Jean-Aimé Pambou, Loussakoumounou Alain Fernand, Jean-Alexis Mfoutou (Rouen), Eloundou Eloundou Venant.

Comité de rédaction : Elongo Arsène, Marc Cheymol, Fernand Otsiema Guellely, Lionnel Kindziala - Kindziala, Alain Ferdinand Raoul Loussakoumounou, Moukoukou Sidoine Romaric, Gombé - Apondza Guy Roger Cyriac, Odjola Régine.

Couverture : Sculpture en bronze de Rémy Mongo-Etsion

Publié par le *Parcours Langue et littérature françaises*

ISSN 2414-2565

Avis aux auteurs

Feuille de styles

La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit :

Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).

3.4. Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

3.5. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ;
- Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).
- Exemples :
- En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens (...) ».
- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation socio-historique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

3.6. Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

3.7. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit :

NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, *Zone titre*, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{nde} éd.).

SOMMAIRE**MPANDI OLETA Lucrès Destin et MBANGA Anatole**

Néologisme et subjectivation du discours dans la presse écrite congolaise.....9

TRAORÉ SidikiLes discordances temporelles dans la prose burkinabè écrite :
cas de la nouvelle « lune de miel » de William Aristide Nassidia Combary.....23**DAKOURY Koudou David et ASSEKA Tchoman François**Le langage verbal dans *Fin de partie* de Samuel Beckett :
dynamisme et manifestations..... 35**ITOUA Joseph et LONI Eric**L'importance du matériel didactique dans
l'enseignement/apprentissage de l'histoire.....47**MABIALA MANTSELE-MOUANDA Fredoni et Edouard NGAMOUNTSIKA**

Analyse du complément d'objet indirect en contexte scolaire congolais 55

NTONDELE ORCI GRACE et NDONGO IBARA YVON-PIERREA cross linguistic variation between kisuundi kya Mayama (K.K.M)
and kikoongo kya nseke (K.K.N).....67**KOUASSI Kouakou Roland et KEI Joachim**Procédés d'énumération et esthétique satirique
dans *D'Éclairs et de foudres* de Jean-Marie Adiaffi 83**Latte Jacques SYMPHOR***Zakwato pour que ma terre ne dorme plus jamais* d'Azo Vauguy :
une écriture poétique de l'hybridation.....97**AMANI-ALLABA Angèle Sébastienne**L'intercompréhension entre l'Abidji et l'Akye : pour une didactique des langues à
travers l'adjectif.....109**GOGBEU Mamadou**Les techniques narratives dans « *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* »
de Birago Diop : types et fonctions.....119**KOUASSI Pri Michel**Le démonstratif, facteur d'énonciation historique et /ou discursive
dans *D'Éclairs et de foudres* de Jean-Marie ADIAFFI 131**MOUSSOUNDA IBOUANGA Firmin**

Les surnoms à Mouilla : Étude de sociolinguistique urbaine.....139

Varia**EKONDI Fulbert,**

Les problèmes de la notation en lecture en classe de cm2 dans la circonscription
scolaire de Ouenzé 1 Brazzaville.....151

MBELE Jean Didier

La représentation sociale et cognitive des enseignants bénévoles chez les parents
d'élèves de Brazzaville.....167

Thèses et mémoires de Master soutenus en 2021.....179

**LES TECHNIQUES NARRATIVES
DANS « LES NOUVEAUX CONTES D'AMADOU KOUMBA »
DE BIRAGO DIOP : TYPES ET FONCTIONS**

Mamadou GOGBEU

Ecole Normale Supérieure d'Abidjan, Côte d'Ivoire

E-mail : jjgogbeu@yahoo.fr

Résumé : Parler de techniques narratives et de leurs fonctions dans un texte, revient à mettre en relief toute l'esthétique langagière déployée par l'écrivain (dans son texte) et ayant un effet sur la compréhension de sa production. C'est ce que fait Birago Diop dans son recueil de contes, *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, où au niveau formel, on assiste tantôt à un chamboulement du schéma narratif de base, tantôt à un mélange de genres avec l'intrusion de la description dans le récit ou encore de la mue des contes en fables. Résultat : avec Birago Diop, c'est le chaos formel. Le discours lui, reste tout entier et appelle au sens de la solidarité et du partage ; bref, à l'humanité chez les humains.

Mots clés : Esthétique langagière ; mue des contes ; chaos formel ; chamboulement ; humanité

Abstract: Talking about narrative techniques and their functions in a text amounts to highlighting all the linguistic aesthetics deployed by the writer (in his text) and having effect on the understanding of his production. This is what Birago Diop does in this collection of tales, the new tales of Amadou Koumba, where at the formal level; we sometimes witness an upheaval of the basic narrative scheme, sometimes a mixture of genres with the intrusion of the description in the story or even the transformation of tales into fables. Result: with Birago Diop, it's formal chaos. The discourse remains whole and calls for a sense of solidarity and sharing; in short, to the humanity of humans.

Keywords: Language aesthetics; storytelling; formal chaos; upheaval; humanity

Introduction

Dans l'univers du conte traditionnel africain, seule la performance du conteur permet de marquer la différence entre deux contes. Cela pour dire, que dans la quasi-totalité des contes africains, on retrouve à quelques variantes près, les mêmes thématiques, les mêmes personnages et globalement le même espace d'actions des personnages. Cette caractéristique des contes africains est telle qu'elle donne à croire que les veillées traditionnelles de contes ne font plus recette auprès des populations rurales ; tant ces dernières maîtrisent les contours et détours des contes inscrits au patrimoine culturel de la communauté. Or, force est de reconnaître qu'aujourd'hui encore les soirées de contes continuent de mobiliser et de drainer du monde dans les cases, sous les huttes, sur les places publiques de nos campements et villages, à l'écoute des conteurs. Cet engouement observé pour les veillées traditionnelles de contes dans le milieu rural est similaire à la passion rencontrée dans de nombreux milieux occidentalisés des villes africaines pour la lecture des recueils de contes. Tout cela atteste de la vitalité du conte dans les sociétés traditionnelles et modernes africaines et suscite des interrogations quant aux moyens déployés par les auteurs de contes et conteurs pour cette grande mobilisation des masses populaires en faveur du conte. Ainsi donc, il s'agit pour nous dans le présent travail, d'interroger notre corpus, sur la problématique

suivante : quelles sont les différentes techniques de narration mises en œuvre par Birago Diop dans son recueil de contes intitulé « *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* » ? Et, quelles en sont les manifestations et les effets qu'elles induisent ?

Une telle approche de la technique de conte intègre à la fois la dimension discursive du conte (en tant que production littéraire écrite) et toute la gestuelle qui accompagne le discours oral pendant les soirées traditionnelles de conte. Car loin d'être des éléments contradictoires, le geste et la parole sont plutôt complémentaires. La démarche choisie ici s'intéressera davantage à la production écrite et consistera surtout à dresser dans un premier temps un inventaire des techniques du « dire » les plus récurrentes dans notre corpus et ensuite en montrer le niveau d'irradiation dans les différents récits. Ce qui signifie qu'à l'occasion de ce travail, les différentes techniques narratives mises en œuvre par Birago Diop dans *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* seront recensées et exploitées.

1. Les techniques narratives

S'il est indéniable que les contes africains ont des caractéristiques communes telles qu'énoncées plus haut, il n'en demeure pas moins qu'en bien de points, les techniques narratives relèvent davantage de la performance de chaque conteur et, par conséquent posent inéluctablement l'épineuse question du rapport de l'artiste à son œuvre. L'option retenue pour la présente étude est celle d'étudier les techniques narratives les plus récurrentes utilisées dans les treize (13) contes qui composent ce recueil de contes. Il s'agit de cerner le conte sur le plan discursif, comme indiqué plus haut, pour mieux l'appréhender. Une telle démarche commande la nécessaire prise en compte de tous les artifices langagiers mis en œuvre par l'écrivain dans ses productions. A cet effet, on peut citer une série de techniques de narration, qui ont particulièrement retenu notre attention. Ce sont : la déstructuration du schéma narratif classique, l'immersion de l'incipit dans le corps du récit ou sa suppression totale d'une part et la technique dite du « début in medias res », la dramatisation du conte et enfin, la convocation de la description dans la narration d'autre part.

1.1. La déstructuration du schéma narratif classique

L'organisation du récit prend une forme novatrice chez Birago Diop à travers un chamboulement total de la structure classique du récit. En effet, en lieu et place du dispositif de base du schéma narratif qui commande que dans tout récit le narrateur parte d'une situation initiale pour aboutir à une situation finale en passant par les péripéties, on observe une décomposition et une recombinaison de certains textes. Ce qui entraîne leur réorganisation structurelle. A titre d'exemple, de nombreux récits utilisent des formules naguère employées pour clore le conte comme des formules introductives. Par ce procédé, Birago Diop nous plonge dans l'univers des contes génésiques, connus dans nos établissements d'enseignement primaire, sous l'appellation générique de « *contes du père voilà pourquoi* ».

Ici, à l'instar des mathématiciens dans leur approche de la démonstration hypothético-déductive, Birago Diop érige les sentences des fins de récits en postulats à élucider. Dès cet instant, tous les événements qui constituent la trame du récit convergent pour servir de justificatifs au postulat énoncé à l'entame du texte. Dans le cas d'espèce, les contes, « *La roussette* », « *L'os* », « *Dolf-Diop* » et « *Khary-Gaye* » illustrent notre propos. Dans la pratique, on observe par exemple que pour le conte « *L'os* », l'écrivain use de la triste fin du personnage de Mor Lame (que la gourmandise et l'égoïsme ont conduit à la mort), comme au début de son conte. Et cela, en ces termes : « S'il avait le ventre derrière lui, ce ventre le mettrait dans un trou. » Ainsi dit-on d'un gourmand impénitent.

A propos de Mor Lame l'on ajouta : « Si la cupidité ne t'a pas entièrement dépouillé, c'est que tu n'es vraiment pas cupide ! » *Birago*, p83

Cette option transparait de façon récurrente chez l'écrivain sénégalais, avec l'emploi de

nombreuses formules proverbiales sentencieuses telles que :

Tout ce que dit le petit Maure, il l'a appris sous la tente ;
L'homme est fait de la sève maternelle (le même) et du nom du père (le sante). Quand l'un des aïeux dans l'enfant doit revenir sur terre, ils ont tous une chose à combattre : la sève maternelle. Le nom marque et la mère aussi marque. Et quand le nom et la mère vous marquent à la fois vers la même pente, vous ne pouvez échapper. *Birago*, p25

Le faisant ainsi, Birago Diop nous plonge dans l'univers des contes génésiques, où on donne des explications sur le pourquoi des choses de la vie. Ainsi, son projet tout au long du récit, consiste à fournir d'amples informations qui corroborent l'idée principale émise en guise de début du récit. A cet effet, on note que ce procédé d'écriture permet au narrateur de placer le lecteur dans la posture de consommateur passif du récit. En effet, le lecteur attend que tout lui soit dicté ou transmis par le conteur tout au long de sa démonstration. Ce qui n'est par exemple pas le cas avec l'immersion de l'incipit dans le corps du récit

1.2. L'immersion de l'incipit dans le corps du récit.

Sept (7) textes sur les douze (12) qui composent le recueil sont concernés par notre analyse. Il s'agit de « *Djabou N'daw* » (p.101), « *Le taureau de Bouki* » (p.123), « *Bouki emprisonné* » (166), « *Les deux gendres* » (p.137), « *Samba-De- La-Nuit* » (p.108), « *Le prétexte* » (p.38) et « *Liguidi-Malgam* » (p.153).

En effet, dans ces textes, la formule traditionnelle d'ouverture du conte attendue par le lecteur, ne se rencontre qu'après la lecture d'une portion bien congrue de la trame principale du récit. C'est donc bien plus tard que le lecteur accède au contexte de naissance ou de la mise en train du récit. C'est le cas avec le conte, « *Ligui-Malgam* », où le narrateur fournit au lecteur une multitude d'informations assorties de détails, sur les nombreuses déconvenues de son voyage (crevaisons de pneus, changements d'itinéraires, rupture de ponts...) ou encore, sur ses émotions devant la symbolique de certains toponymes. C'est bien après la lecture de toutes ces péripéties, que le narrateur dévoile enfin au lecteur la paternité du conte « *Ligui-Malgam* », en témoigne l'extrait ci-après :

Nous étions, après notre troisième panne, aux portes de Tenkodogo à Ligui-Malgam. Le pont tout neuf, pouvait mieux que nous supporter et nous laisser passer. Mais pour se venger sans doute d'avoir été tant de fois obligé de braquer le volant de son pick-up à travers les ravinelements des remblais en banco, Alors le chauffeur nous avait fait arrêter devant le campement de Ligui-Malgam (...). Avais-je bien besoin de savoir le moré pour comprendre ce qui se disait et surtout ce qui se chantait dans cette nuit bleue et cette veillée limpide (...). De ces dit, il me souvient ce soir, d'un. Je le rapporte. C'est celui de Nitjéma-l'Ancien et de, a vieille Noaga, d'où naquit sans doute, le village de Ligui-Malgam (l'argent m'arrange) *Birago*, p153

La lecture de ce long extrait appelle deux observations. Premièrement, il s'agit du passage qui clôt le conte. Deuxièmement, c'est pratiquement dans les deux dernières lignes du conte que le lecteur découvre l'expression « *Je le rapporte. C'est celui de Nitjéma-l'Ancien et de la vieille Noaga* » qui, non seulement sert de formule d'introduction au conte mais également en situe la paternité. Cette expression sonne comme la réplique de celle qu'on a coutume d'entendre au cours des veillées traditionnelles de contes et qui est libellée en ces termes : « *Ceci est mon conte, et je le tiens des premiers habitants de la terre* ».

Cette technique d'écriture est encore plus manifeste dans le texte intitulé « *Le prétexte* », où le

lecteur ingurgite trois bons paragraphes faits de commentaires du narrateur et de dialogue entre des personnages du récit, avant qu'il ne prenne connaissance de la formule introductive au conte. Tel est le cas dans l'extrait suivant :

Qu'avait-on dit ? Qui avait parlé ? Sur quoi parlait-on et de quoi avait-on parlé ? Je n'avais pas écouté. J'ouvris mes oreilles lorsque j'entendis :

-Non !

Et la voix d'Amadou Koumba :

-Non, dit Amadou Koumba, point n'est besoin d'un gros appât pour piéger une grosse bête. Des prétextes ? Qui peut en trouver. Certes, il y faut l'occasion. Le bambin s'attrape au flanc du canari d'eau, à la canicule, et Guéwel M'Baye, le Griot, admire encore en ses vieux jours comment son maître, Mar N'Diaye, se débarrassa, un soir, d'un hôte trop encombrant.

En ces temps-là, nous ne connaissions ni prévoyance, ni conditionnelle. Nous n'avions qu'un commandant par cercle. On ne prêtait pas deux sous pour t'en prendre sept. Nous n'avions pas partout des Libanais, ni des Syriens, à peine quelques Nor-ou-Gamar tenant boutique. *Birago*, p39

Comme on peut le constater, contrairement au cas précédent où le lecteur est inactif, ici nous sommes dans la perspective où le narrateur laisse un rôle actif au lecteur. Ce dernier ne se contente plus de suivre servilement le narrateur, afin que celui-ci lui fasse découvrir la trame de l'histoire par le biais de la simple lecture. Bien au contraire, le lecteur met à contribution son cerveau et toute son intelligence pour participer au côté du narrateur, à la construction du schéma narratif de chacun des textes concernés. Dès cet instant, le lecteur passe du statut de spectateur à celui d'acteur. La tâche devient donc une tâche collaborative. Par ailleurs, insistons pour dire que ce travail cognitif du lecteur est aussi de mise avec l'absence totale de l'incipit dans le récit.

1.3. La suppression totale de l'incipit

Cinq (05) textes du corpus répondent à cette caractéristique. Ce sont « *L'o* » (p.25), « *Le prétexte* » (p.39), « *Dolf-Diop* » (p.73), « *Le taureau de Bouki* » (p.123) et « *Khary-Gaya* » (p.83). Au premier contact de ces textes, le lecteur est déstabilisé. En effet, le dénominateur commun à tous ces textes reste l'absence d'une formule traditionnelle introductive. Ce qui oblige le lecteur à recourir à une véritable gymnastique intellectuelle pour reconstituer la trame de l'histoire qu'il lit. De façon concrète, ignorant généralement le début de l'histoire qu'il parcourt, le lecteur s'adonne dans un premier temps à d'intenses réflexions pour en trouver un qui cadrerait assez bien avec le corps du texte. Mais ce qui est amusant dans cette technique de Birago Diop, c'est le contrôle absolu exercé par le narrateur sur cette liberté de réflexion dont semble jouir le lecteur à l'entame du récit. Dans les faits, l'écrivain intervient toujours de manière opportune pour ramener le lecteur au décor originel de l'histoire racontée. Ce qui permet ainsi un recadrage et une meilleure compréhension de l'histoire. Tout se passe comme si l'écrivain s'adonnait à un jeu d'évaluation du quotient intellectuel du lecteur. Le conte, « *Le taureau de Bouki* » en rend éloquentement compte à travers l'extrait ci-dessous :

Boubi n'avait pas daigné dire où il avait trouvé le beau taureau qu'il tirait au bout d'une corde. Il avait tout simplement ordonné à Leuk-le-Liévre, qu'il avait trouvé, au milieu du sentier, en train dessécher son corps couvert de rosée :

- Accompagne-moi. Et cours derrière celui-ci pour chasser tout ce qui pourra se présenter et que sa longue queue ne peut atteindre : mouches, abeilles, guêpes, oiseaux. Je ne veux que personne y touche. Et toi, regarde-le le moins possible. Tu pourrais, par tes gros

yeux si avides et si gourmands, si goulus, lui faire fondre dans ses beaux fessiers ! *Birago*, p.123

Cet extrait constitue le début du conte « *Le Taureau de Bouki* ». Le constat qui s'impose à la lecture dudit conte, c'est l'absence d'une formule traditionnelle introductive qui présente les personnages, le cadre spatio-temporel et le contexte de l'action. En effet, le lecteur tout comme le personnage de Leuk-le-Lièvre, ne dispose d'aucune information préliminaire sur Bouki et son patrimoine. Cette situation qui suscite de nombreuses interrogations chez le lecteur, justifie l'appellation de « conte à structure formelle incomplète », attribuée au conte « *Le taureau de Bouki* ».

Qu'il s'agisse donc de la technique d'immersion de l'incipit ou de sa suppression pure et simple dans le récit, on observe que l'objectif du conteur demeure l'implication du lecteur dans la construction du sens de l'histoire racontée. A présent, qu'en est-il des autres procédés d'écriture exploités par Birago Diop dans son ouvrage et qui ont été évoqués un peu plus haut ?

1.4. La technique du « *début in medias res* »

C'est une technique massivement utilisée chez les romanciers réalistes comme Emile Zola et Guy De Maupassant, pour faire oublier le caractère fictif du récit. Par ce procédé, le lecteur est introduit dans le vif d'une action en cours sans aucune présentation préalable, ni des personnages, ni du décor, encore moins des circonstances de sa mise en marche.

Deux contes du corpus, « *Samba-De-La -Nuit* » et « *Bouki pensionnaire* » obéissent à ce schéma. En effet, la lecture desdits contes laisse découvrir que la première cité s'ouvre directement sur un dialogue entre deux personnages, comme l'indique l'extrait ci-dessous :

- Mère accouche de moi !

- Et comment accoucher de toi, puisque tu n'es pas encore à terme ?

Tel était le dialogue que, toutes les nuits, depuis sept nuits et sept jours, la pauvre Koumba, déjà mère de sept garçons nés le même jour, dès la rude journée finie, se mettant au lit, tenait, tenait avec l'enfant qui bougeait dans son ventre.

-Mère, accouche de moi !

- Et comment accoucher de toi, tu n'es pas encore à terme ?

- Eh bien ! je m'accouche tout seul fit l'enfant au premier chant du coq

Et il se coupa tout seul son cordon ombilical, se fit tout seul sa toilette, quand les matrones, attirées par les cris de la mère, pénétrèrent dans la case et s'ahurirent :

-Qu'est ceci ? Que peut bien dire ceci ?

- Je suis, dit l'enfant qui grandissait à vue d'œil. *Birago*, p.109

Comme on peut le voir, ce long passage constitué d'un récit dialogué sert de formule d'ouverture au conte « *Samba-De-La-Nuit* », mais ne donne au lecteur aucune autre indication sur le motif de l'entretien entre le fœtus et sa mère, encore moins sur le cadre spatio-temporel de l'action. Car s'il est permis qu'en toute intimité une mère engage un entretien avec l'être qu'elle porte dans ses entrailles, il est par contre difficilement concevable que ce dernier décide de lui-même du jour de sa venue au monde ; comme le stipule ce conte. Aussi, la mise à disposition préalable du lecteur d'informations à même de le situer sur le décor, lui aurait été d'un atout pour mieux cerner l'histoire en cours. Or là, on remarque que la prise de contact du lecteur avec le conte s'opère d'une manière brutale.

1.5 La dramatisation du conte

Il s'agit surtout de la transposition par Birago Diop, dans son ouvrage, de l'écriture dramatique

du conte, « *L'Os de Mor Lam* ». Pour rappel, la mise en scène de « *L'Os de Mor Lam* » s'est effectuée au théâtre Daniel Sorano pendant la saison 1967-1968 et la publication de la version théâtrale en 1977. Dans la pratique, le conte « *L'Os de Mor Lam* » se subdivise en quatre tableaux. Dans le premier tableau qui comporte un acte et trois scènes, Birago Diop expose la situation qui va donner naissance au drame : d'abord, la femme de Mor Lam, Awa, est informée par son amie Oumi que le Tong-Tong ou partage de la viande aura lieu bientôt dans Lamène, village sevré de viande depuis plusieurs années. Dans la deuxième scène de ce tableau, Mor Lam qui a surpris la conversation des femmes, confirme le prochain partage de la viande et donne des instructions à sa femme sur la façon de préparer le jarret qui lui échoira.

Le deuxième tableau qui comporte un acte et deux scènes se déroule sur la place des palabres de Lamène. La première scène qui rassemble autour de Madame Magatte Lam d'autres notables du village expose l'arrivée du taureau, sa mise à mort et son partage équitable. Elle permet au spectateur de savoir que l'animal que tâtait Mor Lam au jarret avait rué et avait failli le tuer. En effet, la cupidité de Mor Lam est si bien connue que l'un des notables dit de lui que son ventre le conduirait au tombeau, s'il l'avait sur le dos. Dans la scène II, Moussa Mbaye qui cherchait son ami Mor Lam, vient se joindre aux notables. Et c'est l'occasion de découvrir un autre aspect de la personnalité de Lam : pour être sûr de manger son os seul, il avait décidé de s'enfermer chez lui et de négliger ses devoirs religieux. Moussa Mbaye qui ne peut croire que Mor Lam refuserait de le recevoir en dépit de la tradition qui lui impose comme devoir de lui offrir l'hospitalité, décide d'aller le voir chez lui.

Le troisième tableau qui est de loin le plus long, comporte deux actes (l'Acte III divisé en trois scènes et l'acte IV divisé en six scènes) L'acte III montre Mor Lam contrôlant, en fin gourmet, les moindres détails de préparation de l'os et juste au moment où il s'est amolli à point, Moussa Mbaye fait son apparition et refuse de repartir malgré l'accueil glacial qui lui est réservé. Pour s'en débarrasser, Mor Lam feint de tomber malade. Peine perdue car Moussa Mbaye a compris que c'était un stratagème. Dans l'acte II, Mor Lam fait le mort en espérant ainsi faire partir son ami mais celui-ci persiste à demeurer. Le matin, la nouvelle de la mort de Mor Lam fait le tour du village et, malgré les supplications d'Awa, Mor Lam continue de faire le mort. On assiste à toutes les étapes des cérémonies funéraires, depuis le lavage du corps jusqu'à la mise en bière ; à chaque étape, Awa, essaie vainement de raisonner son homme.

Dans le quatrième tableau à scène unique, Mor Lam pris à son propre piège, se débat contre Abdu Djambar, MOR l'ange de la mort. Et dans l'Epilogue, les notables donnent Awa à Moussa Mbaye qui s'empresse de demander l'os.

En somme cette présentation du conte « *L'Os de Mor Lam* » participe de la volonté de l'écrivain sénégalais d'instaurer entre le lecteur et le narrateur un dialogue et surtout d'inviter le lecteur à s'interroger sur la difficile leçon qui s'en dégage. En effet, il est très facile de ne voir en Mor Lam qu'un Harpagon que son vice pousse vers la tombe. Mais en fait le problème -clé que pose la pièce est celui de la liberté et du choix.

1.6. L'enchâssement de la description dans la narration

Une autre particularité du texte Birago Diop réside dans l'intrusion de la description en plein cœur de la narration. Ce qui consacre l'absence d'évolution chronologique à bon nombre de contes composant le corpus. Ainsi, pour de nombreux textes on observe que le récit ne suit pas le déroulement linéaire du temps, et ne respecte non plus le passage d'un état initial à un état final. Quant à la succession des éléments présentés, elle ne s'inscrit pas dans un temps chronologique. Toute porte à croire que pendant un bon moment, les choses sont figées, en témoignent les contes « *Liguidi-Malgam* » et « *Djabou N' daw* » où, loin de rendre compte de l'action, le passage concerné dans le récit joue un rôle explicatif, par l'apport d'éléments indispensables à la compréhension de ladite action. C'est ce dont l'extrait ci-après du conte « *Djabou N'daw* » se fait l'écho :

Nous étions, après notre troisième panne, aux portes de Tenkodogo, à Liguïdi-Malgam. Le pont tout neuf pouvait mieux que nous supporter et nous laisser passer. Mais, pour se venger, sans doute, d'avoir été tant de fois obligé de braquer le volant de son pick-up à travers les ravissements de remblais en banco, Aloys-le-chauffeur nous avait arrêtés devant le campement de Liguïdi - Malgam .

Ce nom de village m'avait plu ou mieux m'avait pénétré comme certains mots vous saisissent, par leur résonnance, leur musique. Quand j'en sus la traduction « l'argent m'arrange », j'en conclus tout de suite pour moi seul, que le village devait être de vieille, de très vieille, de plus que vieille fondation, d'avant que les cauris, apportés des bords de la Grande Mer par les premiers marchands d'esclaves, ne fussent dans le pays. *Birago*, p164

A la lecture du passage ci-dessus, force est de constater que le narrateur fait fi un bon moment de l'évolution de l'action dans son déroulement, pour donner de nombreux détails sur le toponyme *Liguïdi-Malgam*. On aura aussi compris que de manière générale ; les différents artifices langagiers présents dans les textes de notre corpus répondent à une double préoccupation chez Birago Diop : donner du sens aux textes qui les contiennent d'une part et suggérer sa vision d'ensemble de l'écriture d'autre part.

2. Fonctions des techniques

En Afrique, on ne raconte pas n'importe quand, n'importe où ni n'importe comment. Pour être écouté parfaitement, le conte doit être généralement court, quitte à être éventuellement développé si l'auditoire s'y prête. D'ailleurs, parlant du talent des conteurs, Amadou Hampâté Bâ (1992, pp.72-73), dans son autobiographie parue juste après sa mort en 1991, évoque fort bien « La fascination qu'exerçaient sur lui tout aussi bien les griots et poètes grands maîtres de la parole » que tous les musiciens anonymes qui peuplaient la grande place de Kérétel, à Bandiagara, dont on retenait de mémoire les histoires et les poèmes, seulement s'ils étaient beaux. Car le conte doit être beau, et il doit être bien dit».

C'est dire que la manière de « Dire » le conte n'est pas fortuite. Aussi, au nombre des objectifs assignés par Birago Diop à son ouvrage, objet de notre étude, figure-t-il en bonne place les visées ci-après :

2.1 La revitalisation du récit

On ne narre pas avec le langage de tous les jours. Hampâté Bâ (1992, p72) écrit encore que

« Les conteurs, emploient une langue sacrée avec la recherche d'un lexique riche et minutieusement choisi afin d'être expressifs. La phrase est rythmée, pour permettre la mémorisation, et musicale pour s'accompagner d'instruments qui la mettent en valeur. Les mots sont sonores pour que la voix les souligne et les amplifie ».

Ce qui revient à dire que toutes les émotions et tous les sentiments passent dans le corps du conteur, car ses gestes et les expressions de son visage sont aussi un langage. Ce plaisir partagé de la parole vivante, du rythme des mots, de la vivacité des dialogues, du langage poétique mais aussi profane, Amadou Komba le transmet également dans les contes réécrits qu'il nous propose. Il lance l'histoire puis l'enrichit, avec une jubilation évidente, de nombreuses petites trouvailles très personnelles, de détails inattendus, des descriptions souriantes. En effet, que dire de tous ces échanges hilarants entre Awa et son époux Mor Lame qui, pour un os qu'il ne veut guère partager avec son cousin Moussa, opte pour son ensevelissement alors qu'il est encore vivant. Telle est la portée du passage dialogué ci-après de Birago (1964, p36) :

On dit les dernières prières et l'on descendit au fond de la tombe le corps de Mor Lame, couché sur le côté droit.

Les premières mottes de terre couvraient déjà la moitié du défunt quand Awa demanda encore à dire une dernière prière, une dernière sourate.

-Mor Lame, souffla-t-elle dans la tombe ; Mor, lève-toi, on comble la tombe !

-Où est l'o ? S'informa Mor Lame à travers son linceul et le sable.

-Il est là-bas, répondit Awa dans ses larmes.

-S'est-il ramolli ?

-Il s'est ramolli

-Ou est Moussa ?

-Il est toujours là.

-Laisse combler ma tombe !

Et on combla la tombe.

Et Mor Lame, le gourmand, Mor-le-Cupide n'avait pas fini de s'expliquer avec l'Ange de la Mort venu le quérir et à qui il voulait faire comprendre :

-Eh, je ne suis pas mort, hein ! C'est un os qui m'a amené ici !

2.2. La vraisemblance au récit

La motivation principale du conteur à ce stade est de créer chez le lecteur ou dans l'auditoire l'illusion du réel. A cet effet, il convoque volontairement dans les récits des espaces géographiquement localisables pour réduire autant que se peut la marge entre l'imagination et la réalité. Ainsi, dans le conte « *Ligui-Malgam* », le lecteur a le sentiment de feuilleter plutôt un carnet de voyage que de parcourir un conte traditionnel ; tant le narrateur le fait promener dans toute la sous-région ouest - africaine. A titre d'illustration, le narrateur entraîne le lecteur avec lui aux pages 154, en Gold-Coast au Ghana, à Ouaga au Burkina Faso (ex Haute Volta), à Niamey au Niger, pour ne citer que ces pays. Cette technique est similaire à celle des écrivains du Roman postmoderne dont l'objectif principal est de briser symboliquement la barrière entre la fiction et le vécu quotidien de leur communauté d'origine. Dans le cas d'espèce, le narrateur s'attarde de façon particulière sur de petits détails relatifs aux espaces qu'il présente et aux autres personnages qui s'y trouvent avec lui.

Au-delà de ce premier aspect, il faut surtout retenir que l'acte d'énonciation prend surtout les dehors d'une communication réellement interactionnelle avec une pluralité de voix narratives qui l'anime. Le cas du conte « *Khary-Gaye* » le montre bien avec la superposition de voix narratives, c'est-à-dire celle du narrateur d'une part et le discours des personnages d'autre part, en témoigne l'extrait suivant :

Décidez de disposer de votre temps et dites-vous que tel jour vous appartient, ou que vous en ferez, toute une heure durant, que « ce que vous aurez résolu de faire, et vous verrez souvent, plus souvent que vous voudriez, ce que les autres feront de ce que vous aviez décidé...

C'est ainsi que Koumba de bon matin, dans sa cuisine avec sa fille Khary, commençait d'accompagner le riz de montagne apporté par Samba avec les maigres feuilles d'oseille cueillies au champ (...) Pourtant chacun doit savoir que tout a une limite, même l'hospitalité. Donner tout et rester nu, c'est plus que l'imprudence, c'est de l'imprévoyance (...) Et les heures passaient.

Et la petite Khary, dans la cuisine, s'inquiétait car le riz était cuit depuis longtemps, et elle ne savait que faire... Et Khary, la fille de Koumba, sortit de la cuisine tout en larmes, entra dans la case de sa mère où les amies de Koumba et les griottes parlaient toujours. Les larmes d'une enfant pèsent trop lourd, surtout aux yeux de toutes ces femmes qui étaient toutes ou presque toutes, mères de famille, elles aussi *Birago*, pp.85-86

2.3. L'ambition de matraquage de la conscience collective par la satire

Les contes mettent en évidence les déviances ou les valeurs à promouvoir dans une société. Ainsi on prend souvent prétexte du comportement des animaux pour exposer l'attitude grossière et inadaptée de certains personnages qui devaient servir de modèle, d'exemple et de référence pour leurs compatriotes. Fort de cet enjeu, le conteur va volontairement grossir les faits et gestes afin de mieux faire apparaître les travers de la société. C'est d'ailleurs pour cette raison que, pour dénoncer la cupidité de certaines personnes, le narrateur n'a pas hésité un seul instant à conduire Mor Lam dans une tombe pour une question d'os qu'il ne veut partager avec son cousin Moussa. Tout cela pour montrer combien de fois certains, pour conserver leurs acquis ou intérêts, sont prêts à tous les sacrifices. En témoignent d'ailleurs les échanges entre l'Ange de la mort venu quérir Mor Lam et ce dernier, obligé de justifier sa présence au royaume des morts, alors qu'il est encore vivant :

Et Mor Lam, le gourmand, Mor-le-Cupide n'avait pas fini de s'expliquer avec l'Ange de la mort venu le quérir et à qui il voulait faire comprendre :

-Eh ! je ne suis pas mort, hein ! C'est un os qui m'a amené ici. *Birago*, p36

La fin malheureuse de Mor Lam et toutes les péripéties de son histoire dressent un portrait caricatural du personnage. En effet, il faut s'appeler Mor Lam pour accepter de perdre la vie pour un os qu'on refuse de partager avec un membre de sa famille de surcroît. Mais au-delà de l'histoire de l'os qui n'est qu'un prétexte, Birago Diop soulève la question de l'absurdité d'une existence vouée au culte de biens matériels. En réalité, il veut surtout exhorter à davantage d'humanité chez les humains. Pour cela, il pousse à l'extrême la situation vécue par Mor Lam pour qu'elle nous serve tous de leçon.

2.4. Le refus d'estampiation de l'œuvre dans un genre littéraire dans la peinture sociale.

La lecture du recueil de Birago Diop nous révèle à la fois une coexistence de genres littéraires et la duplicité de l'acte de la profération. De toute évidence, on a d'abord affaire à des contes ; dans la mesure où l'ouvrage est lui-même un recueil de contes. Cependant certains de ces contes se muent rapidement en de véritables fables ; mais avec cette fois-ci des personnages humains qui nous promènent dans le monde réel des faits. Là, nous sommes de plain-pied dans un univers où les préoccupations de l'homme social transcendent largement la satisfaction des besoins primaires (manger, se vêtir, survivre), pour épouser ceux de l'âme au niveau individuel et collectif. Aussi, l'homme social traduit-il son monde rationnel en habillant les hommes « du vêtement » transparent des animaux, afin de former enfants et adultes à la vie de société, par la peinture satirique des hommes réels.

Ensuite les contes, qui nous font voyager à travers le monde factuel des besoins animaux, où les héros des récits s'élèvent au rang de modèles, les faits les plus singuliers s'élargissent à la dimension du général et comme l'exprime Léopold Sédar Senghor dans la préface de l'ouvrage, « *Ils sont images, partant symboles, et Birago Diop leur confère une majuscule* » (p ;10). Ce surdimensionnement volontaire des faits de société en vue de les estamper de cachets spéciaux n'est pas fortuit chez l'écrivain sénégalais. Il s'agit pour lui de muer ces *faits* et leur contexte de réalisation en des situations qui cristallisent l'attention de toute la communauté, afin qu'ils marquent l'imaginaire collectif. C'est à cette fin par exemple, que le personnage de Mor Lam dans le tout premier conte du recueil, dégage à première vue une image très forte de ce que peut être l'égoïsme, la gourmandise ou la cupidité. Car si quelque chose a précipité Mor Lam dans le royaume des morts, c'est bien son refus de partager son os avec Moussa. Cet épisode en dit certes long sur la « mésaventure » d'un jour de Mor Lam, en tant que personnage du récit, mais finit

par la même occasion de le transfigurer et faire de lui l'incarnation vivante de la cupidité et de la gourmandise.

En procédant de la sorte, l'auteur prend prétexte d'un fait divers, en fait une extrapolation, pour finalement dénoncer à la fois les travers de la société et attirer l'attention des uns et des autres sur les conséquences fâcheuses de certains actes qu'ils seraient amenés à poser.

Conclusion

Diop convoque une multitude de procédés d'écriture auxquels il assigne des objectifs bien définis. Ainsi, pendant que certaines techniques d'écriture mettent en exergue le contrôle parfait du narrateur sur le lecteur à l'effet de montrer son hégémonie sur ce dernier et par conséquent la maîtrise de son récit, d'autres par contre nous plongent dans une sorte de chaos avec le chamboulement de la. Au terme de notre analyse, il apparaît que dans son ouvrage, Birago structure classique du récit. Conter devient alors un art, car il mobilise énormément d'énergie chez le narrateur qui doit allier forme et fond dans un même récit. On comprend alors qu'en fonction des objectifs poursuivis, l'écrivain sénégalais opte pour un type de narration précis. Tel est le spectacle qu'il nous donne à voir avec *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* où, dans un style vif et coloré, souvent empreint d'humour, se glissent de précieuses observations, qui sont de véritables traits de lumière jetés sur tel ou tel aspect de la nature humaine. Quoiqu'il en soit, on note chez Birago Diop, le souci de montrer à l'enfant, rappeler à l'adulte, auditeur-ou lecteur, les usages et valeurs, les jeux et enjeux du langage de narration précis. Ce qui permet de créer une atmosphère interactive entre le lecteur et le conteur, si ce n'est entre ce dernier et l'auditoire.

Références bibliographiques

Corpus

Birago Diop, *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961.

Ouvrages

AMADOU (Hampaté Bâ), *Contes initiatiques peuls*, Paris, Cedex, 2014

AMADOU (Hampaté Bâ), *Amkoullel l'enfant peul*, Paris, Edition j'ai lu, 1992.

AMADOU (Hampaté Bâ), *Il n'y a pas de petite querelle, Nouveaux contes de la savane*, Paris, Cedex, 2012

AMADOU (Hampaté Bâ), *La querelle des deux lézards et autres contes africains*, Paris, Larousse, 2012

BELMONT (Nicole), *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999

BORGOMANO (Madeleine), *-Le Griot guerrier*, Paris, L'Harmattan, 1998.

CALAME-GRIAULE (Généviève), *Le renouveau du conte*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.

CELHTO, *La Charte de Kurukan Fuga*, Paris, Harmattan, 2008.

ELIPHAS (Levi), *-Dogme et Rituel de la haute magie (1854-1861) : Secrets de la magie*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000.

KANDJI (Mamadou), *Rencontres culturelles, Ethnologie, Communication et création littéraire*, Dakar, Diaspora Académie, 2014.

LOISEAU (Sylvie), *Les pouvoirs du conte*, Puf, Paris, 1992.

MAKOUTA-MBOUKOU (Jean-Pierre), *Spiritualités et Cultures dans la prose romanesque et la poésie négro-africaines (de l'oralité à l'écriture)*, Abidjan-Dakar-Lomé, Les Nouvelles Editions Africaines, 1983

PERROT (Jean), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E-Lang, 2004.

RENOUX (Jean-Claude), *Paroles de conteur : Essai sur la pratique, L'historique et les*

- approches du conte*. Aix-en- Provence, Edisud, Aix-en-Provence, 1999.
- SAID (Suzanne), *Approches de la mythologie grecque*, Paris, Nathan, 1993.
- SOAZIG (Hernandez), *Le monde du conte : Contribution une sociologie de l'oralité*, Paris, L'harmattan, 2006.
- UBERSFELG (Anne), *Lire le théâtre*, Paris, 1978.