

La valeur de l'oralité

L'Afrique précoloniale a connu une civilisation, à travers l'histoire de l'écriture²⁷³ - une authentique tradition écrite. C'est en cela que Maurice Houis montrant pourquoi était inacceptable l'expression « société sans écriture »²⁷⁴, par laquelle l'anthropologie classique caractérisait négativement les sociétés qu'elle prenait pour objet d'étude. Le fonctionnement du système de l'écriture de ces sociétés africaines s'inscrivait souvent dans le cadre des faits initiatiques (la circoncision, par exemple) et des conquêtes qui permettaient aux hommes de mieux comprendre leur tradition, leur histoire, de noter des proverbes, des chants, des événements, des faits scientifiques (mathématique, astronomie) et même de tenir une comptabilité. Ceci, sans oublier l'aspect utilitaire de l'écrit. C'est en fait, ces pratiques traditionnelles qui ont influencées les peuples africains à exprimer de façon artistique leurs pensées, leurs sentiments et leurs préoccupations les plus profondes, sous les formes orales, telles que la forme d'allégories, les berceuses, les paraboles, les chants, les mélopées, les poèmes, les proverbes, les devinettes, les dictons populaires ou "chroniques", les contes et les théâtres. En outre, en Afrique, l'acte oral (la parole) revêt une importance capitale, car elle est l'instrument de communication le plus utilisé au point qu'on a pu parler d'une littérature orale africaine. Or, la littérature orale est constituée des genres oraux que les civilisations de l'oralité africaine ont en commun avec ceux de la littérature orale universelle à savoir : les mythes, les légendes, les épopées, les contes, les chants..., etc .. Mais se fonder sur le présupposé d'un concept "littéraire" qui serait transposable sans précaution de l'oralité à l'écriture - relève dans le contexte de notre recherche d'une conception de la pratique discursive. Conception dans laquelle, l'analyse discursive apparaît comme un exercice non pas d'élucidation d'une pratique discursive, mais de description des formes d'inscription du sens dans un discours. Et comme l'on pourrait le remarquer, tout discours ne produit pas de sens, mais il le manifeste.

²⁷³ L'histoire de l'écriture en Afrique rappelle l'existence des hiéroglyphes égyptiens, mais aussi celle du *guèz e* et celle du *méroïtique*, la création des écritures *bam ouné* et *n'k o*, ainsi que l'utilisation des alphabets venus d'ailleurs, notamment l'arabe. Aussi, la charte du Mandé, qui fut promulguée en 1236 par l'empereur du Mali Soundjata Keïta et *Les manuscrits de Tombouctou*, "Secrets, mythes et réalités" de Jean-Miche Djian [Paris, Lattès 2012] dont l'existence n'est pas une découverte récente. En un mot, il y a eu une authentique tradition d'écriture en Afrique et c'est aussi par elle que l'on pourra en savoir plus sur l'histoire de l'Afrique. Tous ces renseignements sont des preuves d'une histoire de l'écriture en Afrique pré-coloniale.

²⁷⁴ Maurice Houis, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Presses Universitaires Françaises, 1971.

Dans l'ensemble de notre analyse, les genres oraux dégagent une riche symbolique qui leur a d'ailleurs permis de produire une qualité stylistique de l'art primitif ²⁷⁵ véhiculant du sens. L'usage de ces genres nous rapproche des archétypes de la communication, du discours où l'art oratoire embellit et précède la parole articulée, dans laquelle le sens s'impose avec évidence. Et c'est ainsi que pour traiter valablement la littérature orale africaine, il convient au préalable de consacrer une réflexion à "l'oralité" comme mode culturel spécifique de la communication verbale, contexte au sein duquel se produit nécessairement le sens dans la littérature orale, avec pour cas spécifique, celui des traditions africaines.

C'est donc portés par les us et coutumes que les genres oraux sont apparus dans des littératures africaines. Aussi, certains auteurs africains s'appuient sur des textes qui, à l'origine, sont oraux, mais qu'ils adaptent à leur public, tout en cherchant à insérer leurs récits dans le contexte oral qui leur a servi de référence. Bernard Mouralis remarque avec justesse que cet état de choses « se traduit notamment par une valorisation systématique du passé et un attachement très fort aux coutumes ancestrales »²⁷⁶. Par cette attitude, l'on constate ainsi comment cette revalorisation des cultures africaines entreprise par les chantres de la négritude ²⁷⁷ va désormais se poursuivre en général dans les écrits des auteurs négro-africains, mais en particulier chez notre écrivain ivoirien.

De ce fait, l'oralité apparaît comme une véritable modalité de civilisation, par laquelle, certaines sociétés tentent d'assurer la continuité d'un patrimoine verbal ressenti comme un élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire. Cette double fonction vient d'une part, de ce que ce patrimoine véhicule des valeurs idéologiques²⁷⁸ propres à chaque société. D'autre part, elle provient de la nature même du mode oral, de sa transmission diachronique et synchronique²⁷⁹ qui l'intègre d'emblée dans la dynamique du système relationnel

²⁷⁵Marc ANGELOT, *Un état du discours social*, Québec, Longueuil, Édition Le préambule, 1889, p.16.

²⁷⁶Bernard MOURALIS, *Éthiopiennes – Revues négro-africaines de la littérature et de la philosophie, "Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française"* Paris, Klincksieck, 1969, p.30.

²⁷⁷Citons ici, à titre d'exemple, le poème intitulé "Totem" de Léopold Sédar SENGHOR, extrait de son recueil de poèmes *Chants d'ombre*, Éditions, Seuil, 1945.

²⁷⁸Ces valeurs idéologiques renferment des représentations qui soutiennent leur vision du monde, leurs systèmes de pensée ou codes de comportement aux sociétés africaines.

²⁷⁹Dans le système de communication, la signification socioculturelle de la prise de parole, l'implication particulière des partenaires et l'interférence du contexte, confèrent des caractères aux faits linguistiques

sur lequel repose le fonctionnement de ces sociétés. C'est fort de cela que les genres oraux sont intégrés dans une culture de l'oralité et participent de ce fait aux structures de communications verbales. Au sein de cette transmission orale – un texte énoncé en contexte d'oralité et fixé sur un support – se manifeste tout en pérennisant les genres oraux, c'est-à-dire « l'oralisation »²⁸⁰ qui peut être observée au niveau de l'écriture de textes littéraires. Et comme telle, l'oralité s'oppose à la pratique scripturale - type de pratique allant lui aussi bien au-delà du seul fait d'avoir recours à l'écriture. Aujourd'hui, un peu partout dans le monde, l'oralité et la scripturalité cohabitent au sein des sociétés. Même si certaines nations sont dominées par un régime de culture orale, la majorité des pays, des civilisations accordent la prépondérance à la culture écrite.

Dans la culture orale traditionnelle, la communication est "immédiate", c'est-à-dire que les interlocuteurs sont directement en présence. Dans ce cas, le discours est reçu au moment même où il est produit, sans qu'il existe de médiation entre l'énonciateur et son auditoire. Au cours de cet acte oral, les interlocuteurs prennent connaissance de l'énoncé à leur gré, et confère à l'information un sens ; sens qui dépend de la réception particulière de chaque locuteur. En revanche, le mode de réception, de la production en art du discours, n'est pas sans conséquence sur la nature de l'acte de la communication, puisqu'il relève de cette relation intersubjective, une appréhension du sens que nous appelons et relient en sémiotique à la valeur .

Dans notre analyse, une approche sémiotique nous permettra de donner une assise plus solide à l'établissement d'un domaine spécifique "littéraire" au sein des genres oraux africains. C'est ce à quoi doit s'attacher en premier lieu notre étude sur l'oralité, afin d'analyser sans ambiguïté la manière dont les genres oraux produisent de la valeur, à travers le sensible. Voilà qui peut aider dans la reconstruction d'un

considérés du point de vue de leur évolution dans le temps et de leur succession ou de leur simultanéité d'événements, à travers des faits sociaux.

²⁸⁰ Ursula BAUMGARDT & Jean DÉRIVE, *Littératures orales africaines*, "Perspectives théoriques et méthodologiques" Paris , Éditions Karthala, 2008, p.248. Signalons que le terme "d'oralisation" est également utilisé pour rendre compte d'un procédé différent, souvent pratiqué par les écrivains africains de langue française qui introduisent dans leurs textes des éléments créant une illusion d'oralité . Elle est une pratique scripturale qui tend à se mettre en place chez les écrivains contemporains africains francophones. Elle consiste à exploiter toutes les ressources, non plus uniquement de l'oralité et particulièrement du conte traditionnel oral, mais plus largement, des discours oraux (les parémies) et/ou à dominance oral tels que le discours dramatique (avec l'intrusion du théâtre), le discours poétique (avec l'intrusion du mythe, de la poésie, du monologue ou du dialogue). C'est ce passage d'une influence limitée au conte traditionnel à celle plus générique des discours dits oraux, qui nous a amené à créer ce mot, pour rendre compte de l'homogénéisation de la pratique d'hybridation entre le roman et les discours à dominance orale.

sujet autour de l'oralité africaine et corrélativement en sémiotique du sensible. Mais, avant de passer à cette analyse sémiotique des actes oraux, nous allons définir des particularités propres au concept de l'oralité qui concerne notre recherche.

I.1. Quelques caractéristiques de l'oralité

Le champ de définition de l'oralité est vaste. Il englobe la typologie jousienne²⁸¹ de "oral", du "parlé" et de "l'écrit", considérée comme des genres de style selon P. Zumthor, ainsi que des définitions provenant d'autres chercheurs. Il existe cependant une grande différence entre ces trois genres de style. Le « style parlé », le « style oral » et « le style écrit »²⁸². Pour Marcel Jousse :

« Le style parlé (ou langage oral) est individuel. C'est le style de la conversation du discours adressé à des auditeurs...le style oral (conservé dans des mises par écrit) est traditionnel. Le style oral, construit pour être retenu par simple audition, récité et transmis de mémoire, obéit à des lois mnémotechniques et à des procédés traditionnels. Le style écrit, en usage parmi nous, est, il faut l'avouer, un moyen d'intercommunication extrêmement pratique. Et quand une maison d'édition se charge de sa publication, une étude peut atteindre des quantités de lecteurs. Il ne s'agit plus ici d'auditeurs ni d'apprenants choisis, mais d'un nombre indéfini de lecteurs, même inconnus»²⁸³.

²⁸¹ La typologie jousienne retrace une approche globale de la pensée humaine, tout en replaçant le cerveau dans l'ensemble du corps humain : le cerveau en connexion avec le corps, parce que la pensée n'est qu'une action. L'action dépend à la fois du cerveau et du muscle, le cerveau est tout simplement un ensemble de commutateurs, ce n'est pas le cerveau qui détermine l'action psychologique, il ne fait que la régler. Dans l'acte de la parole, ce système de classification renferme la **mémoire** de formules : en chanson par "des rythmes réguliers, à savoir des vers, des phrases". Ces formules mêmes sont des parties régulières du souvenir qui permettent sa conservation, par un style oral rythmique et le **geste** est transformé plusieurs fois avant de devenir un *langage*. De ce fait, l'on peut dire que le langage a utilisé des cris, des mouvements vocaux qui ont existé auparavant sous forme de bruits, de gestes accompagnant *un effort ou une émotion*. En un mot, cette typologie dans l'acte oral englobe, pour Marcel Jousse, la mémoire verbo-motrice et le rythmique. C'est ce que M. Jousse appelle une anthropologie du geste.

²⁸² Claude PAIRAULT, « *Oralité à bout de souffle* », Marcel Jousse, *du geste à la parole*. Travaux et conférences du Centre Sèvres, n° 12, 1987, p. 29. N'ayant pas lu P. Zumthor, tous ces extraits cités proviennent de l'article de Claude Pairault.

²⁸³ Marcel JOUSSE, *Étude de psychologie linguistique « le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs* », Paris, Beauchesne, 1925.p.7.

Paul Zumthor affine quant à lui la compréhension de l'oralité et propose quatre espèces idéales d'oralité²⁸⁴. Nous avons d'abord, l'oralité primitive dite immédiate et pure, sans contact avec l'écriture²⁸⁵. L'on retrouve cette forme d'oralité dans les sociétés graphiques et dans celles où prédomine l'usage de la parole. Elle est construite au moyen des genres littéraires (épopées, tragédies, récits, romans, poésie, chants, danses, contes, proverbes...). Les deux autres formes suivantes coexistent avec l'écriture.

Ensuite, l'oralité mixte. À cette oralité, l'influence de l'écrit y est externe, partielle et retardée²⁸⁶. Certains traits de cette oralité sont notamment notés dans les contes. Selon F. Reumaux, « C'est à mi-chemin, entre les modalités de la tradition orale et celles de la tradition écrite que se situent, curieusement, les retours proposés dans les nouveaux contes »²⁸⁷. Ces contes peuvent être publiés. Dans ce cas, un conteur qui publie demeure-t-il un "conteur" à côté de son texte écrit? Et celle qui se recompose à partir de l'écriture, au sein d'un milieu où elle prédomine sur les effets de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire est dite oralité seconde. Contrairement à l'oralité mixte, l'oralité seconde procède d'une culture où toute expression est marquée par la présence de l'écrit. En effet,

« il s'agit, par exemple de pièces de théâtre composées par des auteurs plus ou moins célèbres, apprises, répétées et exécutées par des acteurs (professionnels ou amateurs), – de liberté gouvernant la production des opéras – de poèmes appris et récités "par cœur" »²⁸⁸.

Cette oralité est basée sur les principes lesquelles la pensée sauvage ou domestiquée crée des formules²⁸⁹. Elle est à sens unique, orientée de l'émetteur vers

²⁸⁴ Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.36.

²⁸⁵ P. ZUMTHOR entend par ce terme tout système visuel de symbolisation exactement codée et traduisible dans une langue.

²⁸⁶ Des recherches existent dans ce domaine en deux groupes différents. Celle de l'histoire orale, avec les travaux de Philippe JOUTARD, *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, Hachette, 1983; et celle de l'ethno-texte comme Ghislain GUENIER, 1983.

²⁸⁷ François REUMAUX, *Cahier de littérature orale "Un rite oral urbain : la rumeur"*, Paris, Delarge, 1986, pp.35-36.

²⁸⁸ Claude PAIRAULT, « *Oralité à bout de souffle* », *op. cit.*, .p.31.

²⁸⁹ Albert GÉRARD, *Four Africans literatures: Xhosa, Sotho, Zulu, Amharic*, Berkeley, University of California Press, Chap .8, 1971, p.55. Ces formules, dans le cas de l'oralité, sont celles qui sont des parties régulières du souvenir. Elles sont toutes formes de discours oraux capable d'imiter la voix, la gestuelle, la mimique et toutes les autres caractéristiques propres au conteur traditionnel oral, et qui se conservent dans sa mémoire et fait de lui un véritable artiste.

le récepteur. Les spectateurs/auditeurs assistent passivement. Leur intervention se borne seulement aux applaudissements. La dernière forme est l'oralité mécaniquement médiatisée. Elle est différée dans le temps et/ou dans l'espace. L'oralité médiatique passe, en effet, par les médias imprimés et électroniques. La communication n'est pas seulement réciproque ou unidirectionnelle, mais également rétroactive. La loi du triphasisme de l'*agent-agissant-agi* retrouve un exercice alternatif. Précisément, après avoir agi, l'agent devient agi par l'agi, lequel se transforme à son tour en agent. L'échange dialogué se transforme souvent en interaction marchande entre les producteurs et les consommateurs. Cependant, l'oralité médiatisée peut promouvoir ou compromettre la vie du style oral²⁹⁰. Vue sous un autre angle, dans le cas des genres oraux, l'oralité est aussi perçue à travers un mode culturel spécifique de communication verbale. L'oralité, en effet dépasse largement le simple fait de s'exprimer oralement. Pour Ursula Baumgardt et Jean Dérive :

« l'oralité participant, par l'expression et par la transmission d'un patrimoine verbal, à la perpétuation des traits définitoires de chaque culture en même temps qu'à la reproduction de ses normes et de ses pratiques [...] détermine tout un système de production, de transmission... »²⁹¹

De ce fait, la diversité des aspects évoqués dans cet énoncé prouve que la notion est loin d'être aussi simple que nous l'avons pensé de prime abord puisqu'il s'agit là, d'une caractéristique de l'oralité, vue non seulement, comme un mode parlé, mais comme un mode culturel. C'est ainsi que pour approfondir cette notion, les auteurs contemporains de *Littératures orales africaines*²⁹² ont dû se livrer à une synthèse de nombreuses propositions de définitions émanant des chercheurs, aussi bien francophones²⁹³ qu'anglophones²⁹⁴. En outre, le champ couvert par l'oralité est

²⁹⁰ Marcel JOUSSE voit dans le *cinéma* et le *théâtre* des instruments d'un langage objectif et concret, dicté par les sons et les choses de la nature et leur interaction. Il insiste sur les avantages scientifiques et pédagogiques de ces techniques, mais il est loin d'imaginer que ces médias auraient un impact sérieux sur la texture et l'exercice de l'oralité.

²⁹¹ Ursula BAUMGARDT & Jean DÉRIVE, *op. cit.*, p.18.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Marcel JOUSSE, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Éditions Beauchesne, 1925 ; Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

²⁹⁴ Milman PARRY, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1928 & John WALTER, *Orality and literacy* "The technologizing of the word" Éditions Londres et New -York, Routledge, 1982.

lui-même complexe, car il concerne les sociétés tant archaïques, historiques que culturelles, et cela, jusqu'à nos jours. À leur façon, les genres oraux garantissent la pérennité et la défense du monde traditionnel africain. En un mot, l'œuvre littéraire africaine, à travers la question de l'oralité passe, en conséquence, de la réflexion critique sur l'ontologie du négro-africain, à l'analyse de l'œuvre aux questions purement esthétiques; où l'art pour l'art a peut-être fini par habiter l'intentionnalité littéraire africaine.

Le concept investissant si fortement les imaginations socioculturelles suscitées par ces sociétés africaines, montre que l'oralité occupe, sans conteste, une place centrale dans tout processus d'esthétisation. Il joue, en effet, le rôle important d'expression, à savoir les schèmes de pensées traditionnels et les gestes (mimiques) comme signes de langage. Cette forme esthétique est un système de communication, une parole, un message, mais qui peut être aussi, une communication différée par des discours linguistiques, des métadiscours à l'instar de ceux de l'écrit, à travers des disciplines et des dimensions disciplinaires telles que la sociosémiotique, la sémiolinguistique, la sémiotique des pratiques, etc.,

Ainsi, la prégnance à l'égard de l'oralité pourra être analysée à travers une étude sémiotique, celle qui se construit dans la saisie du sens. Cette forte impression, l'oralité ne peut l'assumer qu'en association avec l'écriture à travers laquelle il trouve son expression. Au-delà de ces définitions, l'oralité est saisie dans le cadre de la sémiotique comme un discours littéraire, à travers lequel l'instance énonciative produit du sensible ou est susceptible de transférer le sens - analyse que nous développerons dans la suite de notre étude. C'est en effet pour nous, une manière de faire une place aux relations profondes qui unissent l'oralité au sens . Ici déjà, il apparaît nécessaire d'appréhender le sens que peut véhiculer les genres oraux dans les littératures africaines. Ainsi, l'objet valeur que nous attribuons au concept de l'oralité est saisi dans le cadre du sensible, et tient aussi compte du fait que cet objet culturel révèle du sens dans la tradition orale africaine. Cependant, peut-on appréhender notre objet valeur à partir d'une approche du sens ? Saisissons, d'abord, l'objet valeur par la présence du sensible.

I.2. Les genres oraux, une présence par la segmentation du sensible

Comment étudier la perception du sensible et la communication du sens dans un texte et plus particulièrement dans le corpus d'une prose romanesque qui, comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, se révèle par un certain nombre de phénomènes sensibles. Nous appellerons segments sensibles, les différents extraits répertoriés. Ces segments dits sensibles sont composés de propositions et peuvent être de type perceptif relevant d'un transfert de sens ou peuvent véhiculer un affect à travers l'oralité saisie comme objet valeur. Ainsi, le préalable à l'accès au sens, dans le cas de la communication, s'il est pressenti comme tel, s'il est supposé exister, « c'est déjà parce qu'il s'appuie sur un support – de l'ordre de la sensation (de caractère thymique) ou de la perception (de nature sensorielle) »²⁹⁵. Par exemple dans le domaine esthétique où l'interprétation d'une peinture donnée provoque tel ou tel état d'âme (un sentiment de bien-être, de plaisir, d'euphorie) peut être non nécessairement et/ ou non intégralement verbalisable, cela correspond à un effet *réel*. Plus largement, toute donnée perceptible nous incite à trouver un sens correspondant : même la vue d'un simple paysage, ou le toucher de la qualité d'un tissu (rugueux, doux, souple, etc.) n'est pas sans nous laisser une impression donnée, sans provoquer en nous un état d'âme particulier. Par la procédure à l'accès au sens, nous pouvons y ajouter celle du partage de la valeur, ou de la circulation d'objet valeur qui s'appréhende comme une communication dans laquelle le sens se transfère. La communication et la perception du sens sont alors pour nous les deux enjeux fondamentaux de l'approche dans la sémiotique du sensible. Rappelons que ce sont nos sensations (relevant de l'intéroceptivité, du point de vue intérieur) ou nos perceptions (ayant trait à l'extéroceptivité, au monde extérieur environnant de quelque ordre qu'elles soient : auditif, visuel, tactile, gustatif, olfactif) formant au départ des interprétations que nous donnons à ce qui nous arrive (matériellement ou psychiquement), à ce que nous éprouvons intérieurement ou corporellement, qui composent le sensible. En conséquence, la communication du sens se présentera comme celle qui conduit ou qui favorise le transfert des sensations, la circulation du sens au corps-sentant d'un sujet-percevant.

²⁹⁵ Joseph COURTES, *La sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2007, p.19.

C'est aussi à ce point que s'ouvre la voie de l'intersubjectivité, cette voie qui met en jeu des actions (de l'ordre du /faire/) et des passions (ou états d'âme, relevant de l'/être/). Dans ce jeu d'action, il existe cependant la manière dont se pratique la rhétorique²⁹⁶ (l'éloquence langagière) dans le cadre traditionnel africain. Toutefois, nous saisissons l'oralité comme un objet valeur qui va nous permettre d'appréhender le sensible. Le caractère inclusif conféré au langage conduit à considérer les aspects oraux de celui-ci plus particulièrement comme un objet valeur qui n'est pas une langue, ni un texte : ce sont des expressions "non-linguistiques".

Nous avons déjà identifié cet objet valeur comme une production orale africaine. Celle-ci comprend aussi la gestualité, les mimiques, le jeu de la physionomie, les qualités vocales ou stylistiques, autant d'éléments qui peuvent entrer en ligne de compte dans notre analyse. Dans cette perspective, l'on peut établir déjà une première typologie des signes à travers ce langage oral, en se basant sur les divers canaux (relevant des cinq sens traditionnels) qui permet à l'homme d'entrer en communication avec le monde animé ou inanimé (avec les personnes par exemple, mais aussi avec les objets naturels ou construits).

Dans l'analyse qui va suivre, les différents textes seront analysés comme des segments qui renferment des cas de perception, de communication d'une affectivité et d'objet valeur qui nous paraissent être des cas typiques de la manifestation du sensible. Pour ce qui est de l'effet affectif concernant les "états d'âme" des actants-sujets, de la présence des instances narratives ou des ruptures de type tensif et / ou celles des perceptions ordinaires, il semble se présenter exclusivement, à partir de notre orientation, sous la forme d'expressions qui véhiculent de l'affectivité, à travers les genres oraux africains. En considérant l'intervention de trois critères au moins, l'on peut obtenir une segmentation plus ou moins satisfaisante de quelques textes répertoriés dans les œuvres de notre auteur, pour réaliser notre analyse :

« La vieille femme avait pris dix-sept cauris qu'elle versa sur le sol. Elle se mit à jongler avec des cauris (...) Quand elle versait les cauris, elle les regardait et son visage prenait des expressions différentes. Elle secouait quelquefois la tête comme pour regretter un

²⁹⁶ La rhétorique peut-être définie comme l'art de l'éloquence ou l'art de bien parler (l'art du bien dire).

fait. Les cauris lui parlaient, ils lui disaient des choses que Kaméléfata ne pouvaient pas entendre.»²⁹⁷.

Ce qui nous permet de classer ce segment au sein des segments perceptifs et communicatifs réside dans la présence d'une expérience tactile « jongler ». Car la description qui compose ce texte est la narration de ce que le toucher de l'actant-sujet créé comme un talent : le maniement des cauris avec une grande habileté. Mais, tout réside dans l'impression réelle que manifeste le corps-sentant du sujet-actant en contact avec celle des objets (cauris qui parlent). L'expression « elle les regardait » montre que l'actant-sujet est spectateur de quelque chose. Et ce regard crée, dans une harmonie, un contact sensoriel visuel centré sur l'objet qui communique au corps-sentant de l'actant, un effet sensible par l'expression « son visage prenait des expressions différentes ».

Par ailleurs, ce segment est un segment sensible dans la mesure où il présente en partie un sens par lequel se révèle des effets sensibles, figurés par l'emploi de l'imparfait : « Elle secouait quelquefois la tête comme pour regretter un fait », « Les cauris lui parlaient ... ». Ce segment sensible se subdivise en proposition perceptive et en proposition communicative. Ce qui revient à dire qu'il existe deux seuils perceptifs : l'un constitué par la perception de l'actant qui médite tout en observant et l'autre débute par des verbes qui mettent le sens auditif en exergue : « Les cauris lui parlaient ils lui disaient des choses que Kaméléfata ne pouvaient pas entendre. ». Bien que ces effets sensibles sont soit reçus par la vue ou soit par audition, c'est en effet, grâce au transfert du sensible par l'acte oral (le langage des cauris) que le transfert du sens a pu se réaliser : « Les cauris lui parlaient (...) disaient des choses » entre l'actant-sujet et l'objet valeur. Le second seuil est manifesté par un acte non-linguistique « son visage prenait des expressions différentes » qui montre véritablement un transfert de sens à travers un acte visuel. Généralement, le langage en tant que mimique exprime un discours par le geste, déjà transmis au corps sensoriel du sujet et qui s'affiche par des expressions du visage.

²⁹⁷ Kam éléfata, *op. cit.*, pp.18 -19.

Ce segment est circonscrit par des verbes qui relèvent des organes de sens. D'abord par un verbe qui se manifeste grâce au toucher « jongler » et ensuite par le verbe « entendre » qui expose une perception par l'ouïe, susceptible de faire appel à l'activité sensible tout en transférant un effet de sens au corps propre de l'actant-sujet. Autrement dit, le corps « sensoriel » du sujet est doublé d'un corps culturel, porteur de techniques, de styles et de conduites,²⁹⁸ que la rencontre de l'objet valeur actualise. La progression du sens commence avec la rencontre "sensorielle" sujet/objet et va jusqu'à une manifestation culturelle, celle de l'identification, au sens de la reconnaissance de l'identité. La présence de l'objet valeur se répercute comme affirmation de l'individualité du sujet et inversement : si l'identification sensorielle est le fait d'un sujet, elle l'est aussi d'un objet. Compte tenu de la manifestation de l'objet valeur, le processus d'identification de l'actant-sujet peut se révéler dans son intégralité. Dans la même œuvre, nous analyserons un autre segment qui met en exergue un autre aspect non-linguistique de l'oralité africaine, mais dans le cadre du sensible :

« Celles-ci avaient vu partir certaines de leurs compagnes de captivité qui n'étaient plus jamais revenues. Elles se mirent à pleurer . Mais Mariam leur dit de ne pas pleurer car elle reviendrait triomphante. Ses compagnes croisèrent les mains sur leur crâne et se mirent à chanter les chants de mort. Mariam leur dit de chanter des chants de victoire, la victoire des femmes »²⁹⁹.

La place de ce segment au sein des segments sensibles réside dans la présence d'une observation directe de l'observateur . Ce segment est délimité par des verbes que sont « vu » et « chanter ». Ici, la perception visuelle est décrite à travers l'expérience des actants - observateurs. Dans le cas de la perception du sens, nous ne pouvons occulter l'objet valeur (l'oralité) puisque son analyse va nous permettre de saisir la signification des expériences vécues au niveau du corps-propre du sujet. Cette perception visuelle dénote d'un acte oratoire : l'acte illocutionnaire³⁰⁰. On peut observer que cet acte illocutionnaire fait partie intégrante de l'esthétique de

²⁹⁸ Cf. « L'expérience d'autrui ». In Merleau-Ponty à la Sorbonne : résumé des cours, Paris, Cynara, 1988, p.543.

²⁹⁹ L'œuf du monde. op. cit., p.170.

³⁰⁰ L'acte illocutionnaire est un acte effectué, accompli en disant des mots ou des phrases dans une parole exercée. C'est aussi un acte conventionnel qui ne dépend pas de l'intention du locuteur comme t el mais opère par les règles du discours traditionnel, lui-même.

la parole africaine dans la tradition orale et s'exprime beaucoup plus par les mouvements du corps. Cet acte ne se réalise que par l'existence d'une sorte de cérémonial social, qui attribue à telle formule, employée par telle personne dans telles circonstances, une valeur particulière. Cet acte illocutoire est explicite à travers la conception de Louis Vincent Thomas et de René Luneau. Pour eux :

« (...) il existe une véritable "éloquence" de certaines attitudes : ainsi, le balancement de la tête, le rythme harmonieux du corps deviennent les "parures de la parole" »³⁰¹.

Nous voyons clairement un autre aspect esthétique de l'oralité en Afrique. Notre segment montre un geste qui s'avère expressif non au niveau de la technique, ni d'un jeu intellectuel, mais sur le plan rituel, codifié, inséparable d'un jeu de symboles : « Ses compagnes croisèrent les mains sur leur crâne et se mirent à pleurer les chants de mort ». Le geste, ici, se fait rite et laisse deviner une image dans les cultures africaines. Cette image communique cependant un sens, et exprime, généralement, une inquiétude, un souci grave. Nous savons également que le deuil est présenté en Afrique par le geste que voici : "Garder les deux mains sur la tête". C'est un acte qui signifie un état affectif pénible causé par la crainte ou la tristesse. Cet acte illocutionnaire est exécuté grâce à la réception de la sensation du corps-sentant du sujet. Autrement dit, l'on remarquera que l'analyse de l'objet valeur fait intervenir le sensible, aussi bien dans le langage verbal que dans les actes susceptibles de susciter une sensation au corps-sentant de tous les observateurs-actants. De même, des perceptions sont révélées par la présence des syntagmes suivants : « Elles se mirent à pleurer » et « à chanter les chants de mort ». On remarquera que l'emploi de ces verbes « pleurer » et « chanter » peut faire simultanément intervenir le sensible, aussi bien dans les actes que dans le langage verbal - susceptible de véhiculer une sensation au corps-sentant de l'actant-sujet.

Dans cette analyse, l'on s'aperçoit que ce segment regroupe en son sein, un acte perceptif qui corrobore un transfert de sens. D'abord par une perception visuelle et ensuite par une communication orale qui crée un effet de sens. Ce transfert de sens se révèle par une connaissance tirée des expériences vécues des actants –

³⁰¹ Louis -Vincent THOMAS & René LUNEAU, *La terre africaine et ses religions*, Paris, L'Harmattan, 1992, p.50.

sujets : «Celles-ci avaient vu partir certaines de leurs compagnes de captivité qui n'étaient plus jamais revenues». Cela revient à dire que le processus perceptif est constitué d'un acte de tristesse qui se manifeste par la sensibilité des actants-observateurs, sous l'effet d'une affliction marquée par la présence des larmes. Cependant, la communication du sens se déploie et assure une réflexion introspective qui véhicule une perception sensorielle d'allégresse et de sûreté. Cette sensation se perçoit par un acte auditif : « chanter des chants de victoire ». Ainsi donc, les caractéristiques de l'oralité se révèlent par des gestes sensibles qui dénotent de la tradition orale africaine (gestes, chants de deuil etc.), que l'auteur s'est approprié pour marquer l'aspect esthétique oral, pour véhiculer du sens. Par ces faits oraux, l'on pourrait dire que l'impression ressentie des actants sujets résulte de la perception sensible, dans la mesure où la description de l'affectivité évoquée est en partie reconstituée par la vue du narrateur-observateur : « Mariam leur dit de chanter (...) la victoire des femmes », « car elle reviendrait triomphante ». En outre, cette capacité intra-diégétique prouve la présence du narrateur, et veut s'imposer comme la source des sensations qui seront perçues par les actants. Et pour s'accorder sur le sens de la perception, de la communication du sens et de l'objet valeur, une explication à partir d'un autre segment choisi sera donc importante :

« Fanhikroi s'accroupit là et parla. (...).

Âmes de mes ancêtres, je tends cette poule vers vous et remets mon sort entre vos mains : acceptez-la et guidez mes pas.

Le sort me sera-t-il favorable ? Puisse cette poule noire que je vous offre, se retrouver sur le dos avant son agonie. Dans le cas contraire qu'elle reste couchée sur le ventre (...). Il versa le sang qui jaillissait du cou blessé sur les fétiches et jeta la poule par terre. Elle battit effroyablement des ailes, décrivit un cercle de poussière et de sang, essaya de se retourner sur le dos et finit par s'immobiliser sur le ventre. Puis elle s'éteignit.

Que le sort s'accomplisse, murmura tristement le vieux Fanhikroi

»³⁰².

³⁰² *Jusqu'au seuil de l'irréel, op. cit.*, pp.69-70.

Ce segment est délimité par des verbes « parler » et « murmurer ». Ici, il s'agit a priori de deux propositions perceptives qui émanent de l'audition. L'une permet de saisir d'une manière audible, en en articulant des paroles, des sons d'un langage. L'autre par contre se perçoit par des bruits de voix sourdes, prolongées et peu explicites, mais harmonieuses, comme tout parler à voix basse, confidentiellement. C'est-à-dire que la première perception détermine la seconde qui elle, à son tour, crée un seuil sensible : celui d'une impression qui véhicule de la mélancolie, de la tristesse : « murmura tristement ». Et le caractère du fait qui est la source probable de l'affliction est l'objet valeur représenté par une image : « poule noire ». Dans les traditions africaines, immoler³⁰³ cette bête sur l'autel des ancêtres et sur des « fétiches » permet de révéler par des formules divinatoires des informations surnaturelles, « des sorts » qui sont censés fixer le cours des événements dont la cause n'est pas déterminée. Ainsi, le sort se conjugue à travers l'acte oral, tout en mettant en relief l'aspect poétique de ce segment :

« Âmes de mes ancêtres, je tends cette poule vers vous et remets mon sort entre vos mains : acceptez-la et guidez mes pas.

Le sort me sera-t-il favorable ? Puisse cette poule noire que je vous offre, se retrouver sur le dos avant son agonie. Dans le cas contraire qu'elle reste couchée sur le ventre »³⁰⁴.

Dans cet exemple, la perception auditive se met en branle de manière rituelle à travers l'art de psalmodier des propos incantatoires. De ce fait, le narrateur, pour se faire entendre, utilise la prosopopée comme un métadiscours qui tend à dévoiler la poéticité de ce segment sensible. Cette figure de rhétorique donne au discours du locuteur (un discours prononcé à haute voix) une allure vive et harmonieuse, dans la mesure où les paroles paraissent accélérées, mais compréhensibles pour être écoutées plutôt que d'être lues. Autrement dit, ce culte rituel qu'est l'immolation est suivie d'une prière réalisée oralement d'une manière intelligible : « Âmes de mes ancêtres, je tends cette poule vers vous et remets mon sort entre vos mains :

³⁰³Mario Corcuera IBÁÑEZ, *Tradition et littérature orale en Afrique noire "Parole et réalité"*, Paris, L'harmattan, 2009, p.41. Avant tout acte l'on doit conjecturer. Ainsi, l'immolation, l'invocation, la prière et le sacrifice deviennent impératif. En fait, l'immolation est un rite d'union qui permet la communication étroite entre le profane et le sacré, à cause du déplacement des forces par le conduit que facilite la victime immolée. Les paroles du rite souvent secrètes sont indispensables et d'une valeur sans conteste pour produire cette communication là.

³⁰⁴Ibidem, p.70.

acceptez-la et guidez mes pas »³⁰⁵. Elle est donc elle – même une expectoration de la force qui suit, des volutes de buée sortant de la bouche du locuteur, généralement.

À ce niveau, l'oralité se révèle par des actes traditionnels, bien entendu par des gestes mystiques. Elle manifeste la dimension surnaturelle et épique de la littérature orale, à savoir les sacrifices d'animaux, les démonstrations d'actes extraordinaires : «Elle battit effroyablement des ailes, décrivit un cercle de poussière et de sang, essaya de se retourner sur le dos et finit par s'immobiliser sur le ventre. Puis elle s'éteignit». La scène jouée par l'animal se laisse saisir par l'acte perceptif d'un initié. En fait, c'est à travers la vue et l'ouïe du narrateur -observateur que se révèle un des faits de cet art mystique, tel que celui du geste des initiés : « Fanhikroi s'accroupit là et parla» qui dénote d'un acte de soumission aux divinités, dans les traditions africaines. En outre, ce geste symbolique du vieillard peut-être analysé comme un report de l'affectivité sur l'objet unique (le fétiche) ou composé (les objets hétéroclites), en lui attribuant une efficacité supérieure à la sienne, selon la réalité spirituelle ou religieuse.

Dans ce segment sensible, tout a été mis en œuvre comme pour procurer une image de véracité de l'acte oral dans les traditions africaines. Le narrateur joue sur les images, les actes et sollicite ainsi l'œil et l'oreille du lecteur. À cet instant, la sensation visuelle accompagne et aide la pensée à cerner le message transmis, à travers l'acte mystique de l'actant-sujet : « Que le sort s'accomplisse, murmura tristement le vieux Fanhikroi ». De par le processus de communication du sens, la perception auditive « murmura » est encore à l'œuvre. Elle transmet une sensation austère qu'elle installe dans le corps du sujet-parlant. De ce fait, le sens de ce "triste murmure" est saisi par l'état d'âme du sujet et celui du locuteur. Tous ces indices phoniques font appel à un critère sensible, celui de l'audition qui excite la fibre sensorielle du locuteur / lecteur. Aussi, si l'on exclut les démonstrations, au cours de l'immolation de l'animal et les gestes dans cette pratique traditionnelle, l'on pourrait dire qu'il n'y a pas, dans ce segment, des insistances sur le caractère illocutoire dans cette pratique africaine. Ce qui apparaît comme une résignation et souligne que le sensible du sujet est manifesté.

³⁰⁵ Ibid.,

L'analyse des différents segments de notre corpus nous a permis de saisir le sensible, à partir de la notion de la perception et de la communication du sens et par l'objet valeur. En outre, dans la suite de notre étude, nous traiterons des éléments pertinents des textes de notre auteur. Cette étude minutieuse implique le transfert de sens, à partir de la perception des actes oratoires africains, abordée dans le cadre de la sémiotique du sensible.

I.3. Analyse des genres oraux, une approche du sens

Nous l'avons déjà rappelé : parler de littérature orale conduit à utiliser l'expression orale. Mais retenons néanmoins que la "littérature orale" se trouve ainsi, en tant que telle, n'avoir d'existence que par rapport à l'écrit. En réalité, les textes oraux sont rarement désignés par les mêmes termes que ceux des genres écrits³⁰⁶ tels le roman et la nouvelle qui sont des textes écrits.

À travers le terme "oralité", nous parlerons de tous les indices ou toutes les traces du discours oral traditionnel (schèmes de pensée – qu'ils soient citations implicites ou explicites, allusions plus ou moins transparentes ou vagues). En outre, nous analyserons des genres oraux qui, dans bien des cas sont de nature à être préférés avant d'être écrits. Ces genres sont ceux qui dans la littérature orale rassemble les textes transmis oralement, à savoir les mythes, les légendes, les proverbes, les épopées, les proverbes, les chants, etc.,. Ainsi, nous analyserons ces genres à travers la valeur qu'ils contiennent, qu'ils soient de grands genres ou des genres mineurs. Précisons également que dans cette section de notre travail, nous appellerons "oralité" tous les genres oraux, afin de faciliter la compréhension, à travers le processus de l'appréhension du sensible dans notre corpus. Enfin, nous voudrions considérer tout discours oral traditionnel comme "oralité". Par exemple, l'analyse à partir de l'oralité qui peut être saisie comme une piste "féconde", tant pour une réactualisation du sens dans le roman ivoirien que pour une évolution sémantique, esthétique, et ajoutons - nous, du sensible dans la littérature orale africaine.

³⁰⁶ En général, le genre permet d'appréhender les caractéristiques des productions littéraires qui permettent de classer les productions littéraires en prenant en compte des aspects de *formes* (poétique, narratif, dramatique), de *contenu* (aventure, policier), ou encore de *registre* (fantastique, tragique, comique). Ici, nous désignons "le genre écrit" comme un récit qui rassemble les textes qui sont généralement transmis oralement "texte oralisé" tels que les dialogues, les contes, les épopées, les sentences ...etc.)

Parler de sens, dans la mise en forme des discours, n'est pas de rappeler les substances d'expressions qui révèlent le sens, ni de solliciter un canal sensoriel par lequel sont extraites les informations sémiotiques. Il s'agit de « la dimension polysensorielle de la signification et de l'énonciation (en production comme en réception) et non des informations sensorielles »³⁰⁷. Cette analyse permet d'appréhender, à partir du sensible, une perspective de la mise en discours, mais au-delà de divers ordres sensoriels. C'est-à-dire que le sens évoqué ne traitera pas directement de la signification, mais le projettera sur la constitution de schèmes sensibles, d'intentionnalité incarnée, de formation de figures et de systèmes de valeurs. Ainsi, l'on appliquera au système de valeur discursive d'un acte de communication un rapport sensible, à savoir celui de la perception du monde naturel, de la dimension polysensorielle et de la proprioceptivité, à travers l'acte énonciatif. Partant de ce fait, la valeur dans le cadre oral va donc intégrer la dimension sensible, comme une valeur esthétique. Ainsi, l'oralité va concerner le monde sensible à travers une analyse énonciative. Cela pose évidemment, pour la suite, l'interrogation sur la manière dont les instances énonçantes parviennent à produire de la valeur ou du sens dans un discours, à partir des matériaux langagiers traditionnels disparates dont dispose et est disposé par l'activité discursive.

Poser la question de l'engendrement de la valeur, c'est donc adopter le point de vue des composantes de l'oralité, et la question se décline alors en ces termes : comment le domaine ou le phénomène du sensible pourrait-il être exprimé dans la dimension de l'énonciation ? C'est-à-dire est-ce que l'on peut étudier les actes oraux traditionnels comme on le ferait pour des phénomènes sensibles ? En un mot, nous nous posons la question de savoir si l'on y trouve le sensible dans toutes les traces de discours oral traditionnel, (des productions gestuelles et des intentions énonciatives) ? Voilà, entre autres, et du point de vue d'une recherche portant sur le sens dans les genres oraux à l'œuvre, quelques -unes des questions auxquelles nous nous efforçons de répondre ici même.

³⁰⁷ J. FONTANILLE, *Modes du sensible et syntaxe figurative*, NAS, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, p.22.

I.4. Les genres oraux, une saisie du sensible

Si les genres oraux prônent le sens, il y a tout de même de fortes chances que le récit des personnages qui manifestent le sensible souligne un art relevant du sensible. La sensibilité des personnages dans les récits se perçoit, parfois, lorsque leur voix intègre différentes langues dans leur discours. Il en est ainsi des formes de proverbes et dictons, de citations, d'autres discours intercalaires³⁰⁸ tels que les chants et prières, enfin de l'intertexte³⁰⁹. Souvent intégrés dans la parole des personnages à des fins d'argumentation, proverbes et dictons sont constitués de formules rhétoriques, généralement de l'ordre de la performance orale, transposées des langues africaines en français.

Parfois, le discours du narrateur en langue, pour exacerber la sensibilité, est intégré dans le roman africain, comme le montre l'exemple extrait de *Traites* : « Allah nous aide sous le pouvoir des blakoros. Dire qu'on nous avait promis la tranquillité, le gnansouman ! Bien sûr, le gnansouman existait sous ces soleils, mais pour d'autres, pour les blakoros ! »³¹⁰. En effet, la particularité de la valeur de ce texte est qu'elle présente la jonction de deux langues. C'est aussi, cette jonction dans le cadre de l'oralité qui crée un sens à travers l'esthétique de la narration. Or, le beau, le merveilleux comme des critères sensationnels s'agencent harmonieusement, et suscitent des sensations affectives, chez le lecteur ou le destinataire. En outre, la langue maternelle est utilisée implicitement pour véhiculer également, un effet de valeur.

Aussi, les genres oraux servent de base à l'auteur pour conduire le récit de ses personnages dans leur quête, puisque leurs actions, nous révèlent la valeur de l'objet. Alors, la présence des genres oraux est un prétexte et les personnages sont aussi une forme de prétexte pour marquer le sens dans notre corpus. De plus, l'originalité dans la saisie de la valeur peut résider aussi dans la manière d'appréhender les thèmes relatifs à la civilisation africaine et dans le choix des

³⁰⁸Terminologie empruntée à Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Olivier DARIA, " *Les genres intercalaires*" Paris, Gallimard, coll., Bibliothèque des Idées, 1978, p.141.

³⁰⁹Tiphaine SAMOYAUULT, *L'intertextualité*, "Mémoire de la littérature", Paris Éditions Nathan, Université, Collection "128", 2001, p.16. *L'intertextualité* désigne « tout indice, toute trace du discours oral traditionnel, schèmes de pensées, ou de la tradition elle-même, perçus par le lecteur, qu'ils soient citations implicites ou explicites, allusions plus ou moins transparente ou vague, réminiscence pouvant éclairer l'organisation stylistique du texte d'ensemble ».

³¹⁰*Traites*, op. cit., p.34.

modes d'expression qui ne rompt pas d'avec les valeurs des milieux qu'il dépeint. Ce regard différent sur les textes africains nous montre que quelque chose de singulier³¹¹ se joue au niveau même de l'écriture du texte africain, particulièrement celui du "nouveau roman". Et c'est en cela que N. A. Kazi-Tani dira que « c'est justement dans la manière dont cette frontière entre l'oral et l'écrit est transgressée que réside l'originalité du roman africain »³¹².

Ainsi, l'écriture émerge dans cette nouvelle orientation comme, un regain d'intérêt pour le "langage" et pour le "texte", redéfinis comme objets de la science littéraire³¹³, mais tout en restant fidèle au "milieu culture". Aussi, pourrions-nous dire que le fondement de la valeur dans les littératures africaines réside dans le langage³¹⁴. Et cela, d'autant qu'on remarque que la valeur participe d'un langage authentique du monde traditionnel comme un fait esthétique dans l'oralité africaine. Cela dit, par esthétique, il y a simplement pour l'oralité de se voir revisité par des regards neufs, grâce à la dynamique de l'analyse de la sémiotique, apte à raviver le sens, à l'innover.

À partir de cette démarche sémiotique, analyser les genres oraux va nous permettre de décliner les sens dans un cadre du sensible et de produire des effets sensibles, dans un contexte interprétatif. Cette nouvelle orientation sémiotique sur les textes africains tente de comprendre les mécanismes de création littéraire de tous genres, dans le roman africain. Il est donc nécessaire pour cela de parvenir à appréhender le sens, à partir du langage africain que renferme la dimension orale et écrite de notre corpus. L'exemple que nous donnons est celui du jeu de la *devinette* ou de l'*énigme* se pratiquant le soir; les jeunes sont répartis en deux camps (les grandes personnes assistent à la séance et interviennent parfois au cours du jeu). Le jeu consiste à trouver d'une manière intelligible la valeur ou la signification que

³¹¹ Parlant d'"une singularité qui se joue au niveau de l'écriture des textes africains" dérive d'une ré-écriture particulièrement rythmée par un travail purement créatif, au niveau du langage, grâce à l'emprunt fait aux canons esthétiques propres à l'oralité, plus précisément du conte traditionnel africain. On a, dès lors, affaire à une opération scripturale qui sollicite les compétences personnelles de l'écrivain, en cela qu'il devra re -créer le sens en le renouvelant de façon radiale, en analysant le langage pour laisser émerger un sens *différents* : *rupture* et *création* sont donc les deux modalités scripturales au centre de notre esthétique du différent. Autrement dit, par cette esthétique du différent le "nouveau roman" rompt avec les normes classiques du genre romanesque occidental, pour adopter les canons propres à l'esthétique de la littérature orale traditionnelle.

³¹² Nora-Alexandre KAZI-TANI, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral* - Afrique noire et Malgache, Paris, L'Harmattan, 1982. p. 14.

³¹³ Georges NGAL, *Giambattista viko ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier, Coll. "Monde noir", 1984.

³¹⁴ Mateso LOCHA, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Flammarion, 1986, p.364.

contient la devinette ou l'énigme posée par le camp adverse. Ces deux genres éveillent tout autant l'intérêt par l'attention que l'on leur accorde dans la dimension culturelle africaine. Aussi, la même saisie du sens existe dans la *maxime*. La maxime est un genre qui assure une fonction sociale, dans la société négro-africaine traditionnelle. Elle est une formule qui résume un principe de moral, une règle de conduite ou un jugement d'ordre général.

Dans le cadre de la valeur, ces genres oraux (énigme, devinette, maxime, etc.) se révèlent particulièrement propices à l'activité psychique. À ce niveau, pour saisir le sens, il existe cependant une adjonction avec le champ cognitif et celui de l'intéroceptivité, lors de la méditation d'une maxime. Or, l'état psycho-sensorielle de l'orateur est centré sur la réceptivité, puisque l'émission de tous genres part d'un processus nécessaire de la pensée à travers le langage. Ici, la sensibilité réunit par conséquent des caractères de dynamisme, propres à l'activité orale - comme l'expression des idées, des pensées et des sentiments, enfin l'intellect et l'affect. Il convient ainsi de considérer l'oralité comme une valeur à la fois sensible et cognitive (savoir / connaissance), susceptible de produire chez l'interlocuteur un effet du sensible. En effet, la mise en activité du champ cognitif dans le jeu de ces genres mineurs apparaît comme celle d'une compétence chez l'interlocuteur, susceptible d'accueillir des agencements modaux : le /savoir/, le /non-savoir/, le /pouvoir/ ou le /non-pouvoir/ permettant de répondre à la question de l'équipe adverse. À travers notre corpus, le jeu des genres oraux (devinettes, énigmes ou maximes) présentent des expressions qui mettent en exergue le caractère sensibles des personnages (excitées) par l'idée de vaincre ou d'être vaincues. Dès lors, le champ intéroceptif s'impose et révèle le caractère polysensoriel des actants.

Si les devinettes et les énigmes sont destinées à favoriser la réflexion et à développer la mémoire chez les jeunes, à former, au moyen des correspondances extérieures, un esprit perspicace chez l'enfant africain, les maximes sont réservées, quant à leur utilisation, aux adultes et aux vieillards. Les adultes et les vieillards sont ceux dont les propriétés intellectuelles sont en mesure de convoquer et comprendre les prédicats cognitifs. En un mot, c'est l'éloquence de l'actant au cours du jeu qui détermine finalement un des enjeux du déploiement du sens, puisqu'il s'agit : sur le corps (par le stress), sur les sens (par l'excitation) et sur l'esprit (par la cognition) de

chaque acteur pendant l'épreuve (jeu), en l'élaborant de la signification dans l'art oratoire.

En outre, l'analyse à partir du champ sensoriel se laisse identifier par une instance sensible que révèlent deux modes de production du sens que sont l'ordre sensoriel et le prédicat cognitif. Ainsi donc, l'interprétation des jeux énigmatiques issus des genres oraux africains se manifeste dans les romans africains, comme un jeu de construction du sens que transmettent les mots à l'âme par les sens. Hormis, la construction du sens par le jeu des genres oraux, il est certain que l'art oratoire africain contient du sens. Le sensible se révèle à travers ces genres parce qu'il est centré sur la parole d'un orateur excité qui emploie des procédés rhétoriques dans son discours. Ainsi, l'oralité se transforme en sens par un discours qui ne s'adresse qu'à l'intelligence - apte à définir une originalité dans le roman africain. Généralement, la rhétorique à travers les genres oraux est faite en grande partie de sentences lapidaires, dont le sens apparaît comme une manière de signifier et d'exprimer des sensations que révèle le corps humain. Précisément, dans les traditions africaines, l'orateur en use abondamment dans un discours prononcé à l'occasion d'un combat mystique, d'une cérémonie funèbre ou d'une tenue de palabres. Comme un érudit, dans les civilisations de l'écriture, l'orateur dans les traditions africaines embellit son discours de citations proverbiales, de dictons et de maximes, etc.

En revanche, une autre distinction, nous paraît importante, lorsque l'oralité atteint un maximum d'intensité, susceptible de procurer du sensible, par connotation de transfert du signifié d'une expression sémantique en un signifiant. Ainsi donc, l'oralité, à cet instant, devient cette « expression par excellence de l'être-force, déclenchement des puissances vitales »³¹⁵, expression pure de la pensée qui jusque-là n'a quelques fois pas besoin de cette forme conventionnelle qu'est l'écriture, pour déployer le sensible.

Ces quelques analyses n'ont pas la prétention d'épuiser la description des caractères sensibles des genres oraux. L'on peut cependant trouver qu'ils sont

³¹⁵ Thomas LOUIS-VINCENT, Article, "Retrouver le sens premier : l'essence sacrée de la parole" in *Les Diola. Essai d'analyse fonctionnelle sur une population de base -Casamance*. Dakar, IFAN, Coll. Mémoires de l'institut français d'Afrique Noire n°55. 1960.

suffisamment caractéristiques et permettent déjà, à ce stade, de formuler quelques remarques provisoires sur la signification de quelques parémies. C'est ainsi qu'après avoir esquissé une description du sens à partir de genres oraux africains, nous voudrions, dans la suite de notre étude, montrer comment le sens est manifesté dans l'oralité, précisément dans les grands genres, à savoir le proverbe, le mythe, la légende et l'épopée que nous avons identifié désormais comme faits oraux dans les littératures africaines. En clair, notre corpus laissera apparaître une analyse de grands genres, dont l'application à une construction du sensible prendra tout son sens dans une nouvelle littérature noire africaine. En fait, cette analyse montre que la manifestation du sens dans l'oralité intéresse la sémiotique du sensible, crée des emprunts authentiques et libère des canons esthétiques qui sont source de production de sens, à travers des genres oraux africains.

I.4.1. Le proverbe et la construction du sens

Le proverbe africain a pour but d'instruire, d'informer et d'enseigner³¹⁶. Il est, en effet, un genre qui prend en charge une certaine valeur didactique dans la société négro-africaine traditionnelle. Ainsi, le proverbe africain apparaît comme un symbole, image du monde concret. Même s'il est peu commode de repérer du symbole dans le proverbe, l'on sait que le symbole véhicule au préalable dans la langue traditionnelle africaine une représentation symbolique, et significative, mais abstraite de l'objet du discours connoté par l'orateur.

Ici déjà, quelques exemples de proverbes de notre corpus suffisent à le montrer. Ainsi, lorsqu'une personne dit : « le fer se coupe par le fer. Et ce qu'une main fait, une autre main peut le défaire »³¹⁷ et « l'or est le trône de la sagesse ; mais si vous confondez le socle et le savoir, le socle tombe sur vous et vous écrase »,³¹⁸ ici, le sens de ces proverbes se trouve dans des faits d'expériences de la vie quotidienne, bien qu'ils soient constitués d'éléments connotés. C'est en fait cette connotation qui dans l'analyse des proverbes va nous permettre d'appréhender la procédure selon laquelle le proverbe africain construit le sens, à partir d'images ou de symboles que l'on peut qualifier de signes.

³¹⁶Mamoussa DIAGNE, *Critique de la raison orale - les pratiques discursives en Afrique*, Paris, Karthala, 2005, p. 64

³¹⁷*Les coupeurs de têtes, op. cit.*, p.52

³¹⁸Idem, p.51.

Parlant du concept du signe, nous avons supposé qu'il est commode de se servir de la conception de C.S. Peirce, pour tenter de répondre au problème de la construction du sens dans le proverbe africain. Ainsi, comme indiqué précédemment, C.S. Peirce analyse le fonctionnement du signe de manière tripolaire, par la relation de trois composantes, à savoir le *representamen* ou le *signe* pour le *signifiant*, (image acoustique) l'objet pour le référent (la chose représentée) : concret ou imaginaire et un interprétant pour le signifié (ou représentation mentale : concept, sens). De ce fait, pour qu'il y ait signification, à travers ce modèle triadique, il faut bien qu'il y ait un signe matériel dénotant un objet de pensée, mais cela ne fonctionne que parce qu'il y a un interprétant qu'il ne faut pas occulter. L'interprétant est celui qui établit une représentation mentale de la relation entre le *signe* et l'*objet*.

À travers l'analyse de la signification, nous reconnaissons d'abord au signe, que la possibilité de *signifier* est le premier degré nommé fondement du signe, ensuite, celui de l'*objet*, c'est-à-dire ce dont on parle, est le second. Néanmoins, il ne faut pas oublier le troisième terme, qui effectue la relation de signification, l'*interprétant*. Cependant, une grande originalité de la conception de C.S. Peirce est de considérer que l'*interprétant* peut, à son tour, être considéré comme un signe susceptible d'être à nouveau interprété, et ainsi indéfiniment. Cela dit, le processus de la signification paraît comme sans fin. Notre analyse ne sera pas, tout de même, une succession d'apparition du sens, mais une procédure brève, selon laquelle le sens est susceptible d'apparaître dans le proverbe. C'est-à-dire que nous voulons, à travers une analyse succincte, révéler un sens, à partir d'un signe dans une sentence proverbiale.

Avant d'entrer dans le vif de l'analyse des proverbes, une précaution terminologique s'impose. Apparemment, l'analyse vise tout de même, l'emploi de signe³¹⁹, de symbole³²⁰ et d'expressions métaphoriques, qui prolifèrent. Il est

³¹⁹ Le terme du « signe », ici, est une représentation sensible d'une chose ayant un caractère conventionnel. Élément d'un langage (formant système), le *signe* peut permettre d'exprimer une pensée ou une intention. Nous avons aussi utilisé, le *signe* comme un signe linguistique qui comprend un *signifiant* qui est sa dimension sensible et un *signifié* qui est sa dimension intelligible, cette analyse oppose le signe arbitraire au symbole qui entretient avec son référent un rapport non arbitraire (distinction introduite par F. Saussure).

³²⁰ Le terme de « symbole » est saisi sous deux volets, nous l'avons analysé comme (i) un signe figuratif d'une idée abstraite. Avec le symbole, le rapport du signifiant au signifié ou du symbole au référent n'a pas le caractère arbitraire du signe linguistique (c'est le fer et non la plume qui est symbole de force). Dans notre analyse, le terme de (ii) symbole renvoie aussi à une figure de rhétorique par laquelle l'on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage a choisi pour la désigner (prendre la poudre d'escampette, pour dire prendre la fuite).

cependant question d'inventaire de déterminations qui signifient, ou bien des "significations symboliques"³²¹ donnant lieu à une analyse du sens. Ainsi, le concept de signe/de symbole, peut manifester une signification, directement par une équivalence ou par omniprésence, et peut se lire par substitut, dans une sentence proverbiale. De ce fait, l'on peut dans le premier proverbe, qui relève également d'une vieille sagesse populaire, saisir le mot « fer » comme un signe qui est élevé au rôle de "force ou de puissance". L'objet est ce qui est désigné par ce mot et l'interprétant est cependant la définition que nous partageons de ce mot. Dans les traditions africaines, le « fer » est un symbole qui véhicule une "guerre", ou même que représente un lieu de "combat". En outre, l'image de la « main » est une détermination signifiante de l'expression de la vigueur d'une action. Ainsi, le "fer" que manie la "main" fixe évidemment une sous-classe spécifique de signe doté d'une signification abstraite qui est amenée à l'existence par "la terreur", par "la violence", enfin par l'angoisse, ou par l'anxiété profonde née du sentiment d'une menace imminente, mais distincte. Dans l'analyse sémiotique du sens, le signe du "fer", dans le proverbe, permet à l'orateur d'interpeller son interlocuteur au sujet des conséquences d'un défi. Et que pour tous défis, l'on peut encourir des risques. Dans le contexte de notre corpus, cette sentence véhicule l'idée de violence, de puissance³²², qu'elle qu'en soit, à travers une épreuve dans laquelle l'on est prêt à se jauger. Ou bien de savoir qu'avant tout défi, il existe toujours un plus fort ou plus puissant que soi. De plus, ce proverbe donne des conseils à toute personne d'être humble et tolérante.

En plus de l'analyse de la trilogie de C. S. Peirce, l'étude du symbole dans une sentence proverbiale peut cependant nous guider vers une signification qui rendrait toutes citations proverbiales plus compréhensibles et apte à manifester du sensible. L'« or » dans le second proverbe désigne un symbole qui est le « trône de la sagesse ». Cependant, il s'agit pour nous d'un des aspects que prend l'analyse de ces signes, comme pour rendre compte du sens. Ici, il sera question d'une limitation que nous nous imposons pour constituer le sens à partir du symbole dans le genre oral. Le symbole dans ce proverbe vise l'emploi d'un inventaire de signification

³²¹ Michel ARRIVÉ, *Linguistique et psychanalyse "Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres"*, Paris Éditions Méridiens / Klincksieck, 1986, p.78.

³²² L'expression de puissance, fait allusion à la force physique, ou à tout ce qui concerne le pouvoir occulte, mystique, politique, etc.

symbolique de l'«or» : symbole de la richesse, du pouvoir et de l'opulence. En un mot, l'on s'en aperçoit, qu'il ne s'agit pas de la richesse, mais de la vertu, des mœurs (de règles morales ou éthiques). Dans le proverbe, il est question de l'"or" comme substitut - ou représentation substitutive - à l'importance et à la valeur des "mœurs" africaines. Ainsi, la relation entre l' « or » et le « socle » dans les traditions africaines à un caractère symbolique, donnant lieu à des déterminations significatives qui révèlent toute la charge sensible de ce proverbe, par une déchéance psychologique : « le socle vous écrase ». De par ce proverbe, l'orateur attire l'attention de l'interlocuteur de toutes mauvaises attitudes ou conduites, qu'elles soient, dans ce cas le "trône de la sagesse" qui est représentée par l' « or » se transforme en « socle » et modifie de façon spectaculaire l'état physique, psychologique et moral de toute personne orgueilleuse, arrogante, ou suffisante.

Partant d'une interprétation, le langage à travers une sentence proverbiale est en quelque sorte un dialecte du langage d'un orateur éloquent, obsédé par l'art d'impressionner son auditoire; dialecte dont il faut bien l'avouer qui est embelli par la rhétorique.

Dans le proverbe, le sensible peut se révéler à partir des situations quotidiennes, au cours de laquelle la parémie est prononcée, souvent publiquement. Or, toute prise de parole est une pulsion, vue sous un aspect dynamique de l'orateur. C'est-à-dire que cette force, à la limite de l'organique et du psychique, va donc pousser le sujet à accomplir une action dans le but de résoudre une tension venant de son organisme. C'est à ce niveau que l'on est susceptible de saisir l'état sensible de l'orateur.

Par ailleurs, le proverbe négro-africain est ellipse, métonymie, métaphore, etc. Il renferme généralement des figures de style. Il permet, en outre, à l'esprit d'atteindre les plus hauts degrés de l'abstraction, allant du particulier jusqu'au général. C'est pour cette raison que la plupart des proverbes ne peuvent être compris et expliqués que par des vieillards et des initiés. Les proverbes de nos régions, comme la plupart des genres oraux, nous permettent d'affirmer que la littérature orale africaine traditionnelle est semblable à une forêt peuplée, d'une foule de symboles, d'une nature en paraboles dont il faut constamment chercher le sens, une énigme qu'il faut déchiffrer. Or, le sujet humain est favorable à la construction du

“sens” à travers le symbole, non pas seulement comme destinataire-interprète de ce qui est du “déchiffrement du symbole”, mais aussi, et surtout de la pensée humaine qui n’existe pas sans un “signe”, comme le dirais C.S. Peirce: “l’homme est un signe”. Dans la mesure où il n’y a pas de pensée sans signe, dans la mesure où l’intelligence est une action finalisée.

De ce fait, le cas des proverbes semble particulièrement révélateur dans cette analyse du sensible, à travers le domaine cognitif. Ainsi, la procédure du sens en sémiotique nous amène donc à étendre l’analyse du sensible à la valeur symbolique que renferme le proverbe. Il s’agit cependant de comprendre ce qui se passe dans l’espace traditionnel africain. Et ce point de vue est investi par un initié - observateur porteur d’un programme cognitif. En fait, le cadre de l’activité sensible semble aborder l’analyse d’image ou de symbole qui est supposé mettre en évidence l’aspect connoté d’un proverbe puisque dans un proverbe, chaque pierre, chaque végétal, chaque animal, en fait, chaque objet a d’abord une valeur symbolique. C’est ce constat que Roland Barthes traduit à sa manière lorsqu’il écrit : « l’univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d’une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l’approbation de la société »³²³. Il nous faut alors tenter d’entrer dans l’univers négro -africain pour essayer de découvrir la signification du message. En un mot, le proverbe africain pose des problèmes sur l’homme, en esquisse des solutions, essaie d’en donner des réponses conformes au cadre propre à l’homme.

Par ailleurs, si l’on envisage que les proverbes sont « des éléments signifiants d’un code particulier »³²⁴, dès lors leurs études, conçues comme la description d’un système de signification, peut-être possible, à travers l’analyse de signes, d’images ou de symboles. C’est à partir du signe et du symbole contenus dans les genres oraux que l’orateur africain peut saisir des phénomènes sensibles dans le monde qui l’entoure, marquant ainsi sa sensibilité. Nous nous approcherons de la manifestation du sens d’un autre genre qui est celle du mythe.

³²³Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions Seuil, 1957, p. 194.

³²⁴A.J. GREIMAS, *Du sens, op. cit.*, p.309.

I.4.2. Le mythe, comme une apparition du sens

Le symbolisme dont nous venons de parler s'exprime avec plus de force dans le mythe négro-africain. Le terme mythique trouve sa parfaite expression épique à travers des récits « fabuleux visant à expliquer l'ordre du monde »³²⁵, et une parole (au sens grec du "mûthos") symbolique réorganisant le monde grâce à l'imagination de celui qui la profère. C'est ce qui a fait dire à M. Eigeldinger que le mythe est par essence ouvert à toute modification. C'est un motif en perpétuel mouvement. Aussi, se laisse-t-il facilement modeler, selon les époques et les aspirations³²⁶. En fait, le mythe est semblable à une catégorie universelle de la « pensée sauvage »³²⁷, comme d'ailleurs, il a toujours servi de base à la formation de la civilisation d'un peuple. C'est ainsi qu'il se rapporte toujours à une "création" et raconte comment quelque chose vient à l'existence. Autrement dit, le mythe est livré à d'infinies variations - qui parlent à l'homme de ses origines, de sa place dans la société ou dans l'univers, de ses pulsions profondes qui le poussent et le troublent. Ainsi, le mythe se révèle par des traits spécifiques appelés signes dans les récits, sous la forme de chaos initial, de cosmogonie (la mise en ordre du cosmos) de la théogonie (création des dieux) d'anthropogonie (création de l'être humain) et de l'eschatologie (fin du monde ou du temps) qui dégagent l'aspect esthétique du mythe. En outre, l'esthétique dans le mythe apparaît comme une conséquence directe de la métaphore. Cette métaphore repose sur un schéma-image lié à la dynamique d'une force redoutable que comprend le langage oral africain, telle que l'a décrit le narrateur : « le langage détourné de la représentation symbolique apparaît alors plus efficace... »³²⁸. Et c'est qu'en « filant avec ingéniosité les fils d'or et d'argent du mythe »³²⁹ dans la trame du récit que le symbole se laisse saisir tout en révélant le charme, l'aspect esthétique du mythe. C'est la raison pour laquelle, nous pouvons dire que le mythe constitue les paradigmes de tout acte humain significatif. Il faut aussi rappeler que la métaphysique africaine affirme de façon explicite combien la

³²⁵ J. M. AWOUMA & J. I. NOAH, *Initiation à la littérature africaine orale, "Contes et Fables du Cameroun, fasc. I,"* Éditions Yaoundé, 1970, p.4.

³²⁶ Marc EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, pp.23-24.

³²⁷ Claude CALAME-GRIAULE, *Mythe et histoire dans l'antiquité grecque "création symbolique d'une colonie"*, Paris, Payot, 1996, p.5

³²⁸ *L'œuf du monde, op. cit.*, p.7

³²⁹ Ibidem.

parole est "sacrée et puissante, d'essence supérieure"³³⁰. L'on en a un exemple éclairant dans *L'œuf du monde* dans lequel l'origine de la parole apparaît comme un mythe. L'ancêtre « Simboumba Tangnagati, qui de Faro reçut les trente premières paroles. Il y avait les signes qui rappelaient Faro et le Manogô, le silure »³³¹ et c'est à :

« Simboumba Tangnagati que Faro donna la première parole et les huit graines femelles de la clavicule divine. Celui-ci se trouva responsable de la pluie, des graines et du verbe. Devant le sanctuaire qu'il construit pour garder les graines il révéla les paroles aux hommes. Il commença par N'ko, mien hanhi, je dis. Il parla toute la nuit et ne s'arrêta qu'à l'aube »³³².

Ainsi, dans ce mythe, le verbe (la parole) apparaît comme un art qui a été donné aux hommes, précisément à la caste des griots, pour faire le panégyrique des dieux. Ayant cette puissance, la parole se manifeste au-delà d'une rhétorique, une force mystique, au cours de laquelle : « la bouche du griot se fit soudain tranchante comme le couteau (...) le griot reprit la parole, la maîtrisa et, de sa langue tranchante comme le sabre, convainquit presque la foule »³³³. En effet, la parole est supérieure à l'action puisque la parole se fait acte, et acquiert une force pragmatique et argumentative. L'on parle ici d'une parole qui agit et a la capacité de découvrir ou de saisir le sens d'un symbole dans le mythe. Cela dit, le mythe participe à « des effets didactiques, persuasifs, connotatifs et/ou méta-sémiotique »³³⁴. Une dimension symbolique et même magique dans les traditions africaines, à savoir le symbole est explicitement donné comme entrant en relation avec des « croyances partagées, d'une manière d'être ensemble, d'interactions habituelles qui reposent sur une même forme de vie »³³⁵.

³³⁰ Silvano GALLI, *Les proverbes, « Leur contexte d'utilisation, leur fonction dans la société »*, Togo, Éditions Régards sur l'Afriques, Togo, 2012, p.4.

³³¹ *L'œuf du monde, op. cit.*, p.108.

³³² Idem.

³³³ Ibid., pp.26-27.

³³⁴ J. FONTANILLE, *Pratiques sémiotique : immanence et pertinence, efficacité et optimisation*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, NAS, n°104 - 106, 2006.p.30.

³³⁵ Ibidem, p.30.

Ici, la sémiotisation de la dynamique du symbole en ce sens montre la tendance à surestimer l'importance du symbole dans le mythe et à réduire la traduction du mythe à la construction d'une signification, à travers des pratiques quotidiennes. Le symbole ainsi décrypté peut représenter une remarquable théorie d'appréhension du sens en sémiotique, à savoir celle du « plan sémiotique de la dénotation d'où le sens paraît évacué »³³⁶. Vu sous cet angle, nous pouvons dire de la dénotation qu'elle est « le lieu de l'instauration du sens »³³⁷. Ainsi donc, l'interprétation de l'orateur mène finalement, de signifiant en signifiant, à agrémenter le symbole de la valeur, de la signification. En outre, la construction du sens à travers le mythe peut se manifester lorsque l'orateur dispose tout de même d'un savoir préalable. Dans ce cas, nous pouvons parler de la capacité de la connaissance du mythe dont dispose l'orateur à pouvoir saisir le sens du symbole. Comme source de savoir, le mythe africain est avant tout objet de croyance, appartenant à la « parole ancienne, c'est-à-dire à la tradition de la connaissance »³³⁸ intuitive. Parlant de "savoir", la dimension cognitive permet à l'orateur de concevoir à travers le symbole tout le cheminement de la pensée, du comportement et de la mentalité d'un peuple. En un mot, la saisie du sens du symbole explore le sentir du peuple, manifesté par des signes indubitables en rapport avec leur sensation, leur émotion et leur sentiment.

Aussi, le sens peut naître de la réactualisation du symbole présent dans le mythe. Il ne s'agit pas plus d'une commémoration des événements mythiques que de leur réitération par des générations successives; ce qui est susceptible d'une élaboration du sens. Il y a alors dans cette réactualisation du mythe, sinon du symbole, la production d'un surplus de sens. Cela dit, le mythe dans la civilisation africaine contient, de ce fait, une signification perçue à travers les images, des rapports intentionnels, les leçons occultes, sources de ce que G. Calame-Griaule appelle « l'enseignement ésotérique tiré de la littérature orale »³³⁹. C'est-à-dire que le rôle du mythe influence l'édification des pensées communautaires, régit les rapports entre l'homme et le surnaturel, et est généralement à la base de la création des religions.

³³⁶A. J. GREIMAS, *Du sens, op. cit.*, p.16. ³³⁷ Ibidem.

³³⁸Gérard CALAME-GRIAULE, *Ethnologie et Langue, "la parole chez les Dogons"*, Paris, Gallimard, 1965, p.448. ³³⁹ G. C-GRIAULE, *op. cit.*, p.444.

L'interprétation du mythe est aussi difficile que celle du proverbe, car «le signifiant du mythe se présente d'une façon ambiguë : il est à la fois sens et forme»³⁴⁰. Ce sens souvent appauvri par la forme demande une lecture attentive. Il faut souligner avec Roland Barthes qu'«il contient une histoire, une géographie, une morale, une zoologie, une littérature »³⁴¹, d'où « le sens n'est que cette possibilité de transcodage »³⁴². C'est la raison pour laquelle, il est nécessaire de s'adresser aux vieillards initiés pour saisir la signification exacte du symbole dans un mythe. Cette reconnaissance du symbole permet, en effet, peu à peu d'apprécier la signification que véhicule le mythe et révèle la sensibilité du peuple : le symbole dans le mythe est explicitement présenté comme entrant en relation avec le symptôme psychologique du peuple. De ce fait, l'on peut accéder à l'émotion d'un peuple par l'intermédiaire du mythe. Mais ce passage s'effectue quelques fois par un de grands genres comme la légende . Et cela, nous le verrons dans la suite de notre analyse.

I.4.3. La légende, un repère de signification

La légende selon la définition la plus classique, vient du mot latin « *legenda* » (choses devant être lues). La légende était au Moyen-âge un récit de la vie d'un saint ou d'un martyr pour l'édification des moines et des fidèles. La seconde définition voit dans la légende : «un produit inconscient de l'imagination populaire»³⁴³, où le héros : «soumis à des données vaguement historiques reflète l'aspiration d'un groupe ou d'un peuple; sa conduite témoigne en faveur d'une action ou d'une idée qui désire entraîner d'autres individus dans la même voie»³⁴⁴. Cette dernière définition convient fort bien à la légende de la littérature orale africaine. Autrement dit, la légende dans la tradition contient nécessairement un fait historique imaginaire, agrandi par cette même imagination au point de créer un cadre merveilleux à travers l'intrusion des canons esthétiques propres à l'oralité . «La légende!» s'exclame Bernard Binlin Dadié : « c'est la civilisation populaire, autochtone, traditionnelle; c'est la vie même de notre peuple telle que les siècles l'ont modelée et transmise »³⁴⁵. Ce qui nous fait

³⁴⁰ Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.202.

³⁴¹ *op. cit.*, p.203.

³⁴² A.J. GREIMAS, *Du sens*, *op. cit.*, p.13.

³⁴³ Jean Paul BAYARD, *Histoire des légendes*, Paris, Collection. Que sais -je? PUF, 1970, p. 9.

³⁴⁴ J.M. AWOUMA & J. I. NOAH, *Initiation à la littérature africaine orale*, p.6.

³⁴⁵ Bernard Binlin DADIÉ, *Le rôle de la légende dans la culture populaire des peuples noirs d'Afrique* , Paris, Revue Présence Africaine, n°Spécial, 1957, p.168.

dire que la légende est caractérisée par un aspect sensationnel produisant des impressions de surprise ou d'admiration chez l'interlocuteur. Notamment, à l'écoute ou à la lecture attentive, la légende ainsi "ré-fabulé" constitue de véritables faits historiques déformés par l'imagination du peuple, en vue de créer un cadre sensible à partir des mots ou d'énoncés, puisque « la signification n'est donc que cette transposition d'un niveau de langage dans un autre, d'un langage dans un langage différent »³⁴⁶. Et c'est donc à travers la reconstitution des mots ou des énoncés par l'orateur-narrateur que la transposition d'expressions ou de mots (de la langue traditionnelle en français) paraissent aptes à dégager une signification. L'on peut dire qu'ici intervient la pertinence de l'intrusion du discours oral traditionnel, dans une analyse intertextuelle.

Toutefois, les faits narrés ont tendance à garder un caractère véridique d'authenticité et de véracité. Ils sont redéployés par l'orateur ou le narrateur avec minutie, et certains sont revécus avec une passion certaine, qui témoigne de leur crédibilité et de leur réalité historique qui s'achève en une résultante qui possède un nom : une destinée. C'est ainsi que la sensibilité du peuple devient le sens même de leur propre légende, puisqu'il est bon de rappeler que « l'émotion est au fondement de notre représentation du monde naturel »³⁴⁷. L'on remarquera, qu'à travers la croyance en cette destinée, la sensibilité du peuple se définirait par des émotions, des sentiments et des passions représentés comme des phases d'un schéma affectif élémentaire³⁴⁸ qui constitue une base essentielle, une forme de vie en rapport avec un mode d'existence. Aussi, une analyse particulière de l'activité du griot peut nous permettre de saisir une perspective esthétique de l'éthique, dans la légende. Si nous procédons par certaines figures de la rhétorique utilisées dans le langage du griot africain, inhérentes aux langages-objets et aux métalangages qui relèvent d'une dimension affective, nous assisterons à une émergence modale (/croire/ et /faire croire/) et à la circulation de valeur, pouvant engendrer une dynamique du sens, dans ce récit à caractère merveilleux.

Aussi, les signes et les gestuelles opérés par l'orateur (le griot) pour narrer une légende se matérialisent dans une sorte de sémiotique du sensible (la

³⁴⁶ A.J. GREIMAS, *Du sens*, op. cit., p.13.

³⁴⁷ J. FONTANILLE, *Modes du sensible et syntaxe figurative Sémiotique et littérature*, op. cit., p.71.

³⁴⁸ Ibidem.

proxémique, la gestualité, le langage verbal oral, les mimiques etc., pour produire de la signification), qui peut aussi se faire comprendre à partir d'une analyse dans la sémiotique culturelle. Ainsi, la légende devient comme un signe de la condition du peuple. C'est-à-dire, ce qui serait à l'origine légendaire des faits et gestes des ancêtres à travers des secrets séculaires, mais également le point de référence d'un peuple. Comme un récit, à caractère émotionnel, par quoi des leçons (de courage et de la pratique de la sagesse) se transmettent à travers des générations. Et aussi, ce par quoi s'attache l'affecte du peuple. Ici, un style sémiotique se définirait à partir d'une relation intersubjective entre orateur et interlocuteur dans une manifestation d'un style sensible. Pour ainsi dire, leur corps propre et leur âme (esprit) sont possédés par une même sensation : un fait sensible par excellence.

En un mot, la fonction de l'orateur semble apparaître comme un élément essentiel puisque la création du merveilleux dans la légende prend vie et déploie du sens par son éloquence, à partir des gestes qui accompagnent, généralement, le langage oral. Il n'a pas cependant échappé au narrateur de décrire cette éloquence, à travers l'art de persuasion : « la bouche [du griot] était douce comme du miel³⁴⁹ », puis de comparer cette cavité buccale (bouche) à un symbole littéraire de la douceur, du charme; en tant que moyen d'expression des sentiments, des sensations, ou révélatrice d'un trait de caractère. Cet art oratoire fait naître « une corrélation intime qui relie la motion et l'émotion »³⁵⁰ entre les interlocuteurs. Nous pensons que seule l'épopée semble avoir trouvé une forme propre au langage sensible du griot ou du joueur de cora, dans laquelle son talent témoigne d'une spécificité à appréhender le sensible dans un acte de communication oral.

I.4.4. L'épopée, une manifestation du sensible

L'épopée apparaît ainsi comme formée par une ou plusieurs légendes épiques. Dans l'épopée primitive, certains peuples, avant la culture littéraire, célébraient à travers des poèmes leurs dieux et leurs héros. Pour Genep Van, elle est :

³⁴⁹ L'œuf du monde, *op. cit.*, p.24.

³⁵⁰ J. FONTANILLE. *Modes du sensible et syntaxe figurative Sémiotique et littérature, op. cit.*, p.127.

« un récit d'une certaine longueur, divisé en partie à peu près égales mettant en scène des personnages remarquables par leur lignage ou par leur ascendance sur les autres, portant un nom ou un surnom personnel, dont l'action est localisée dans l'espace et dans le temps et qui glorifie les qualités dites héroïques : courage, générosité, cruauté, ruse, passion amoureuse, grandeur d'âme et patriotisme »³⁵¹.

Aussi, l'épopée tire son origine du mot grec « *épos* » signifiant la « parole et parole vivante, puisqu'elle y participe des civilisations de l'oralité toujours actuelles »³⁵². Ce récit transmis en Grèce par les « *Papyri* » était à l'origine psalmodié, chanté, mimé et parfois joué sur scène. Le Petit Robert la définit comme « une sorte de métissage des genres et fait de l'épopée un long poème où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire »³⁵³. Georges Dumézil, quant à lui, voit plutôt « une genèse : l'épopée est grosse de genres littéraires, l'histoire, le roman, qui s'en différencient plus ou moins tôt »³⁵⁴.

Ce flottement, cette oscillation d'un genre à un autre et surtout ce besoin constant d'avoir recours aux autres genres ne permettent pas de déterminer les traits intrinsèques qui la désigneraient comme telle dans la classification des genres littéraires. Ainsi, la rencontre avec les épopées africaines³⁵⁵ ne pourrait-elle pas nous délivrer de cet inconfort en nous replongeant aux sources vivantes, aux véritables qualités distinctives de ce genre littéraire. En fait, ce qui semble pertinent dans l'épopée est qu'elle tient de la légende parce qu'elle poétise un fait banal, transforme un mensonge historique en réalité. Une telle activité de transposition du sens reflète probablement une analyse sémiotique du sens, c'est-à-dire une activité qui consiste à « élaborer des techniques de transposition qui permettent d'effectuer

³⁵¹ Arnold VAN GENNEP, *La formation des légendes*, Paris, Flammarion, 1910, p. 29.

³⁵² Christiane SEYDOU, *Genres, Formes, Significations*, *Essais sur la littérature orale africaine* "Comment définir le genre épique? Un exemple : l'épopée Africaine, Paris Jaso-Oxford, 1982, p.85.

³⁵³ *Le Petit Robert* définit l'épopée comme un long poème, (et plus tard, récit en prose de style élevé) où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait.

³⁵⁴ Georges DUMEZIL, *Mythe et épopée I, op. cit.*, p.19.

³⁵⁵ Notons ici que, par commodité, nous partons du postulat de l'existence d'épopées africaines, sans avoir traité auparavant du problème général des genres et de leurs distributions dans des cultures diverses. Signalons simplement que, si nous avons classé ces textes sous une étiquette commune, c'est que, dans les cultures qui les produisent, ils occupent une place homologue à l'intérieur du système des genres littéraires propre à chacune d'elles et remplissent une fonction analogue.

des transcodages »³⁵⁶ de significations. Cette opération métalinguistique cependant trouve sa justification dans la description sémiotique de la signification.

Ainsi, pour rendre compte de la construction du sens dans l'épopée, tout discours, quel qu'il soit (mensonge ou vérité), est transformé, en vue de saisir une signification, où selon l'usage idéologique qu'on fait de cet objet (l'épopée). Aussi, l'épopée conçue (par suite d'actions extraordinaires où intervient le merveilleux) comme une activité visant à transformer le monde, peut être considéré comme une praxis historique. Or, la praxis historique ne peut faire autrement que manipuler et transformer ces contenus idéologiques, tout en considérant leurs transformations comme un sens ultime. Par transposition, un sens se révèle par la dramatisation du discours que l'orateur-narrateur extrait de l'épopée; ce sens sera transposé en vue de saisir un discours conforme à la réalité. Et comme l'on peut le remarquer, toute signification réside dans la transposition d'un langage à un autre. De ce fait, l'analyse sémiotique mettra en évidence dans ce parcours interprétatif, par transposition du sens, quelques propriétés essentielles du sens en réalité substantielles que l'on pourrait constater, par un discours oral qui semble donner un caractère réel, dans lequel réside du sens.

Dans la manifestation du sens dans l'épopée, l'intériorité exprimée par l'orateur d'une épopée peut être analysée comme un métadiscours, en raison de l'influence qu'il veut exercer sur son auditeur. Cette influence est visible et se manifeste dans sa forme sémiotique, sa mise en discours, son contenu sémantique, et enfin son interprétation par l'orateur (ou le lecteur). Cette procédure du sens est définie par A.J. Greimas, lorsqu'il dit que : « la production du sens n'a de sens que si elle est la transformation du sens donné ; la production du sens est, par conséquent, en elle-même, une mise en forme significative, indifférente aux contenus à transformer »³⁵⁷. Ainsi donc, « le sens, en tant que forme du sens, peut se définir alors comme la possibilité de transformation du sens »³⁵⁸.

Le lien entre l'intériorité et son interprétation, toujours dans le sens d'un métadiscours qu'il est dans cette interprétation par l'orateur d'une épopée, permet de

³⁵⁶A.J. GREIMAS, *Du sens, op. cit.*, p. 14.

³⁵⁷A. J. GREIMAS, *Du sens, op. cit.*, p. 14.

³⁵⁸Idem.

créer du sens selon l'analyse, en fonction du paramètre du sens qui engage la conscience de l'orateur dans l'intériorité, par la transformation du contenu sémantique et fait de l'orateur un participant actif au processus de la manifestation du sens. Ce qui permet d'en déduire que l'intériorité mise en scène par l'orateur, avant d'être l'intériorité de la conscience de son interlocuteur incarné dans le discours oral, est un acte de création du sens entre l'orateur et son auditeur (lecteur). En fait, la manifestation du sens, à travers l'épopée s'opère par la transposition de contenus sémantiques comme une procédure sémiotique, de manière à révéler le sensible. Traduit par une interprétation sémiotique, le sens s'enrichit de nouvelles possibilités, à travers un champ d'opérations sémantiques.

Comme nous le reprécisons, l'épopée, d'une manière générale, nous présente des actions et des faits merveilleux d'un certain contenu sémantique transmis par le biais de la narration. Tout récit oral doit donc être analysé, en tant qu'un certain contenu sémantique. Ici, le récit ne possède aucune réalité matérielle, seulement une réalité sémiotique. À ce titre, il présente une double fonctionnalité. Tout d'abord, il est le résultat des opérations sémiotiques qu'effectue l'orateur qui transpose un certain contenu sémantique, ce qui est le résultat des processus cognitifs qui se produisent dans sa conscience. L'orateur transpose ce contenu sémantique par le biais d'un certain code sémiotique qu'est le langage (parole, mimique), en engageant un processus de communication, à l'adresse de son auditeur pour lui transmettre son ressenti. Cette épopée, résultat des opérations cognitives qui sont transposées dans une forme sémiotique, doit donc être considérée, de même que les *opérations mentales*³⁵⁹ de l'orateur, comme le terrain d'expériences perspectives et affectives précises. Ensuite, le contenu sémantique véhiculé contient toujours des « données » ou des « connaissances » ressortant de cet univers de transformations sémiotiques et cognitives du psychique de l'auteur de l'épopée; en y engageant celui-ci, le personnage (griot) s'intériorise, à travers une mise en discours avec son auditeur (ou un lecteur). Cette liaison des trois entités distinctes (auteur, orateur et auditeur) dans l'acte oral, nous permet d'émettre l'hypothèse que l'épopée peut être étudiée en tant

³⁵⁹ Jenkind PERNER, *Understanding the representational mind*, United States of América: Massachusetts Institute of technology, 1991, p.18. Elle est une représentation des états mentaux de l'homme. Selon J. Perner, la simple représentation est considérée en tant que transformation d'une idée, une synthèse d'une entité, d'une information, d'un certain aspect des choses tout en représentant ses particularités.

qu'un métadiscours, en y incluant certains contenus sémiotiques perceptifs et affectifs de ces trois entités constitutives de l'oralité africaine.

Ainsi, l'intériorité mise en discours est donc un métadiscours au sens des sciences sémio-cognitives. Le métadiscours apparaît comme une *représentation mentale*. Pour E. Husserl, elle est un « pur renvoi »³⁶⁰ (anzeig), qui est une sorte de commutateur grâce auquel on exprime ce qu'on souhaite exprimer de manière adéquate.

À travers ces analyses, nous pouvons dire que l'épopée jouit dès son apparition de toutes les caractéristiques esthétiques propres à toute création sémiolinguistique. La preuve en est que le critère esthétique s'installe là où le sens est en train de naître, à partir d'une certaine évidence d'une sensation à l'écoute, par l'imminence d'un aspect extraordinaire, par l'engendrement d'une passion et par la transformation de certains contenus sémantiques. La narration d'une épopée peut être perçue, à travers la saisie du sens en impliquant de toute évidence qu'elle soit pleinement de façon corporelle, selon, l'orateur (ou l'auditeur). Et cela dans la vie de ceux-ci sous des aspects, à savoir religieux, social et culturel. En outre, la signifiante de l'épopée transcende le sens à travers les mots clés qu'elle regroupe. Ce sont entre autres des actes d'héroïsme, des aspects pittoresques, des défis : comme savoir mourir en héros. Et comme, l'art n'est jamais une reproduction exacte de la nature, l'artiste au moyen de quelques techniques qui lui sont propres (comme un cinéaste avec sa caméra) agrandit démesurément les moindres détails de la vie, amplifie la nature, afin de mettre à nu du sens. Cette esthétique dans la création littéraire suscite bien évidemment une sensation, à partir des faits relatés. L'épopée en général (en particulier l'épopée africaine) obéit le plus souvent à ces normes de l'art. Comme l'on peut l'observer, l'épopée africaine fait miroiter à nos yeux toutes les couleurs d'un récit invraisemblable. C'est dans ce cadre que se joint, en gros plan, quelques éléments de la nature, entre autres les hommes et les dieux, le ciel et la terre, les objets et les animaux voués à la construction du sens.

En un mot, l'analyse sémiotique du sens a donné un style spécifique à cette fécondation de l'écriture romanesque par l'oralité ou cet accouplement des

³⁶⁰ Edmund HUSSERL, *Recherches logiques II, 1^{ère} partie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 27.

techniques modernes et des pratiques traditionnelles visent à révéler le sensible auquel le corps et ses plaisirs en mouvement aspirent. Si l'on veut cependant préciser la nature de cette évidence sensorielle par l'oralité, il faut la redéfinir à partir d'une procédure qui engendre de la valeur.

I.4.5. L'oralité, productrice de valeur

Ici, l'on verra que l'action de l'évidence dans *le parcours interprétatif* sera de prime importance dans la détermination de la portée du sensible dans l'oralité africaine. Ainsi, l'oralité sera semblable à une parole pourvue de sens, et dont l'émission par un sujet va dévoiler son état psychologique résultant des impressions affectives reçues. Et cela comme toute une pensée qui, d'une manière quelconque, se présente capable de produire une expression par un effet d'émotion et/ou d'affliction.

Par la transmission du sens, nous nous interrogeons au sujet de la dimension sensible de la parole. Quelle peut être l'essence de la transcendance de la parole dans le domaine du sensible? Ou comment l'oralité est-elle fondée sur le sensible? Voilà une question qui sous-tend notre réflexion. Ce sujet s'inscrit alors dans le but d'élargir l'orientation du sensible vers d'autres aspects, comme la dimension sociosémiotique, voulant inscrire dans le social une analyse du sens dans l'art oral africain. C'est dans l'objectif de saisir le sensible, comme nous le reprecisons dans notre analyse, que l'«on doit reconnaître que le sens n'est ni dans l'objet (texte), ni dans le sujet (l'interprète), mais "dans" leur couplage, au sein d'une pratique sociale »³⁶¹. Ici, le problème de l'oralité se situe au niveau de la sociosémiotique – où l'analyse dépasse les frontières du texte littéraire pour se déplacer et s'affirmer dans d'autres discours, d'autres textes et dans d'autres langages. L'oralité est celle par laquelle circule le sens, la signification, l'explication par le sens afin de créer un univers sensible d'interaction entre le personnage et son objet de valeur. Ce n'est pas seulement le point de vue sur le personnage qui se modifie, mais le personnage lui-même, son état psychologique à travers son art oratoire. Ce qui tendrait à prouver que l'effet de sens des personnages peut trouver des explications satisfaisantes au sein du niveau sémio-narratif, puisqu'il est capable de capter la manifestation du

³⁶¹ Ablali DRISS & DUCARD, *op. cit.*, p.256.

sensible dans les formes d'écriture littéraire. C'est en cela que Julia Kristeva dira que « La création littéraire (...) est cette aventure du corps et des signes qui porte témoignage de l'affect »³⁶². De ce fait, cette affectivité qui résulte de l'art oratoire est susceptible d'être réalisable, à partir d'une analyse sémiotique où des passions s'en nourrissent et se constituent au sein d'un niveau discursif.

Parlant du niveau discursif, dans le cas de la production du sens, le corps tout entier affronte le verdict de l'expérience orale, en augmente d'autant plus l'impression de réalité ou d'illusion référentielle en le manifestant par des actes affectifs (pulsionnels et émotionnels) ou par des effets de sens. Ainsi, l'on a pu remarquer, au cours des actes oraux, une production d'univers passionnels, à travers des idiolectes qui sont déployés par les personnages principaux de *Traites et Courses*, « *Sous le pouvoir des blakoros* ». Et comme, un ensemble des facteurs³⁶³ de l'univers idiolectal, il « entraîne un infléchissement [...] et contribue à dessiner une taxinomie passionnelle idiolectale »³⁶⁴, à partir de la configuration (termes et figures passionnels) est susceptible de révéler la dimension sensible dans les récits. Ici, nous avons l'exemple de l'expression « *blakoros* » qu'usent les actants sujets de nos récits, nous permet de décrypter la présence d'un affect disséminé. L'emploi récurrent de cet idiolecte, à travers notre corpus, manifeste le fonctionnement d'une passion et favorise ainsi à offrir une taxinomie passionnelle idiolectale puisqu'il ne correspond plus à la définition « en langue ». Ainsi, l'interprétation du sensible que résulte cet idiolecte nous permet de saisir la thymie des interlocuteurs, au cours de leur acte de communication.

Fondamentalement, tout indique, dans nos récits, que l'élément focal sur lequel la sensibilité trouve son appui serait générateur de frustration, expliqué en langue africaine. Cela apparaît comme si, cet idiolecte, contraint à recourir à ce qu'il y a de plus profond dans l'état d'âme du narrateur. Ainsi, le sens dans l'oralité prend toute sa valeur paradoxale d'amertume et de déception. En les déterminant et les définissant, l'on s'aperçoit aussi que ces valeurs nous ramènent à des états en

³⁶² Julia KRISTEVA, *Soleil noir*, « *dépression et mélancolie* », Paris, Gallimard, 1987, p.33.

³⁶³ Comme mentionné dans *Sémiotique des passions*, l'ensemble de ces facteurs se traduira plus particulièrement par : (i) la surarticulation de certaines passions, (ii) par la domination isotopique ou fonctionnelle de certaines modalisations, (iii) par les orientations axiologiques, la valorisation et la dévalorisation de certaines passions et par (iiii) la recatégorisation des passions empruntées aux univers sociolectaux et qui, dans l'idiolecte, ne correspond plus à la définition "en langue". (Cf, *Sémiotique des passions*, p. 100.

³⁶⁴ A.J. GREIMAS & J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, op. cit.,.

jonction avec une affectivité : la désolation. Ainsi, la manifestation du sensible prend le dessus dans la relation entre narrateur et lecteur dans ces récits. L'on peut remarquer que l'oralité est un prétexte et les personnages illettrés sont aussi une forme de prétexte pour révéler le sensible, dans l'acte de communication.

1.5. De l'oralité, à la communication du sens

Centrée sur l'analyse de la communication, l'oralité à travers l'étude du sens, apparaît comme une interaction dans le processus du transfert de sens, au cours d'un acte de langage. Que peut-on dire d'une situation de communication comme transfert de sens? L'on remarquera que la description du sens porte sur la réception et la perception d'un message sonore, mais l'explication peut être étendue, au niveau de la perception-réception du sens d'un signe (audio-visuel) qui produit un flux continu de signification. Partant de cette analyse, nous pouvons confirmer que la communication dans sa réalisation prend en compte un mécanisme perceptif et sensible.

Pour ce qui est du message linguistique, la communication par le sens arrive à l'organe périphérique, soit l'oreille, soit l'œil, soit les deux pour le message mixte selon qu'on voit un personnage sur scène ou à la télévision. En sémiotique, la communication du sens par l'oralité présente un schéma d'un modèle fonctionnel du système auditif qui dérive de la réception du sens sonore et son traitement au niveau du cerveau. Le "son" qualifié de sensible est capté par l'oreille externe qui lui révèle le sens des expressions à travers un ressentir. Il est autorégulé en niveau d'intensité et converti en volées d'impulsions codées par l'oreille interne, qui est conscience (le cerveau humain). La communication ne se réduit pas à « la simple transmission d'un savoir ou d'un message sur l'axe " je / tu " comme pourrait le soutenir un certain fonctionnalisme (...) – prenant en quelque sorte le point de vue externe »³⁶⁵ qui ne semble pas rendre compte de la théorie de la communication.

Ces processus aboutissent à la reconnaissance et à la manifestation d'un contact qui repose à la fois sur un canal physique et une connexion psychologique. Ces opérations conduisent à une production de sens, à une signification, à travers des modes de circulation que l'on peut saisir par les genres oraux africains transmis

³⁶⁵ *op. cit.* p.45.

comme mode de communication. Enfin, la situation d'aboutissement des conditions qui enveloppent l'effectuation des énoncés sensibles dans l'acte de circulation du sens se réalise dans des conditions spatio-temporelles, mais aussi socioculturelles et psychologiques. Elle se réfère ainsi à une conception positive du réel, cadre objectif et immuable dans lequel circulent les significations; l'on ne peut que la reconnaître comme un ensemble de faits sensibles. Néanmoins, s'il y a une difficulté au niveau de la circulation, le sens que véhicule le genre oral ou la transcription rencontrera un écart au cours de la transmission du sens : celui d'un état d'indifférence, de froideur, d'incompréhension ou d'insensibilité. Dans le cas où il y a une reconnaissance, le cerveau produit un jugement qui débouche sur un état affectif et durable lié à certaines émotions, après une audition, ou à certaines allusions qui sont aptes à manifester des sensations visuelles, palpables, où par des effets de sensations.

Si nous considérons l'oralité, comme une parole mentionnée qui communique le sens, l'on pourrait tenir tout dialogue pour emblématique dans une communication où le sens est partagé. C'est de la même manière, en effet, que le sens dans un échange (communication) ordinaire circule dans un entrelace de silences et de non-dits, riche de perspectives et de projets disjoints, de résistances au partage, d'approximations, d'inadéquations, de rétentions, et d'imperfections.

Nous aimerions tenter de joindre cet espace de la saisie du sensible, où les dimensions cognitives et sensibles s'interpénètrent, pour y apercevoir et en analyser quelques éléments qui se manifestent dans un échange verbal, dans lequel le sens est exprimé. Or, les objets considérés comme des éléments qui constituent le message dans la communication sont formés de sens, ils sont interprétés et "sensibilisés" par les interlocuteurs au moment même où ils sont perçus et véhiculés. Dans les pratiques de l'oralité, il est facilement observable dans les situations quotidiennes, que la sensation dans le langage soit assurée ou amplifiée par les propos ou les réactions d'un personnage. Cette situation se précise lorsqu'on examine de plus près un genre oral traditionnel tel que le "*cri*" qui canalise et déporte le message chargé de sens. Nous pouvons cependant l'apprécier dans ce passage :

« Tout à coup, du plus profond de la forêt, un long cri perça l'épaisseur de la nuit. Puis il se répéta (...) Dans ce cas, pourquoi

avait-il attendu une telle heure pour demander de l'aide ? Kaméléfata s'arrêta et fit signe à un homme de souffler dans le cor. (...) Si la personne répondait à l'appel du cor, cela signifierait qu'elle avait de bonnes intentions. (...) Mais à peine le cor avait-il sonné que la voix répondit »³⁶⁶.

Cette communication de nature traditionnelle "*long cri*" est perçue par une sensibilité auditive. Ici, nous assistons à un échange, à une communication traditionnelle. À travers cette forme de communication, la signification est saisie : celle du cri traduisant "une demande d'assistance", mais qualifiée de message qui véhicule « de bonnes intentions » selon le chef des guerriers, Kaméléfata. C'est comme si l'ouïe en tant que sens corporel a pu communiquer une sensation de quiétude à l'âme du chef de clan. Nous pouvons dire que le mode de la transmission du sens s'est probablement opéré grâce au caractère particulier d'un instrument traditionnel, le "cor", qui sert à transmettre des messages. Ainsi, la communication entre le "*cri*" et le "*cor*" s'est fait entendre, c'est-à-dire d'une manière auditive, mais, par un transfert de sens lorsqu'il s'est agi de paroles intérieures, autrement dit par la pensée du destinataire.

L'état sensible (la compassion) du personnage de Kaméléfata s'est manifesté grâce à un acte de réciprocité : destinataire → message (le *cri* ou le *cor*) destinataire, et vice-versa. En effet, cette situation de communication fait appel au couple destinataire / destinataire (met en exergue le feed-back dans un acte de communication). L'on s'aperçoit que c'est à partir des propos "*bonne intention*" du chef de la tribu, qu'il y a eu un échange de sens, sinon de transfert de sensations.

En un mot, nous avons pu analyser l'oralité comme une communication du sens dans le cadre de la sémiotique du sensible. Dans les traditions africaines, l'exemple d'un cri de nouveau-né, d'un murmure d'amoureux, d'un hurlement sous une torture, d'un gémissement dans une extase, d'un soupir du mourant, d'un cri de victoire, de colère, d'initiation, de soulagement sont toujours près de l'essentiel. En effet, la voix comme un acte de langage s'installe là où le sens est en train de naître. En un mot, l'oralité n'offre rien de visible, elle est l'immanence d'une fin, l'urgence

³⁶⁶ Kaméléfata, *op. cit.*, pp.34-36.

d'une apparition du sensible que l'on ne comprend que sur le fond d'une corporéité généralisée par le sens. L'oralité par conséquent transfère une sensibilité entre des interlocuteurs dans un acte de communication.

I.6. L'oralité dans une perception du sens

Apparemment, l'oral n'a d'existence autonome que de par le statut de l'émetteur; autrement l'oralité dans la transcription est déterminée par l'écriture, donc l'oralité est saisie à partir de la transcription. Cependant, la transcription n'est pas la traduction de la parole africaine en langue occidentale ni de la traduction du mot à mot d'une langue locale à partir de compétences linguistiques. Nous appelons transcription, la pensée en langue locale (son ethnie) du narrateur traduite en langue occidentale.

Pour ce qui est de l'analyse sémiotique, la transcription sera la traduction de la langue locale en écriture saisie au moyen du sens. Le sens à partir de cette analyse sera d'abord défini « par l'interaction paradigmatique et syntagmatique des signes linguistiques, non seulement entre eux, mais avec le texte dans sa globalité »³⁶⁷. Cela dit, la saisie du sens pourra être découverte dans un parcours interprétatif. Ensuite, nous serons amenés à reconnaître au-delà de ce sens, une autre élaboration du sens, mais cette fois, contrôlant la sensibilité perceptive de l'actant/orateur. Ici, la saisie du sens, à travers cette écriture inhérente à la production du texte qui se veut africaine, en étant écrit en langue française – révèle des sensations importantes à partir du langage, oral ou gestuel, mais qui tout de même rendent compte de dynamiques interactives entre interlocuteurs.

L'on constate, à ce niveau, la pertinence d'une analyse rhétorico-sémiotique qui présente un monde sensible sous une activité perceptive. C'est dans cette perspective que la transcription dans notre corpus sera représentée par l'insertion de formes africaines qui ressortent essentiellement de l'oralité : polyphonie des voix narratives, intégration de langue africaine, insertion de parémies, de chants, des invocations aux divinités et aussi des dialogues sous forme de questions et réponses, etc. A partir, de ces diverses formes, le sens peut être déployé, à travers une écriture selon laquelle l'oralité se situera au niveau du discours, par les

³⁶⁷ François RASTIER, *Art et science du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p.17.

interactions que l'auteur réalise entre les paroles du narrateur, des personnages, de l'auteur et du lecteur, par l'enchâssement qu'il fait des formes discursives les unes dans les autres, et par le passage d'une langue à l'autre en permettant ainsi la présence d'une langue africaine. Une telle activité doit refléter probablement une analyse du sens, en tenant compte d'une norme linguistique traditionnelle³⁶⁸.

Dans les œuvres où la perception par le sens est pertinente, l'oralité, la culture et la tradition s'entremêlent dans un rapport analogue. Ce rapport de similitude permettra à l'analyse perceptive d'attester à travers la transcription un sens formel issu des expressions orales, des schèmes, des concepts qui symbolisent généralement la réflexion des personnages de notre corpus. En effet, la parole des personnages passe par des langues que le narrateur rapporte dans ses œuvres en les transcrivant, tantôt traduite (transposée en français standard) tantôt en langue africaine, dont il prend soin de les traduire en français. Cela dit, l'art oral dénote des images, à travers les mots qui contribuent, par excellence, à produire des mots-images, à savoir des paroles, des écrits empreints d'excès ou de démesures, à partir desquelles l'analyse des mots-images peut aider à la saisie du sens. Autrement dit, les mots à travers l'art oral dans les énoncés sont susceptibles d'attirer l'attention, d'émouvoir et de donner du "plaisir aux yeux". Il apparaît cependant dans un extrait de *Liens* un cas d'écriture transcrit, décrivant une sensibilité perceptive :

« C'est alors que le cri d'horreur jaillit. Bakayoko avait crié. Tout de suite, les yeux se fixèrent sur lui. En un instant, l'on réalisa la chose. L'homme avait les mains collées sur le sol. Alors, brouhaha de voix psalmodiant le nom d'Allah pour l'appeler au secours, froufrou des boubous blancs et bleus des voisins de Bagayoko qui essayaient de battre en retraite et des curieux qui voulaient voir la chose de plus

³⁶⁸ Jean DUBOIS et al, *op. cit.*, p. 345. la norme se définit comme « un système d'instruction définissant ce qui doit être choisi parmi les usages d'une langue donnée si l'on veut se conformer à un certain idéal, esthétique ou socioculturel. La norme, qui implique l'existence d'usages prohibés, fournit, son objet à la grammaire normative ou grammaire au sens courant du terme ». A travers cette définition, il apparaît que la norme peut être comprise comme l'usage d'une variété de langue donnée comportant un ensemble de règles et perçue comme le modèle auquel doivent se conformer les utilisateurs. Ainsi, la langue française imposée, depuis la colonisation jouit d'une officialité, entretient quelques rapport intrinsèque avec la norme dite exogène, c'est-à-dire la norme classique, scolaires ou littéraire, tributaire des règles prescrites par l'Académie. C'est à partir d'elle que se construisent les autres usages qu'on évalue. Pour ce qui est de la définition de la norme linguistique traditionnelle, il arrive que certains personnages de nos récits romanesques africains, lorsqu'ils parlent, ont parfois conscience de s'écarter de la norme exogène pour adopter un autre langage ayant pour référence ladite norme mais enrichie d'apport extérieurs qui pourraient éventuellement provenir des langues locales du pays concerné.

près : panique ! Partout, des *lahi lala*, des *souba hanan lahi* mêlés à la voix de l'Imam qui essayait de réclamer le silence. "Soulama hou, a macou, soulama hou, musulmans, silence, musulmans !" Et cloué au sol, Bagayoko, le regard paniqué allant de l'Imam à ses femmes qui étaient accourues...»³⁶⁹.

Le sens que reflète l'image par le mot « *les mains collées sur le sol* » semble bel et bien la figure par excellence de l'oralité dans laquelle, les images y tendent à une autre fin, à savoir une influence sur le lecteur. L'image à travers ces expressions fait vivre une espèce d'émotion qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit. Aussi, dans cette séquence, l'ambiance est d'autant plus importante et significative pour le récit que la signification des mots en eux-mêmes. C'est-à-dire que les images sont suffisantes pour saisir la totalité de la signification des mots. L'on aura remarqué que par ces mots, le narrateur fait l'ellipse de toute sa signification, le laissant à la compétence linguistique de son lecteur.

« Panique ! Partout, des *lahi lala*, des *souba hanan lahi* mêlés à la voix de l'Imam qui essayait de réclamer le silence. "Soulama hou, a macou, soulama hou, musulmans, silence, musulmans !" ». Ici, la langue locale dénote d'un fait sensible qui a pour conséquence d'organiser des redondances pour ceux qui connaissent leur signification. À ce niveau, l'écriture comme transcription est saisie à partir d'une perception sensorielle éprouvée en présence ou à la pensée d'un fait réel ou supposé. En outre, dans cette transcription, le contexte paraît souvent pléonastique, mais significative par la modalisation métaphorique que leur donne l'énonciateur.

C'est le cas dans cette séquence :

« Le haramou, qu'on s'entend là-dessus, c'est en même temps la fraude, son fruit et le péché qui les accompagne. Le haramou grossit anormalement le ventre. La preuve ? Akafu. Et on ne pouvait naturellement pas nier qu'Akafu fût un escroc de la pire espèce »³⁷⁰.

Le "*haramou*" est employé ici en anaphore de "*fraude*", qui est en fait la définition imagée par le narrateur du mot ventru. Déjà, l'on remarque le caractère

³⁶⁹ Liens. op. cit., p.46.

³⁷⁰ Traités, op. cit., p.51.

littéral de cette traduction, et plus particulièrement dans les mots que le narrateur s'est permis d'expliquer. Ainsi, la transcription du mot africain dans le texte français laisse dériver dans le texte une activité métalinguistique importante et permet une fantaisie imprévue puisque l'auteur ne s'embarrasse pas de les définir comme il conviendrait, mais il le détermine d'un discours contextuel mi- définitionnel mi-allusif, ce qui fait que son contexte est un commentaire subjectif sur le mot lui-même. L'on peut s'apercevoir que l'activité définitionnelle du narrateur peut produire une impression sur la sensibilité du lecteur.

Parfois, la langue initialement utilisée (langue locale) à travers le langage des personnages est implicitement expliquée dans les images dont témoigne la séquence, en vue de saisir l'état psychologique des personnages. Dans une variété de citations produites, comme un effet tenant de la diglossie des personnages. Par la situation de bilinguisme, nous saisissons à l'intérieur des personnages une sensibilité, une affliction comme le montrent ces propos : « Allah yi en dèmbè, Dieu nous protège ! Amina »³⁷¹, du « blakoroya, la bâtardise ! »³⁷². Le fait que le narrateur procède tacitement par une forme de transcription crée une certaine sensibilité, une intimité entre le narrateur et le lecteur/auditeur.

Au-delà de cette transcription, l'analyse de cette écriture dévoile un jugement affectif, une émotion, à savoir celle du désespoir, d'un affect exprimé de façon pénible, annonçant une affliction profonde. Ainsi, la particularité de la transcription dans notre corpus est qu'elle explicite le sens des expressions en fonction de leur signifiant, pour obtenir un effet de sens dans un flot de paroles qui semblent déterminer une certaine sensation chez l'actant sujet. Si nous considérons, à partir du discursif, que l'analyse de la transcription peut produire du sens, alors l'instance sensible des personnages est intégrée à travers la traduction explicite de leurs paroles. Ce qui veut dire que l'instance sensible dans le cas de la transcription provient de la pensée, de la représentation psychique ayant une valeur plus ou moins affective à travers la langue parlée des personnages, transcrite dans les textes. À cet égard, la langue locale prédomine dans la transcription de nos récits où

³⁷¹ Courses, *op. cit.*, p.30.

³⁷² *op. cit.*, pp.32-33.

les aspects de l'oralité par la perception du sens sont aptes à prouver des sensations.

I.7. L'art oral, une création du sensible entre interlocuteurs

Nous l'avons déjà dit, l'oralité se définit comme un caractère oral de la parole . A travers notre approche sémiologique, l'oralité apparaît comme un processus d'énonciation entre interlocuteur, dans laquelle, l'on fait appelle à un lien oral entre corps et chair. Dans le cadre de notre approche, l'oralité pourrait se définir comme un ensemble d'informations sémiologiques, à travers l'expression du visage, la gestualité, le ton ou le rythme d'une voix, etc., Dans le cas de notre sujet, nous voulons analyser le terme de l'oralité, tout en faisant allusion à l'intersubjectivité dans le cadre de la sémiotique du sensible. Ici même, l'acte de la communication (du destinataire au destinataire-lecteur) sera analysé comme celui qui produit du sens. Ainsi, l'oralité sera comme une parole dotée de sens, et dont l'émission par un sujet révèle son état psychologique découlant des impressions reçues et des prédominances affectives (sentimentale, émotionnelle, sensationnelle) ou physiologiques (somatique ou corporelle). De ce fait, il s'agit de rechercher un affect, à partir d'un niveau de sensibilité relative à un état, dans lequel le mode de communication de sens est en acte. En un mot, nous allons dans l'analyse suivante évoquer la manière dont l'oralité permet surtout de révéler au plus près l'engendrement effectif du sens, tout en contribuant à définir des systèmes de valeurs. Aussi, nous nous poserons la question de savoir comment, l'oralité polarise le sens, à partir d'une valorisation spécifique de son contenu. Voilà une interrogation qui sous-tend notre réflexion.

Ainsi, notre sujet est élucidé dans le but d'élargir l'orientation du sensible vers une dimension sociosémiotique. Ici, le problème de l'oralité se situe au niveau de la sociosémiotique - où l'analyse dépasse les frontières du texte littéraire pour se déplacer et s'affirmer dans d'autres discours, dans d'autres textes et d'autres langages. Notre approche est un travail de réflexion et de synthèse à partir du sens représenté comme un parcours interprétatif. De ce point de vue, l'analyse sémiotique pourra apparaître comme une exploration des possibilités stratégiques aboutissant à une interprétation des instances de la signification. Seule, une telle analyse du sens pourra étudier l'oralité comme une approche du langage permettant de révéler du

sens. C'est la raison selon laquelle l'oralité sera analysée comme un système par lequel existe le sens, la signification, l'explication par le sens, afin de créer un univers sensible d'interaction entre le personnage et son objet de valeur (oralité). Aussi, ce n'est pas seulement le point de vue sur le personnage qui se modifie, mais le personnage lui-même, son état psychologique à travers son langage. Et c'est précisément à partir de la communication d'un personnage (griots ou conteurs) du récit que nous saisissons une valeur dans l'acte oral.

Cet acte de communication extrait de *L'œuf du monde* en est une preuve d'une production de la valeur, à travers, l'éloquence du griot Diabatê devant son auditoire : « Tout de suite, le griot reprit la parole, la maîtrisa et, de sa langue tranchante comme le sabre, convainquit presque la foule : - Moi, le griot, (...). J'ai surtout une femme. Une femme, répéta -t-il.»³⁷³ Il faut noter que la fonction expressive du langage émerge par la maîtrise de la parole. Le griot manifeste vivement une intention. Ainsi, l'activité énonciative semble se réorienter résolument vers l'étude d'un acte accompli par la parole, à savoir celui de " convaincre la foule". L'information semble être saisie par le destinataire et l'intention du griot est bien suivie d'effet, à savoir l'excitation du locuteur : « j'ai une femme. Une femme répéta-t-il » est en jonction avec une affectivité, de l'être de désir « femme ». En outre, son discours est susceptible de mettre en scène l'apparition de la valeur qu'il véhicule, à travers son état d'agitation « Une femme répéta-t-il ». Cela montre que le langage est bien fait d'actes, ainsi, son acte est indépendamment lié à son objectif de convaincre, par une stratégie d'insistance. Ici, la valeur de l'art de la parole semble se révéler à partir de l'état psychique du locuteur « Moi, le griot » qui révèle un sentiment d'orgueil.

En un mot, l'art oratoire africain est pour le griot une quête dans laquelle il tire une grande fierté pour sa connaissance du savoir. Et, l'analyse extéroceptive donne à voir, au regard du personnage du griot, la manière dont il perçoit la valeur de l'oralité et se le manifeste, en présentant son état de sujet percevant en même temps que l'objet perçu comme corrélat de cet état. Au cours de la production de la valeur dans l'oralité, la dimension sensible dans l'acte oral permet de montrer qu'il y a une saisie du sens que nous désignons en sémiotique comme la valeur. Voici par

³⁷³ *L'œuf du monde*, op. cit., p.27.

exemple, le syntagme qui résume la production de la valeur dans l'oralité. L'art oratoire est une « *langue tranchante comme le sabre* » ce schème de pensée désigne un indice de les traditions africaines, comme pour dire que la parole, par le canal auditif pénètre enfin, plus ou moins profondément, le corps récepteur (du spectateur ou du destinataire) et s'installe, irréfutablement.

À travers la saisie de la valeur dans l'oralité, l'on superpose deux dimensions : d'une part, celle du canal sensoriel récepteur, qui est l'ouïe, et, d'autre part, celle du mode sensoriel sous-tendant la syntaxe figurative, donnant forme au discours oral, qui procure au discours des schèmes, susceptibles de prendre en charge les systèmes de valeurs. C'est ainsi que l'étude sur les ordres sensoriels devient donc une analyse de la valeur, de la signification au contact sensible avec le monde. Une telle activité reflète probablement qu'il s'agit d'une analyse sémiotique, et d'une mise en forme du sens en acte dans le discours lui-même, dans la mesure où le discours est susceptible de mettre en scène les situations d'apparition de la signification, véhiculant, à travers des positions énonciatives.

À la suite de cette analyse, les aspects formels tels que comme les critères esthétiques vont se constituer en forme signifiante dans la prose romanesque constituant notre corpus et attester la présence de la valeur. Autrement dit, la présence de la valeur pourrait s'expliquer comme le résultat d'une efficacité discursive dans un vaste champ de signification. En outre, en considérant le contexte et l'action intentionnelle entre interlocuteurs, le transfert de sens élargit un autre cadre du sens, en l'ouvrant sur l'énonciation en termes de « *pertinence et pratique* »³⁷⁴ proche à une analyse qui nous permet de s'interroger sur le mécanisme de la signification, dans une activité orale.

I.8. Formes et degrés dans l'intégration de l'oralité dans les romans de A. Koné

Le projet de la réflexion sur la " praxis énonciative" n'a eu de sens que par rapport à un exposé tenu à Paris dans le cadre du *séminaire Intersémiotique* (1992-1993) ; un projet de la sémiotique générale. Cette sémiotique générale se justifie par

³⁷⁴ Nicole EVERAERT- DESMEDT, *Le processus interprétatif "Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce", op. cit., p.14.*

rapport au parti pris de la sémiotique greimassienne et son objet (son but) est double : d'un côté, elle propose des catégorisations du sensible à partir de l'étude d'une opération de *sémiose*³⁷⁵ pour l'étude de l'acte de l'énonciation; d'un autre côté, alimenter la réflexion sur les fonctions discursives de l'ordre positionnel dans le cadre d'une syntaxe figurative. Pour esquisser cette syntaxe figurative, nous devons poser au préalable deux hypothèses.

D'abord, la première a pris traditionnellement la forme de distinction formelle qui est celle de la *présence*. Dans le cas de la présence, si la *figurativité*³⁷⁶ se caractérise par l'existence de correspondances entre un univers sémiotique et le monde naturel, mais des correspondances reposant sur des équivalences perceptives, dépendantes de la position de l'observateur dans le monde naturel, alors il faut chercher le principe organisateur de la syntaxe figurative du côté de la présence perçue des figures - une présence observable à travers des variations d'intensité, d'étendue et de quantité³⁷⁷.

Ensuite, la seconde hypothèse est celle de l'interaction entre *matière* et *énergie*³⁷⁸ qui concerne la discussion des "niveaux de pertinence", à savoir celle du plan de l'expression et celle du contenu, que nous entendons comme "niveau" de l'expérience sensible, où des changements entre états figuratifs³⁷⁹ s'opèrent. C'est cette dernière expérience que nous considérons comme unité minimale du

³⁷⁵ A. J. GREIMAS & J. COURTÈS, *op. cit.*, p. 339. Pour construire une telle théorie générale, ici, le "*processus de sémiotique*" provient de la convergence ou de la rencontre d'ensembles signifiants avec des contenus de signification. Autrement dit, elle naît du rapport entretenu entre deux types de formes co-présentes : l'une organisant les expressions signifiantes et l'autre, plus abstraite, organisant les contenus signifiés. C'est-à-dire que tout acte de langage, par exemple, implique une *semiosis*. (Cf. A.J. Greimas & J. Courtès).

³⁷⁶ A. J. GREIMAS & J. COURTÈS, *op. cit.*, p.148.

³⁷⁷ Le concept de la *présence* en sémiotique peut être exploité en deux volets, mais tous complémentaires : (1) comme un *effet* et une *modulation* des interactions entre sujets sémiotiques. (2) Elle peut aussi signifier un modèle de conversion des perceptions *intenses* et *extenses* en valeurs sémiotiques. La première direction est représentée entre autres par le livre d'Éric Landowski, *Présences de l'autre*, Paris, PUF, 1997 ; et la seconde, par celui de J. Fontanille & C. Zilberberg, *Tensions et significations*, Hayen, Mardaga, 1999.

³⁷⁸ Éric LANDOWSKI, *Présences de l'autre op. cit.*, et J. Fontanille & Cl. Zilberberg, *Tensions et significations, op. cit.*,

³⁷⁹ Pour expliquer les changements d'état figuratif, le passage de la Parole à la puissance, par exemple chez les chrétiens, selon la bible, la parole de Dieu (l'acte oral) est présentée comme une "énergie", elle peut signifier une "puissance. « Au commencement était la parole, (...) la parole était avec Dieu. En elle était la vie, et la vie était la lumière, elle est venue chez les siens, (...) et la parole a été faite chair, puis à donner le pouvoir de devenir enfant

de Dieu. Elle a habité parmi nous, pleine de grâce, et de vérité et nous avons contemplé sa gloire ». En un mot, la Parole atteint un niveau de transformation (une puissance, une vitalité, persuasion, crée la cohésion sociale et marque la persistance) qui désenfouille l'état sensible de l'actant sujet "l'être humain". (Cf. Louis SEGOND, *La sainte bible*. Éditions Alliance Biblique Universelle, Corée 2003, p. 1060. [JEAN I Verset 1 à 14]. Par la même occasion, à travers la résistance et l'éloquence, par la maîtrise du jeu de narration, le narrateur dans *L'œuf du monde* de A. KONE se met dans la peau d'un conteur ou d'un griot traditionnel.

processus d'acte énonciatif, à condition de considérer l'acte oral comme un actant déployable à la fois, un actant sujet positionnel lorsqu'il se pose comme actant transformationnel considéré dans une optique dynamique et sensible. Cette transformation rend compte des transformations *sous forme de déploiement d'énergie*³⁸⁰, de puissance (intense ou diffuse, expressif ou pas, signifiant ou probant). Dans cette perspective, le corps sémiotique, qui n'est autre que la forme d'une autre expérience, est l'opérateur essentiel de l'*iconisation* des figures. À ce niveau, l'iconisation est conçue comme un processus de stabilisation des figures « de manière à produire l'illusion référentielle qui les transformerait en images du monde »³⁸¹ toutes faites - reposant notamment sur la reconnaissance des sensations enfouies comme des expériences sensori-motrices. À travers ces figures, l'exemple de l'iconicité dans un acte oral, serait fondé sur l'interprétation des figures de rhétoriques ayant des dispositifs sonores, à savoir des interjections, des déictiques (exprimant le plus souvent une réaction affective et vive), etc.

En outre, d'un point de vue figuratif, ces transformations comme principe d'homologation, portent sur des structures matérielles telle que "la chair" dotées en particulier de propriétés attribuées à l'actant en tant que "corps sentant". Si l'on cherche à saisir l'émergence des figures du corps-actant "chair et corps", alors l'on est susceptible d'affecter à la structure tensive (force entre chair et corps) la sensation qui s'exerce sur chacun d'entre eux. Ainsi, le sens à partir de l'iconicité dans un acte oral peut se révéler et être perçu, dans une corrélation où apparaissent : l'éloquence, la persuasion (convaincre), la résistance, la vitalité, et la cohésion (force). En revanche, la détermination posée entre matière et énergie, est de notre responsabilité puisqu'elle vise à une interprétation produisant des substances (énergie), à partir de l'effet de sens. Ainsi, le cas de l'onomatopée dans l'iconicité du langage oral africain est le plus probant.

En un mot, les états et les transformations figuratives résultent donc d'opérations portant sur ces propriétés sensibles, sous l'action des forces qui s'exercent en elle ou sur elle. Ces deux hypothèses forment un tout cohérent, en ce sens que la perception des interactions entre matière et énergie repose d'abord sur

³⁸⁰ J. FONTANILLE, *Sémiotique et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 129-157.

³⁸¹ *op. cit.*, p.148.

une sensibilité aux modulations intensives et extensives de ces interactions, et aux changements d'état qu'elles produisent, mais ensuite parce que les deux, *présence* et *interactions matière/énergie*, supposent également que l'on traite les figures comme des *corps*, et non comme des entités logiques et formelles. À ce niveau, il s'agit bien sûr du modèle de l'acte (narratif ou énonciatif), où les tensions entre *moi*, le *soi-idem* et le *soi-ipse*³⁸² définissent toute la diversité des positions envisageables, de la narration d'un texte, de la traduction de la langue française aux schèmes traditionnels, de l'éloquence discursive au comportement figé, en passant par le discours ayant une action programmée, ainsi que les procédures de passages entre ces positions. C'est là tout l'enjeu et la difficulté de ce type de situations d'énonciation, manifestées structurellement à des degrés relatifs à un état sensible, dans lesquels l'actant sujet ou le locuteur oscille entre le *soi propre "moi"* et le soi transféré de l'"*autre*" (actant ayant des attributs donnant accès, via au corps sensible).

Ici, l'application de ce postulat au modèle de l'acte en déplace la portée : de ce fait, la sémiotique de l'action et de l'énonciation apparaît dans ce cas comme strictement *coextensive* de la sémiotique du corps, et c'est seulement la *logique canonique* des actes narratifs et énonciatifs, la seule partie *visible de l'iceberg* sémiotique (formulation figurative) qui forme ce caractère particulier, entièrement prévisible, et qui correspond à l'appareil formel de l'énonciation. La partie *immergée de l'iceberg*, "forme abstraite", quant à elle, est certes beaucoup moins prévisible, mais elle n'en est pas moins directement observable, de même que les tensions avec la *partie visible*. L'on peut montrer par exemple, à propos des schèmes traditionnels dans un acte oral, que les "événements" (fournis par la raison) et les "caractères expressifs" d'énonciation manifestent la présence d'isotopies enfouies et potentielles, sous-jacentes aux isotopies dominantes, rendant sensibles les tensions et renversant, en même temps, l'équilibre qui se produit entre ces isotopies qui participent toutes à cette action commune.

Ainsi, à travers l'étude des formes et des degrés que nous allons présenter, nous proposons d'entamer une réflexion sur le rôle qui revient à l'énonciation dans la construction de l'intelligibilité et du sens des discours que l'on convient d'appeler

³⁸² Jacques FONTANILLE, *Soma et sema*, op. cit., p.37.

esthétique. De ce fait, notre analyse aura pour corpus, les actes oraux et gestuels – engagés dans l’élaboration d’un discours. Nous aborderons en premier lieu l’énonciation indépendamment du domaine de la linguistique et partant l’analyse en termes de sémiotique du sensible. Ainsi, l’on conviendra de l’explication d’une définition minimale de l’énonciation comme acte logiquement présupposé par l’existence de tout énoncé discursif verbal³⁸³.

Cependant, la question se pose donc maintenant en ces termes : comment comprendre que ces tensions, sous -jacentes à la mise en forme de la syntaxe narrative, puisse justement donner lieu, à des formes signifiantes ? Ainsi, notre réponse est du côté d’une sémiotique des passions ou du sensible, qui pourrait nous permettre de comprendre comment le corps et les figures peuvent véhiculer des actes (schèmes ou mimiques) signifiants, à partir des tensions enfouies dans un *moi* profond des actants sujets. Les analyses ci-dessous impliqueront chacune une figure spécifique du corps : une matière charnelle animée, une force et une dynamique du mouvement et même une simple *présence* qui renferme des sensations. À présent, nous voulons aborder cette analyse à travers une syntaxe énonciative.

I.8.1. Analyses discursives des formes orales traditionnelles

Ici, notre analyse discursive se donne comme but d’amorcer un examen sur la fonction qui revient à l’énonciation dans la construction de l’intelligibilité et du sens des discours oraux traditionnels que l’on convient d’appeler esthétique. Autrement dit, le choix d’analyser une langue traditionnelle africaine nous permet, en premier lieu, d’aborder un point sur lequel l’on s’interroge au sujet de l’énonciation traditionnelle et, partant, de la traiter dans le cadre de la sémiotique du sensible. Ainsi, l’on s’accordera, pour commencer, d’une définition minimale de l’énonciation comme un « acte logiquement présupposé par l’existence de tout énoncé discursif verbal ou non verbal »³⁸⁴. Conformément aux présupposés épistémologiques de l’approche sémiotique, l’acte d’énonciation correspond à l’acte d’une construction de la signification, et sera, tout de même envisagé ici que dans sa dimension discursive,

³⁸³ L’analyse discursive met en évidence que l’énoncé est, en occurrence, conçu comme une grandeur (qualitative) syntagmatique de dimension orale et variable. Dans le domaine esthétique oral, *les énoncés discursifs* se présenteront, entre autres, sous la forme de poèmes, de chants, de proverbes, d’épopées, de schèmes traditionnels, etc.

³⁸⁴ Daniel BERGEZ, Violaine GÉRAUD & Jean-Jacques ROBRIEUX, *Vocabulaire de l’analyse littéraire*, Paris, Éditions Dunod, 1994, p.84.

c'est-à-dire en tant que composante structurelle, d'une théorie des discours, mais qui tout de même révèle de la sensibilité. Dans le cadre traditionnel oral, l'analyse discursive est beaucoup plus générale, et l'on peut même dire qu'elle concerne tout l'univers sémiotique et aussi le monde naturel. Mais, ici, cette analyse va prendre en compte quelques structures discursives, pourvu que l'on puisse y reconnaître une syntaxe, à partir d'une interaction entre entités sémiolinguistiques.

En outre, ce qui nous intéresse plus particulièrement dans le cadre énonciatif sont les déictiques dont la référence reste très problématique dans les actes de langage, portant sur l'oralité africaine, à savoir les parémies, les schèmes traditionnels, etc. Dans le processus de signification, par un contexte pertinent, nous allons soumettre l'étude des parémies à une analyse de l'intertextualité, puisqu'elle est « absorption et transformation »³⁸⁵ d'une citation, pour aboutir à la saisie du sens d'un acte énonciatif. Quant aux schèmes de pensées africaines, pour révéler ce qui est de la signification, nous les soumettons à une analyse de la *paraphrase*, de la *reformulation* ou de la *traduction*³⁸⁶ en métalangage, puisqu'il y a de la signification observable dans l'activité de la *traduction* entre systèmes d'énoncés discursifs.

Nous voulons adjoindre à l'étude énonciative une analyse de la forme. Car, le concept de la forme peut être appliqué « aux "objets de pensée", la matière qu'elle informe se trouve progressivement interprétée, par un glissement sémantique, comme le "sens", le "contenu", le "fond" donnant lieu ainsi à des dichotomies consacrées par l'usage quotidien »³⁸⁷ dans un acte oral. De ce fait, l'expression forme apparaît comme un mot invariable et synonyme de : "fond" (au plan phonétique, syntaxique ou stylistique). À la différence, du sens qui considère les opérations de paraphrase, de transcodage, soit ce qui fonde l'activité humaine en tant qu'intentionnalité³⁸⁸. En un mot, l'analyse de la forme est susceptible d'être soumise à une étude linguistique. C'est en fait, ce qui caractérise sa valeur, car elle

³⁸⁵ Ibidem, p. 123.

³⁸⁶ Yuri Mikhailovich LOTMAN, *La structure du texte artistique*, Paris Gallimard, 1970, p.31. Comme nous le verrons, la vision lotmanienne de la culture est strictement reliée au concept de la "traduisibilité" et aux études en traduction. A l'étape de la "sémiosphère", la traduction est à la base même de l'existence du sens, de la culture. C'est-à-dire que l'assimilation de divers textes, le déplacement des frontières entre textes (c'est-à-dire la traduction des mêmes textes en d'autres systèmes sémiotiques) sont des mécanismes par lesquels il est possible de saisir la réalité culturelles.

³⁸⁷ A. J. GREIMAS & J. COURTÈS, op. cit., p.155.

³⁸⁸ op. cit., p.348

visé à cerner « une structure signifiante »³⁸⁹, à savoir celle où converge la réunion des deux substances de la langue, au sens saussurien de ce mot.

Ainsi, dans cette perspective la notion d'intentionnalité se réfère à une approche sémantique de la connaissance, comme si la connaissance "langagière" est un mode d'acquisition et de représentation de signe existant dans l'environnement d'un système sociolinguistique. C'est ce qu'à juste titre, l'on peut appeler le lieu du problème de l'intentionnalité, lieu dans lequel s'inscrit la question : comment la traduction d'une pensée a-t-elle un contenu de signification, à terme, un contenu sensible ? Ainsi, la question dans cette perspective énonciative est de savoir comment, au cours d'un acte oral, les schèmes traditionnels d'un actant sujet arrivent à donner des contenus sémantiques, dans lesquels le sens émerge en interactivité.

I.8.1.1. L'Analyse énonciative des dictons proverbiaux

Partant d'une analyse de l'énonciation, le cas des déictiques présent dans des phrases que nous allons analyser adopte des formes proverbiales, telles les sentences, les aphorismes, les formules, reproduisant ainsi le parler traditionnel, ou même un transfert de sens. Ainsi, « *celui qui me tue me fait moins mal que celui qui traîne mon cadavre dans la boue* »³⁹⁰. Cette sentence peut se lire clairement, dans une certaine mesure comme ' *préférer la mort à la honte*'. Dès ce propos, l'on aperçoit un état sensible, à savoir un sentiment désagréable, déshonorant, humiliant. Or, comme le disent D. Boileau et M. A. Morelle la deixis constitue à maints égards, une sorte de « premier état »³⁹¹ de l'agencement langagier. L'analyse de ce déictique "celui" en tant que pronom démonstratif est définie dans un rapport de paradigme comme contenant des sèmes humains, mais non-déterminés (humain + non déterminé). Néanmoins, ce déictique (à la différence d'un pronom cataphorique qui renvoie à une autre partie du discours, puisque "celui" annonce un être humain : "l'homme") nous permet de désigner un élément de la réalité, à travers l'analyse sémiolinguistique. Car, il est référencé par le discours qui met les interlocuteurs en

³⁸⁹ *op. cit.*, p.155.

³⁹⁰ *Les coupeurs de têtes, op. cit.*, p.174.

³⁹¹ Laurent Danon BOILEAU & Mary - Annick MORELLE, *La deixis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p.9. La deixis catégories linguistique fondamentale est située à la croisée des opérations de références et celles des constructions discursives qui facilitent l'analyse de l'agencement langagier.

contact visuel, interactif et tensif avec la réalité environnante (socioculturelle) de l'interlocuteur.

Avant de procéder à la signification de ce déictique, nous nous sommes rendue compte que cette sentence manifeste un phénomène d'absorption. C'est-à-dire que ce phénomène a fait disparaître des substances : celles de l'*expression* et du *contenu*, lors de la *sémiose*. Ainsi, nous proposons de saisir le sens en abordant le niveau de l'*expression* de ce proverbe. À travers l'analyse du déictique "celui", le plan de l'*expression* fait cas de l'"être humain" mentionné par le pronom relatif "qui" réitéré, « **qui** me tue », « **qui** traîne mon cadavre ». Cette réitération est une marque d'insistance qui oriente la sentence vers un mode de vie précis, à savoir le comportement moral de la société traditionnelle . Aussi, par une interaction des unités sémantiques³⁹², le sens se révèle à partir du concept du signifié.

Comme un contenu sémantique, l'expression « la boue » pourrait signifier une humiliation, une déchéance totale, dans la culture de l'énonciateur. L'expression « cadavre », soit le « *soma* » déserté de tout ce qui en lui incarnait la vie et la dynamique corporelle, a un rôle dévolu aux traditions africaines, dont l'accent est mis sur une intuition mythique. Les rites qui président aux cérémonies funèbres accordés au « cadavre », à la dépouille mortelle dans la tradition du locuteur, intervient dans la destinée spirituelle (vers les ancêtres, les dieux, des forces mystiques) du sujet. Ainsi, cette sentence prise isolément, reste donc très énigmatique, elle ne prend sens que dans son rapport avec un allocataire représenté par le déictique "celui", certainement à qui est adressé cette sentence. Il est alors inévitable de saisir le *contenu* qui renvoie à un "degré extrême du déshonneur ou de l'indignité, résultant d'un outrage public".

Par le concept du signifié, l'on peut prévoir, à partir de la transformation de ce proverbe, une dimension thymique, passionnelle et une manifestation d'un état d'âme en jeu, qui concerne et l'énonciateur, et l'énonciataire et même l'énoncé. En fait, c'est à la croisée du plan de l'*expression* et du *contenu* que s'installe la deixis

³⁹² F. RASTIER (1996a [1987] ch. I). Pour simplifier un mot, l'unité minimale est le *sème*, des traits sémantiques minimaux. F. Rastier définit le sème de la manière suivante : « [...] élément d'un sémème, [un sémème est un ensemble de sèmes, en simplifiant il est le correspondant sémantique du mot] défini comme l'extrémité d'une relation fonctionnelle binaire entre sémèmes. Le sème est la plus petite unité de signification définie par l'analyse. » (Rastier 2001a : 302) ».

qui, à partir du « *celui* » implique le « *qui* », situe la parémie au niveau socioculturel et montre, ici, l'enjeu d'une écriture "déictique".

En un mot, la mise en place de ces rapports permet de préciser et d'affiner une relation dans la structure formelle entre signification déictique et signification du monde naturel : le lien est conçu comme un objet langage (doté d'un plan de l'expression et du contenu), saisi dans une perception pluri-sensorielle, selon laquelle le monde naturel dans la perception constitue indiscutablement une sémiotique du sens.

Pour ce qui est du second proverbe, la présence du déictique est fortement marquée par le pronom "on" : « **On ne peut pas être aimé de tout le monde et on ne peut pas aimer tout monde** »³⁹³. Dans sa description sémantique, "on" se distingue d'un paradigme *personnel* et, en même temps, d'un paradigme *indéfini*. Le paradigme personnel est constitué par des pronoms personnels, et le paradigme indéfini consiste en des pronoms indéfinis et en des constructions impersonnelles. L'appartenance à ces deux paradigmes contribue à une complexité sémantique de "on", allant du personnel à l'indéfini. C'est ce que Jonasson, Fløttum et Norén soutiennent lorsqu'ils écrivent que : « [...] on serait donc un ensemble indéfini d'humains dont l'extension range d'un seul membre à toute l'humanité »³⁹⁴.

Dans cette étude, il n'est pas question d'aborder une analyse succincte du déictique "on", qui semble complexe et vaste, mais de se référer à quelques données qui nous permettront de saisir la signification de cette phrase sentencieuse.

Dans cet énoncé proverbial, il semble probable que le déictique "on" dans cet acte oral désigne le locuteur et le groupe auquel il appartient, puisqu' en discours « "on" peut viser un individu ou un groupe plus ou moins défini, dont aussi bien le genre que le nombre et le statut énonciatif des membres peuvent être déterminés par le co(n)texte »³⁹⁵. Mais, si nous tenons compte de la récurrence (par exemple le chiasme) du pronom "on" comme perspective textuelle par défaut, elle pose des difficultés dans l'identification de la source de l'énonciation représentée : s'agit-il

³⁹³ Kam éléfata, *op. cit.*, p.51.

³⁹⁴ Kjersti FLØTTUM, Kerstin JONASSON et Coco NORÉN, *ON- pronom à facettes*, Bruxelles, Duculot – De Boeck, 2007, p.48

³⁹⁵ Ibidem.

d'une personne éprouvée, ou d'une collectivité. Il s'ensuit un effet textuel d'une subjectivité floue. De ce fait, la complexité référentielle de ce pronom conduit à une plasticité interprétative qui inclut une distinction quant à la prise en charge de ce qui est dit. Ainsi, l'approche distinctive de l'utilisation du pronom "on" peut signifier « "je"+"vous" » ou « "nous"+"vous" ». C'est ce que nous montre, dans un de ces articles récents, C. Schapira postulant en effet deux "on", dont « [...] le second "on" serait un pronom (...) aux référents multiples »³⁹⁶. Cette multiple référence fait que les emplois de "on", représentant une ou plusieurs personnes déterminées, sont souvent considérés comme "des emplois dits stylistiques"³⁹⁷. C'est en fait ce que J. François de son côté affirme que les emplois stylistiques servent à « maquiller l'identité d'un ou de plusieurs animés que le locuteur ne souhaite pas désigner directement, en général pour des raisons affectives. »³⁹⁸. Ici, "on" semble être une approche stratégique de communication, dans laquelle le sens se joue à travers l'identification des sèmes réitérés, et avec la négation « *ne...pas* ». Cela apparaît comme un jeu mis en place par la deixis *praesentia*, une sorte d'ostension verbale, qui a la force de l'évidence, comprise comme un plan de l'expression pouvant être appelé icônes d'indices émis par le locuteur, et qui semble être les indices de son affect. Autrement dit, ces « manifestations expressives qu'il déploie sont l'imitation de ce qui dans les interactions réelles relève de l'indice [...] ces prétendus indices sont des signaux, ils sont émis intentionnellement pour signifier ce qu'ils prétendent révéler »³⁹⁹, à partir d'une image de sens antérieure et nécessaire saisie par des sensations perceptives.

À ce niveau, l'analyse sémiotique soulève l'étude de l'interprétation du déictique "on", et manifeste des valeurs affectives susceptibles de déployer l'affect du locuteur ou les personnes déterminées. Ici, déjà, l'on est dans une construction dynamique de sens, mieux encore dans une analyse interprétative du *contenu*, à travers une deixis *absentia*, qui au cours de la saisie du sens, crée l'effet du réel, par

³⁹⁶ Charlotte SCHAPIRA, « *On pronom indéfini* », in *Indéfini et prédication*, (dir.) Francis Corblin, Sylvie Ferrando & Lucien Kupferman, Paris Presses de l'Université de Paris, Sorbonne, 2006, p.509.

³⁹⁷ Cf. Maurice GREVISSE, *Le Bon usage*, De Boeck-Duculot, Paris, 1993 ou cf. Alain REY, *Le Petit Robert*, 1976.

³⁹⁸ Jacques FRANÇOIS, « *Analyse énonciative des équivalents allemands du pronom indéfini "ON"* », in Georges KLEIBER, (Éd.) *Recherches en pragma-sémantique*. Paris, Klincksieck 37-73, 1984, p.41.

³⁹⁹ Françoise PAROUTY-DAVID & Claude ZILBERBERG (dir.), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p.333.