

LES TRAITES DE L'ORALITE DANS LE CONTE ROMANESQUE *LE FILS DE-LA-FEMME-MALE*¹ : FORMES ET ENJEUX.

AMIDOU SANOGO²,

RESUME :

Les indices de l'oralité dans l'écriture. Tel est l'exercice auquel nous nous consacrons dans le présent article à partir d'un récit hybride : le conte romanesque de Bandaman Maurice. L'objectif assigné à ce travail est de déterminer la capacité des unités et d'autres faits linguistiques à figurer sur les deux plans de l'oral et de l'écrit.

L'analyse des constituants oraux révèle des universaux du langage susceptibles de rendre compte des sensibilités endogènes de chaque peuple. Ainsi, au moyen des stratégies scripturales, l'auteur livre l'expression de l'oralité. Il opère, en quelques sortes, un décloisonnement entre deux types de communication qui, dans leurs progressions parallèles, tendent à se confondre. L'on découvre donc, au sommet de l'art de l'écrivain, une mixture culturelle, signe de modernité et d'universalité.

Tout compte fait, comme l'annonce le titre, l'œuvre est une imbrication de codes (*baoulé*-français). Les modalités langagières, les structures rhétoriques et les symbolismes hypoculturels sont esthétiquement rendus en français. Pour les nostalgiques des veillées de contes, il y a matière à satisfaction.

Mots clés : Oralités, universaux du langage, modalités langagières, symbolismes Hypoculturels.

ABSTRACT :

Indices of orality in writing. This is the exercise to which we devote our self in this article from a hybrid story: Bandaman Maurice's romantic tale. The objective assigned to this work is to determine the capacity of the units and other linguistic facts to appear on both oral and written plans. Analysis of oral constituents shows universals of language being likely to make account endogenous sensitivities of each people. thus, from scriptural policy, the author provides oral expression. It aggregates two types of communication which, in their parallel progressions, tend to be confused. Therefore, we discover, at the top of the writer's skill, a cultural mixture, sign of modernity and universality. So, as the title shows itself, the book is a nesting of codes (*baoulé*-French). Language arrangements, rhetorical structures and hypocultural symbols aesthetically rendered in French. For the nostalgic night stories, there is something to be satisfied.

Keywords: orality, universals of language, Language arrangements, hypocultural symbols.

¹ Maurice Bandama

² janvion_san2000@yahoo.fr Département de Lettres Modernes, Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

INTRODUCTION

Le mot, la proposition et la phrase constituent des unités de communication orale auxquelles on peut donner une dimension écrite. Celle-ci est régie par strictes. La rigidité des règles de l'écriture l'oppose au code oral plutôt flexible. En effet, l'énoncé oral est surtout marqué par les traits de la civilisation de l'oralité qui fondent sa littéarité. Les peuples dits sans écriture connaissent dès lors une littérature prodigieuse puisée dans leurs patrimoines culturels.

Les caractéristiques de l'oralité sont relevables dans un type d'énoncé qui se veut être le lieu privilégié de l'esthétique de cette civilisation : élégance, préciosité, jeux d'images, jongleries verbales, etc. Il s'agit de l'énoncé oral qui est, d'abord et avant tout, le reflet de la parole dans le texte écrit, sa représentation par des signes significatifs écrits. Hampâté Bâ disait à ce propos : « *lorsque j'écris, c'est la parole couchée sur le papier* ³. ». L'exemple d'Amadou Kourouma est plus édifiant dans les *Soleils des indépendances* à travers la transcription du *malinké* en français.

Notre objectif est de montrer la dimension transgénérique de la littérature orale. Il s'agira de voir sa littéarité à travers la transcription de l'oral à l'écrit dans un niveau de langue à califourchon entre tradition et modernité. Pour y parvenir, il faut s'interroger sur l'articulation de l'oralité avec la littérature écrite dans *le fils de- la-femme-mâle*. En d'autres termes, il faut rechercher les indices par lesquels un énoncé écrit peut relever de la tradition orale ou y renvoyer. Ainsi, seront appréhendés les procédures et les mécanismes par lesquels l'écrivain mobilise les dispositions terminologiques, syntaxiques et sémantiques du code oral dans le processus d'écriture.

Cette vision nous permettra d'aborder la présente étude par l'identification, la description et l'analyse des formes de désignations, de représentations et de répétitions qui sous-tendent l'oralité dans le conte romanesque de M. Bandaman. Toutes ces marques sont susceptibles de. Vu que toute production est liée à un contexte particulier qui le définit, la méthode d'analyse de ce travail empruntera à la théorie des opérations énonciatives avec Antoine Culioli⁴. L'importance du sujet et le moyen méthodologique mis en œuvre aideront à examiner le registre de langue à accent hypoculturel, quelques modalités d'écriture du parler oral et un aspect de la symbolique de l'oralité.

UN REGISTRE DE LANGUE A ACCENT HYPOCULTUREL.

L'énoncé oral, de manière générale, porte les accents de la culture endogène auxquels se trouvent combinés les traits de modernité de l'écriture. Maurice Bandaman en use à bon escient et son écrit en dégage bien des caractéristiques à commencer par le registre de langue.

³ Amadou Hampâté BÂ, Griffon, décembre 1994 <http://jm.saliege.com/hampate.htm> consulté le 12/12/2009

⁴ Antoine Culioli a été influencé par d'autres théoriciens dont Emile Benveniste, Roman Jakobson et Charles Bally.

Le niveau de langue touche au style qui est l'émanation de la culture et de la personnalité de l'écrivain. Le style participe d'une modalité d'élocution⁵, adoptée par l'instance productrice et adaptée à un contexte particulier ; c'est ce caractère expressif qui détermine les sélections sur l'axe paradigmatique et les combinaisons sur l'axe syntagmatique ainsi que des éléments de prosodie.

Il existe en français plusieurs registres de langue dont le registre courant, le registre soutenu et le registre familier. Dans *le fils de-la-femme-mâle*, le niveau de langue ne présente pas d'homogénéité. Au demeurant le plus usité est le registre courant qui correspond à un langage correct oralisé, tant du point de vue morpholexical que syntaxique. De plus, on relève des éléments propres à l'hypoculture *akan*, principalement *baoulé*.

LES FORMATIONS MORPHOLEXICALES

Le lexique et les morphèmes du conte romanesque sont le reflet du mélange de la sensibilité traditionnelle avec les modalités d'écriture dans les exemples suivants :

- *Oh ! Grands-pères de nos grands-pères !* (p. 30)
- *Puis une envie folle de voir la sépulture de son fils **naquit dans son cœur**.* (p.50)
- *Il ne pourra pas **garder sa langue dans sa bouche** quand il se trouvera auprès d'une femme qu'il voudra séduire.* (p.57)
- *Hommes, femmes et enfants! **Tendez vos oreilles** et écoutez-moi.* (p. 58)
- *Notre chef me charge de vous dire qu'Akandan, (...) **a quelques paroles dans son ventre**. Et ses **paroles enroulées dans son ventre** sont des accusations.* (p.58)
- *Quoique déçu, Awlimba se rappela la règle divine et cosmogonique selon laquelle une personne n'ayant pas vécu ses **Trois cycles de vie**, c'est-à-dire **Trois-fois-vingt-et-un –ans** ou, pour reste dans le **langage profond**, **Trois-fois-sept-ans-fois-Trois**, n'a pas le droit de se rendre à Blôlo.* (p. 46)

Les éléments morpholexicaux prennent en compte des unités linguistiques qui trahissent les habitudes langagières du terroir *akan* :

- les périphrases *Grands-pères de nos grands-pères* pour désigner les aïeux. Cette modalité de désignation dévoile la définition relationnelle de l'être au lieu de la nommer directement ;
- les expressions verbales : *naquit dans son cœur* pour dire *se manifester dans son cœur*, le *cœur* qui est le siège de l'émotion, de la sensibilité ; *garder sa langue dans sa bouche* synonyme de *se contenir, se retenir* ; *Tendez vos oreilles* qui

⁵ Dans le contexte de l'oralité, l'élocution est en nette conformité avec la réalité linguistique puisqu'elle allie, dans un plan général de l'expression, mode d'expression et mode d'articulation. Celle-ci est une dimension extrêmement importante voire indispensable de l'oralité parce qu'elle se reconnaît à la voix constitutive de l'identité du locuteur.

équivalait à *prêter attention à ce qui va être annoncé ; à quelques paroles dans son ventre* correspondant à *à quelque chose à dire*.

LES EXPRESSIONS IMAGEES DU TERROIR BAOULE.

Les locutions verbales recèlent des images : la *langue*, organe phonatoire, signifie, par métonymie, la parole ; l'*oreille*, organe de l'ouïe, se prête à l'écoute ; la *parole* selon l'imagerie populaire, part du ventre pour sortir par la bouche. Cette considération fait du ventre le réceptacle de la parole. Mais l'image est véhiculée également par l'adjectif qualificatif *profond* dans *le langage profond*. Cette épithète permet d'évaluer la dimension ésotérique du langage : *Trois-fois-sept-ans-fois-Trois*.

LES ACCEPTIONS CULTURELLES DE LA NAISSANCE ET DE LA MORT.

Les unités relèvent, par ailleurs, des champs lexicaux et sémantiques de la *mort* et de la *naissance* pour exprimer la temporalité. Une approche sémantico-lexicale assurera une meilleure saisie de la notion de *mort* dans le corpus romanesque conté de Bandaman :

Le champ sémantique du mot *mort*.

L'économie générale du mot *mort* est une émanation de l'hypoculture *baoulé*, voire africaine. En Afrique, l'idée de *mort* est traditionnellement affectée à tout ce qui est susceptible de rupture, de fin, d'extinction, d'effacement,..., bref, de disparition. La *mort* dans *le fils de -la-femme-mâle* n'est pas seulement la *mort* au sens médical ou létal ; elle s'applique à d'autres réalités : *Ainsi donc mourut à Glahanou la sinistre besogne de la société secrète, cette secte de tristes gens qui, sous le prétexte de veiller à la paix de la communauté villageoise, la décimaient pour assouvir leur passion. (p.59)*. En effet, le narrateur emploie la lexie *mort* dans ce sens propre pour signifier la cessation irréversible de la vie, de l'existence d'un être ou d'une chose.

Le champ lexical du mot *mort*.

Le champ lexical de la *mort* renferme les formes verbales *mourut* et *décimaient*. La première décrit la fin brusque d'une pratique ignoble et la deuxième, l'hécatombe au sein d'une population. La valeur aspectuelle durative permet d'appréhender le prolongement du massacre dans la durée ; l'étymologie du verbe *décimer* dit que c'est une tuerie par dizaines. Mais combien de dizaines ? La question reste en suspens devant l'horreur de la confrérie des sorciers dans les sociétés africaines ! Bandaman ne touche-t-il pas là un problème crucial en Afrique ? Un continent dont le développement humain a été retardé, voire freiné, par des sacrifices et autres croyances qui ne sont rien moins que les survivances d'un cannibalisme rituel.

Par ailleurs, le contexte d'emploi du lexème *mort* fait apparaître des éléments lexicaux du temps. La *mort* est rattachée au temps, aux divisions du temps en jour, semaine et mois qui se renouvellent, d'où l'idée de résurrection : *Le combat débuta au petit matin, dura jusqu'à la mort du jour, (...) se prolongea à la résurrection du jour, se poursuivit jusqu'à la nouvelle mort de la nuit, (...) et à la deuxième résurrection du jour.* (p. 82)

La notion de *mort* fixe un terme à une période de temps qui revient de façon cyclique : le jour (*Le combat débuta au petit matin, dura jusqu'à la mort du jour (...) se poursuivit jusqu'à la nouvelle mort de la nuit... p. 82*) ; la semaine désignée de façon périphrastique (*Puis, à la mort de la septième nuit, la douleur disparut comme une pincée de sable jetée en l'air. P.25*) ; le mois (*Le neuvième mois mourut, à sa grande surprise, (...) aucun tiraillement n'ayant parcouru ses entrailles (...) Le dixième mois mourut.* (p.26).

Au plan morphosyntaxique, le lexème *mort*, a sous sa dépendance des désignatifs temporels (*la mort du jour, la mort de la nuit...*) quand elle ne se réalise pas dans un procès (*Le neuvième mois mourut, à sa grande surprise, (...) aucun tiraillement n'ayant parcouru ses entrailles (...) Le dixième mois mourut.* (p.26).

La lexie *mort* est employée dans toute son épaisseur ; du substantif à la forme verbale, l'unité linguistique qu'il constitue est largement exploitée pour traduire diverses sensibilités en tandem avec le mot naissance qui en est un antonyme.

Le paradigme de la naissance

A la *mort*, succède la *naissance* dans une description harmonieuse des limites du temps. L'auteur y convoque un paradigme expressif de la temporalité. L'idée de création est abordée avec ses hyponymes : le déverbal *enfanté* et les substantifs *naissance* et *résurrection* et le verbe *créas* :

- *Dès que Dieu eut déchiré le voile dont il avait couvert la nuit et enfanté le nouveau jour, il alla frapper à la porte d'Akandan et le convainquit de la nécessité d'interroger Awlimba, ...*(p.28)
- *Le combat débuta au petit matin (...) continua à la naissance de la nuit, se prolongea à la résurrection du jour (...) puis à la nouvelle naissance de la nuit et à la deuxième résurrection du jour.* (p.82)
- *Toi qui créas cette confrérie*
- *Prends cette eau et lave –toi !*

La *naissance* d'un enfant ressortit à l'espèce humaine conformément à l'enseignement biblique que Bandaman laisse transparaître : « *tu travailleras à la sueur de ton front et tu enfanteras dans la douleur* » (*Gn III, V*). Ainsi, appliqué à Dieu, ce terme explicite une métaphore anthropomorphique qui lui confère une dimension humaine et inscrit, par ricochet,

la chrétienté dans le temps et dans l'espace. L'attribution de ce trait répondant également à la personnification, on aboutit à un syncrétisme actoriel, c'est-à-dire un agrégat de traits distinctifs (métaphore et personnification) qui qualifient Dieu. En outre, l'énoncé, dans toute son étendue, explicite une métaphore filée qui rend compte du mythe de la divinité bien ancré dans la civilisation traditionnelle africaine.

On comprend mieux que la parole écrite ne se passe pas de la perception d'une certaine analogie par l'auteur. En effet, à ces deux types de métaphore s'ajoute celle-ci : « *Dès que Dieu eut déchiré le voile dont il avait couvert la nuit...* ». Bandaman, avec cette subtilité métaphorique, indique la *naissance* du jour par le dévoilement de la nuit. Le sens littéral de *voile* s'applique à la nuit pour donner l'effet de la couverture par une étoffe et dont la levée (cessation) donnerait la *résurrection* du jour. Ces expressions imagées révèlent ce qu'on peut appeler de *l'ivoirisme baoulé*, c'est-à-dire des parlers hypoculturels que l'auteur transpose en français au moyen de la métaphore nominale à valeur extensive. En d'autres termes, ce sont des calques d'expressions idiomatiques propres aux langues locales africaines et, en particulier, ivoiriennes.

Le paradigme de la *naissance* comprend donc l'apparition, la parution, l'enfantement, la résurrection, tous s'inscrivant dans l'hyperonyme de la création. Ici également le temps se prête au contexte de la *naissance*. Elle est reconnaissable dans l'expression *naquit dans son cœur* pour affirmer l'irruption d'un désir irrésistible : *Puis une envie folle de voir la sépulture de son fils naquit dans son cœur.* (p.50)

Le facteur temps est abordé également sous l'angle de l'alternance du jour et de la nuit. La succession de ces deux moments est rendue avec force par les notions de *naissance*, de *mort* et de résurrection. C'est fondamentalement le cycle du temps qui est décrit avec éloquence. Bien plus, le phénomène temporel se dévoile par des termes opposés dans leurs manifestations : ils traduisent de manière hyperbolique les extrémités d'une tranche de temps par des vocables propres à désigner les phases initiale et terminale d'une vie. Nonobstant la force des mots, la *mort* n'apparaît pas comme une rupture totale ; elle symbolise une transition vers une autre vie qui, elle-même, n'en est pas plus définitivement acquise. La *mort* et la vie sont sur le *continuum* du temps, du temps qui crée le temps, le temps créateur du jour et de la nuit.

La lecture de *le fils de-la-femme-mâle* réconcilie le lecteur avec le tréfonds d'une civilisation où la vie est reconnue en toute chose (l'animisme). La *mort* présuppose la vie qui débute avec la *naissance*. A travers le choix des mots et de leurs emplois singuliers inspirés par le milieu traditionnel, Bandaman étale des sentiments de son patrimoine culturel *baoulé*.

LE LEXIQUE ENDOGENE *BAOULE*.

L'œuvre de Maurice Bandaman est d'emblée fondée sur la tradition *baoulé*. De ce point de vue les expressions locales sont les bienvenues car elles répondent d'une certaine façon, à l'esprit du texte. En effet, le conte romanesque est émaillé de termes *baoulé* qui désignent soit la divinité, la création, la fin, l'entité spirituelle, soit des animaux et des humains : *Nanan Yamien-Kpli !/ blôlô / le « ummien »* (p. 38) / *N'kpétré , awihé* (p. 108)⁶.

Dans la deuxième partie consacrée à la quête initiatique, Awlimba reçoit les sept enseignements⁷ donnés par des figures zoomorphes qui deviennent ses Maîtres par la même occasion : *Maître-Alua-le-Chien ; Maître Bwalodohé-le-Bélier ; Maître-Kokoty-le-Porc ; Maître-Akohiman-le-coq ; Maître Akatchi-le-Caméléon ; Maître-Suhi-l'Eléphant ; Maître-Kotokoly-la-Pie* (pp.75-97).

La plupart de ces lexies sont expliquées immédiatement après leur emploi faisant ainsi corps avec la terminologie française dans une désignation périphrastique lexicalement hétérogène. Dès lors, on comprend le souci de clarté affichée par l'auteur au bénéfice du lectorat non *baouléphone*. Cela est un moyen pour l'écrivain de revaloriser sa langue maternelle et de démontrer, par ricochet, que les langues africaines, principalement issues de la tradition orale, sont suffisamment riches ; riches pour côtoyer les langues dites de l'écriture dans un dessein de création littéraire susceptible d'exprimer les réalités socioculturelles.

LES MODALITES D'ECRITURE DU PARLER ORAL.

A ces caractéristiques de l'oralité, s'associent des éléments de la discoursivisation romanesque qui ne relèvent pas moins du patrimoine hyperculturel de l'écriture acquise à l'école occidentale. En effet, Bandaman opère une greffe des marques de l'oralité et des normes de la morphosyntaxe dans le roman. Malgré la complexité des phrases, les principales règles de syntaxe sont respectées avec quelques tolérances : « *Mon maître me réclame. Faut que je parte !* » (p. 75).

L'ambivalence à la fois culturelle et scripturale remarquablement affichée constitue un des grands axes constructeurs du conte romanesque⁸ et, pourquoi pas, du *roman conté* pour dire à peu près comme Hampâté Bâ⁹ qui soulignait le caractère narratif du récit imaginaire de la sorte : *conte conté à conter*.

⁶ Nous traduisons : grand Dieu / la cité des morts / l'âme ! / je tranche des têtes, la mort

⁷ Bandamn Maurice, *Le fils de-la-femme-mâle, l'Harmattan*, Paris, 1993, pp. 75-97

⁸ Pr. Pierre N'DA a mis en relief et décrit des axes dans son article *Identité et expression d'une écriture romanesque africaine moderne*, in *EN-QUÊTE*, n° 16 Paris, EDUCI-2006, pp. 25-48.

⁹ Amadou Hampâté Bâ, *Kaidara, récit initiatique peul*, Abidjan-Dakar, NEA, (1969), p.16

Le conte romanesque de Bandaman est une célébration de l'oralité dans un contexte de l'écriture qui participe aussi bien d'une certaine modernité littéraire que d'une maîtrise des éléments des substrat (hypoculture) et superstrat (hyperculture) culturels.

LA SYNTAXE DANS LE FILS DE-LA-FEMME-MALE.

La construction des énoncés dans l'œuvre est hétérogène. Elle combine syntaxes complexes et structures simples de différentes manières.

L'écriture des énoncés oraux, une syntaxe complexe.

La syntaxe est, nous l'avons dit, complexe avec des propositions indépendantes apposées à des énoncés averbaux en finale de phrase. Ci-dessous, cinq (5) propositions indépendantes juxtaposées s'offrent à l'attention : *Le combat débuta au petit matin, dura jusqu'à la mort du jour, continua à la naissance de la nuit, se prolongea à la résurrection du jour, se poursuivit jusqu'à la nouvelle mort de la nuit, puis à la nouvelle naissance de la nuit et à la deuxième résurrection du jour.* (p.82)

Elles sont suivies d'une proposition elliptique qui peut se réécrire en réemployant le verbe de la précédente : ... *puis se poursuit à la nouvelle naissance de la nuit et à la deuxième résurrection du jour.*

Les fonds de qualité scripturale de l'écrivain se remarquent également avec un parallélisme sémantique des verbes des deuxième et troisième propositions (*dura / continua*) qui expriment la permanence et des quatrième et cinquième propositions (*se prolongea / se poursuivit*) qui dénotent l'augmentation de la durée, le dépassement de la limite au-delà de l'entendement. Dès lors, s'explique l'ellipse du verbe dans la dernière proposition laissant libre cours à l'inspiration du lecteur potentiel.

Bandaman fait de l'ellipse son procédé d'écriture certainement parce qu'il est féru de la tradition de l'oralité qui en regorge. Dans l'exemple suivant, une seule forme verbale suffit à l'intelligibilité de sept propositions de la même phrase :

Le premier m'apprendra la fidélité et l'amour, le deuxième la force et la tolérance, le Troisième l'indifférence face à la médisance, le quatrième l'élégance, la séduction et l'art de gouverner, le cinquième la prudence et la sagesse, le sixième la tranquillité et la force et le septième la poésie.(p.71)

Aussi est-on sensible à la propriété anaphorique de l'ellipse du verbe (apprendra) au sens où l'entend Génévieve Girard¹⁰ malgré la méfiance de Christopher Desurmont¹¹ dans sa thèse sur la question. Pour lui, certaines règles syntaxiques ne seraient pas respectées. Mais il apparaît clairement ici que la compréhension des sept (7) autres séquences se construit sur le

¹⁰ Girard, G. (2000). "Be+V-ing: rôle anaphorique?", in Journées Charles V, n°17 *Cycnos*, Nice.

¹¹ Desurmont, C. (1999) L'ellipse en anglais contemporain, thèse nouveau régime, Paris IV.

parallélisme que le lecteur ou l'auditeur va établir avec la première proposition. La sollicitation de la mémoire permet de faire allusion au segment textuel antérieur qu'est le verbe.

Une syntaxe simplifiée et approximative par endroits et caractérisables par :

Des phrases courtes,

- *Ma force à moi, ce sont les femmes. (p.87)*
- *Le dixième mois mourut. (p.26)*
- *Mon maître me réclame. (p.75)*
- *Faut que je parte ! (p.75)*
- *Je t'aime. (p.10)*
- *La nuit était calme. (p.11)*
- *Elles marchaient. Elles marchaient.*
Et elles marchaient, ces femmes ! (p. 141)
- *On l'a tué ? (p. 146)*
- *Vous rêvez ! (p. 146)*

Des énoncés marqués de suspension :

- *Mais !...Tu n'as pas encore accouché ou c'est une grossesse adultérine que tu as? (p. 23)*
- *Tu veux dire...bon Dieu ! (p. 23)*

ou au contraire, interminables¹² :

- *Approchez vous-mêmes vos yeux et fixez bien cette plaie : des squames mycosiques superposées et super-perforées par des milliers d'entozoaires ; un lac de pus où grouillent des grenouilles; des têtards bien musclés ; un lac où pullulent des asticots gros comme des têtes d'enfants ; des fourmis dont la tête atteint la taille du gland d'un pénis adulte ; des serpents longs comme la distance de Prétoria à Washington via Paris ; des moustiques ailes comme des rémiges d'aigle ; des têtards cornus comme un buffle mandingue. (pp.13-14)*

- *Suite à cela son Excellence Monsieur l'expert-ministre tomba malade, eut recours aux soins du prestigieux et célèbre médecin, le Docteur Awihé qui rit, heureux, se blanchit le cul et « tin ! tin ! tin ! » injecta dans les veines de son rival une forte dose d'arsenic, y ajouta du venin de vipère puis un peu de bile de caïman. (p. 109)*

- *Elles marchaient ces femmes, amoureuses folles de leurs hommes, de leurs enfants, de leurs frères, leurs poitrines comme des Calebasses pleines de poèmes d'amour, leurs seins aux bouts dressés telles des flèches, leurs seins qui avaient soif de caresses buccales, leurs ventres qui soupiraient dans l'attente de mains amantes. (p. 141)*

Des phrases nominales:

- *Soudain, un grand souffle. (p. 11) / Des cris. (p. 133) / Bousculades des voyageurs. (p. 133), Parmi les amoureux, Trois hommes célèbres. (p.108), souvent asyntaxiques : Faut que je parte ! (p.75).*

¹² Nous désignons ainsi, de façon hyperbolique, les longues phrases qui sont courantes chez l'écrivain.

Dans le style d'écriture qu'il fait valoir pour exprimer son art, Bandaman use de spécificités langagières de son terroir ; cela s'appelle figure de style sans jamais cesser d'être des scarifications¹³, au sens esthétique, de l'oralité opérées sur l'écriture.

LES ACCENTS D'ORALITE DANS L'ECRITURE

La morphosyntaxe du registre courant à l'oral est ainsi mise en œuvre dans l'écriture *bandamannienne*¹⁴. L'auteur de *le fils-de-la-femme-mâle* opère une greffe des marques de l'oralité et des normes de l'écriture. Cette transplantation des codes oral et écrit est la manifestation de la liberté que prend Bandaman dans l'écriture de son conte romanesque. Et cela constitue le fondement même de sa grande accessibilité.

En outre, le code familial n'est pas si transgressif dans *le fils-de-la-femme-mâle* : il est acceptable. Il côtoie le langage courant mais avec une grande marge de manœuvre : « *Mon maître me réclame. Faut que je parte !* » (p. 75). Comme son nom l'indique, ce registre est surtout employé par des personnes appartenant à la même sphère de réciprocité. Et il suppose le décloisement des liens interfamiliaux, amicaux et professionnels.

L'écrivain utilise, à cet effet, des procédés d'écriture qui coïncident avec des accents d'oralité, à savoir :

L'anacoluthie

L'anacoluthie, selon Pierre Fontanier¹⁵, n'est plus usitée aujourd'hui. Elle consistait en une omission du terme régisseur (ou régi) d'un mot exprimé ; cette ellipse a été depuis longtemps assimilée par la langue moderne qui allie oralité et bon usage. Le narrateur emploie une anacoluthie lorsqu'il écrit par exemple : *Awlimba se retourna et vit, assise sur une pierre, les membres paralysés, les cheveux aussi blancs que du coton, une vieille femme édentée, les lèvres et les oreilles pendantes, les rides du visage aussi profondes que des fissures dans une falaise.* (p. 12).

Cette incohérence est souvent vue comme le mélange de deux phrases ; en fait, l'une ou l'autre des deux phrases suivantes serait correcte, mais pas la fusion des deux :

- *Awlimba se retourna, les membres paralysés, les cheveux aussi blancs que du coton, les lèvres et les oreilles pendantes, les rides du visage aussi profondes que des fissures dans une falaise, et vit une vieille femme édentée assise sur une pierre.* (p. 12)

¹³ La scarification doit être vue ici comme un art corporel à l'instar du piercing et du tatouage. Dans les sociétés traditionnelles, ces marques indélébiles ont une triple fonction : ethnosociologique (elle détermine l'appartenance à un groupe social) ; culturelle (elle symbolise le lien avec une divinité, une âme ancestrale, un animal totémique, etc.) ; esthétique (elle affirme un canon de beauté propre à la communauté).

¹⁴ Selon le terme de Pr. Pierre N'da. Idem p.38

¹⁵ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977

- *Awlimba se retourna et vit, assise sur une pierre, une vieille femme édentée aux membres paralysés, aux cheveux aussi blancs que du coton, aux lèvres et aux oreilles pendantes, aux rides du visage aussi profondes que des fissures dans une falaise. (p. 12)*

Dans la première séquence, c'est le portrait de certaines parties du corps d'Awlimba que fait le narrateur. *A contrario*, dans la deuxième configuration, c'est celui de *la vieille femme édentée*. Dans le texte source, l'ellipse de la préposition *à* (contractée avec le déterminant *les* pour former *aux*) applique effectivement le portrait à Awlimba contrairement à l'intention de communication du narrateur. La seconde transformation y apporte, de ce fait, la correction.

En structure profonde, le déterminant *aux* se réécrit à *les*. Ici, se pose le problème de la rection de la préposition inconnue de la syntaxe des langues de l'oralité. Quand se présente la nécessité de transcrire les langues orales, apparaît le hiatus entre oralité et écriture. L'un des traits de ce décalage, est la préposition. L'appellatif « préposition » marque une sorte de rapport particulier appliqué et individualisé par le nom qui en est le complément. Si nous considérons la réécriture, en structure profonde, de la séquence *une vieille femme édentée à les membres paralysés*, l'analyse suivante peut se faire à partir de la séquence incomplète: *une vieille femme édentée à.....*

Cette préposition marque de façon puissancielle une spécificité qui reste à identifier. L'esprit reste ainsi en suspens jusqu'à ce qu'on se fasse dire à *quoi* :

une vieille femme édentée à les *membres paralysés.....*

Par la combinaison de grammèmes, on obtient ceci :

une vieille femme édentée **aux** *membres paralysés.....*

Le syntagme nominal (N₂) *membres paralysés* détermine et fixe, à l'effecton, la signification du strument *à*. Par ailleurs, Beauzée, dans sa *Grammaire générale* (1767, II, 200-1), oppose les prépositions *à* et *de* dans une définition de la personne grammaticale :

« Il y a (...) quelque différence dans la signification du mot **personne**, selon qu'il est appliqué au sujet du verbe ou au verbe même ; la **Personne**, dans le sujet, c'est sa relation à l'acte de parole ; dans le verbe, c'est une terminaison qui indique la relation du sujet à l'acte de la parole, & à la concordance du sujet avec le verbe. » (...) (dans **nos videmur**) « Il faut dire que **nos** est DE la première Personne du pluriel & que **videmur** est A la première Personne du pluriel ; **de** indique quelque chose de plus propre, de plus inhérent, de plus permanent ; **à**¹⁶ marque quelque chose d'étranger, de plus accidentel, de moins nécessaire.¹⁷».

Dans ce portrait, le morphème *à* incorporé dans le déterminant contracté *aux* introduit des éléments de disqualification répugnants qui ne sont pas naturels : *les membres paralysés, les cheveux aussi blancs que du coton, les lèvres et les oreilles pendantes, les rides du visage aussi profondes que des fissures dans une falaise.*

¹⁶ C'est nous qui mettons en gras : *personne, nos, videmur, de* et *à*.

¹⁷ Rééditée par Bartlett (B.E.), *Grammatica universalis*, 8, 2 volumes, Frommann 1974.

En outre, dans la structure syntaxique :

- *J'ai vu là-bas, à l'Orient, des frères qui se déchirent. Au Cap, des enfants qui broutent les entrailles de leur mère. (p. 153)*

La préposition est dans deux occurrences différentes : dans sa forme simple (*à l'Orient*) et en contraction avec le déterminant *le* pour former *au* (*au Cap*). Dans les deux configurations, *à* exprime le même rapport de lieu où l'on est ; mais pas de lieu où l'on va :

N'Juaba :

- *Où vas-tu ?*

Awlimba :

- *A la chasse. (p.11)*

C'est dire que *à* marque également une direction, une orientation, que lui confèrent les substantifs *Orient, Cap et chasse*.

La disparition de l'élément de liaison syntaxique qu'est la préposition simplifie la syntaxe et lui donne une certaine incohérence (ce qui n'est pas toujours perceptible). Cela ne constitue plus une singularité. Cette ellipse a été depuis longtemps assimilée par la langue écrite oralisée¹⁸ dans l'esthétique littéraire du conte romanesque inaugurée par l'Ivoirien Bandaman Maurice.

Les périphrases nominales :

Le mode de désignation des réalités environnantes emprunte au procédé de paraphrase d'un mot simple pour en souligner, quelquefois, un aspect connotatif : *Grands-pères de nos grands-pères ! (p.30)* pour aïeux ; *Trois-fois-vingt-et-un –ans. (p.46)* pour soixante; *Maître-Akohiman-le-coq. (p.89)* ; *Maître-Suhi-l'Eléphant. (p.95)* ; *cet imbécile au corps de monstre (p.95)* pour désigner l'hippopotame; *ce temple d'amour (p.109)* pour qualifier le cœur d'Atomoli.

L'anaphore :

Il faut distinguer l'anaphore comme fait de représentation d'une unité linguistique préalablement citée de l'anaphore rhétorique, phénomène de répétition d'un terme au début de deux ou plusieurs vers (poésie) ou de proposition (prose). Celle-ci est illustrable par :

Je suis le feu que ton ventre a craché ! | *Un feu qui dévorera la misère,*
| *Un feu qui étranglera l'injustice,*
| *Un feu qui répandra l'amour sur les traces*
| *[ensanglantées par les luttes haineuses.(p.105)*

Il y a répétition de *un feu* en début de ligne proposition ; ce qui donne l'effet d'un retour rythmique en ternaire au même élément (*un feu*) pour un nouveau développement rhématique.

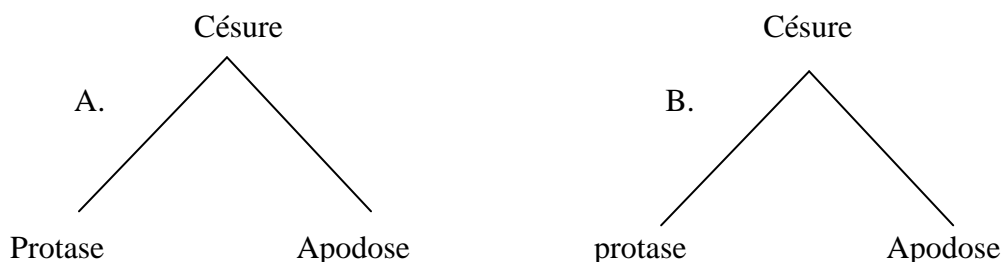
¹⁸ La langue écrite oralisée allie oralité et écriture

L'anadiplose

Cette figure est couramment employée dans la langue orale pour produire un effet de rythme et de ton du point de vue rhétorique. Elle consiste en la reprise du dernier mot d'une proposition à l'initiale de la proposition qui suit, afin de marquer la liaison entre les deux. Bandaman fait appel à cette figure dans sa stratégie d'écriture : *Elle était partout, partout, elle le suivait ; il la voyait partout, partout il la sentait.* (p.110)

D'ordinaire, la répétition du mot forme un enchaînement qui permet d'accentuer l'idée ou le mot ; ainsi, on a l'impression que les propositions sont annelées, c'est-à-dire liées par des anneaux. Ici, elles le sont deux à deux et cela permet d'observer un double schéma intonatif de cadence majeure où l'apodose¹⁹ a la même mesure que la protase :

*-Elle était **partout** // **partout**, elle le suivait ;
il la voyait **partout** // **partout**, il la sentait.* (p.110)



Dans chaque schéma, l'apodose est au moins plus longue (B.) que la protase ; Frédéric Deloffre en fait la *cadence normale du français parlé*²⁰, donc oral. L'analyse mélodique de l'énoncé ci-dessus révèle les ressources prosodiques puisées dans les profondeurs de la tradition orale. La structure mélodique est en nette isomorphie avec l'agencement des propositions placées en chiasma syntaxique :

*Elle était **partout**
~~partout, elle le suivait ;~~*

*il la voyait **partout**
~~partout, il la sentait.~~ p.110*

A cela s'ajoute le parallélisme syntaxique entre les deux énoncés séparés par une pause.

*-Elle était **partout** // **partout**, elle le suivait ;
| |
il la voyait **partout** // **partout**, il la sentait.*

La configuration générale de l'énoncé en anadiplose fait ressortir une superposition de figures dans un mouvement centripète. En effet, on part de la structure superficielle avec les

¹⁹ Dans le schéma mélodique, l'apodose désigne l'intonation descendante par opposition à l'aphérèse qui exprime l'intonation ascendante.

²⁰ F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, Paris, A. Colin, 1967, p.460

énoncés parallèlement disposés pour aboutir à la structure interne où chaque énoncé est agencé sous-forme de chiasme. Il y a un redoublement de figures (chiasme) qui se reprend dans une deuxième représentation (parallélisme). C'est un enchaînement qui caractérise l'énoncé oral dominé par des répétitions qui, en fait, ne se répète pas dans une rhétorique dont l'oralité seule a le secret. Les énoncés générés par l'expression orale peuvent être identifiés selon leurs types et leurs formes.

LES TYPES ET LES FORMES D'ENONCES ORAUX

Les relevés des types et formes d'énoncés dans *le fils-de-la-femme-mâle* ont permis de découvrir quelques caractéristiques de l'oralité qui ont abouti aux classifications en formes d'énoncés oraux et en types d'énoncés oraux.

Les types d'énoncés oraux

Les énoncés oraux sont généralement de types exclamatifs et interrogatifs avec des particularités qu'il convient de relever.

Le type interrogatif direct par changement intonatif, sans inversion du sujet ni mot interrogatif :

- *Vous l'avez tué ? p 163*
- *Tu t'es transformé en un homme normal ? (p. 162)*

Pour :

- *L'avez-vous tué ?»*
- *T'es-tu transformé en un homme normal ?*

Le type interrogatif avec les ligateurs et l'adverbe Est-ce que :

- les ligateurs. *Et, Donc* et *Alors* établissent le lien avec l'énoncé précédent :
 - . *Alors ! C'est toi qui te permets d'aimer Atomoly ? (p. 113)*
 - . *Alors, un père ne peut-il pas laisser son fils faire tranquillement l'amour avec la fille qu'il aime ?*
 - . *Et que t'a dit ton père ? (p. 115)*
 - . *Donc tu me quittes encore ? Et pour combien de temps ? (p.115)*
- L'adverbe *est-ce que* au lieu de l'inversion :
 - . *Qu'est-ce qu'il a introduit en moi ? (p.25)*
 - . *Est-ce que les larmes d'un enfant peuvent éteindre un incendie ?(p.33)*

Pour :

- . *Les larmes d'un enfant peuvent-elles éteindre un incendie ?*
- . *Qu'a-t-il introduit en moi ?*

L'inversion se réalise avec pronom de rappel : *elles, ils*.

Le type exclamatif à satiété :

L'abondance de l'exclamation traduit l'émotivité ambiante dans la civilisation traditionnelle : *Ah ! les cons ! Je les aurai un jour. Ces tas de cons enfumés ! Je les aurai tous un jour ! (p.103)*

Cette caractéristique de l'énoncé est très souvent indissociable des interjections :

- *Dites-donc ! (p.61)*

- *Eh oui ! Qui veut conquérir le pouvoir... (p.87)*
- *O ! Maître ! lorsqu'un jour je serai grand... (p.105)*

Les modèles interrogatif et exclamatif qui viennent d'être abordés ici revêtent des particularités syntaxiques et prosodiques qui relèvent de l'oralité dans l'œuvre.

Les formes d'énoncés oraux

On peut retenir l'emphase et la négation pour leur expressivité dans le conte romanesque.

Les structures emphatiques

L'emphase porte sur un segment de l'énoncé mis en exergue par une structure ou par déplacement. Il s'agit du syntagme prépositionnel dans les cas ci-après :

- *Est-ce pour une faute aussi bénigne que tu enterres vivante ta fille à la beauté aussi singulière ?*

Le syntagme prépositionnel complément circonstanciel de cause est mis en relief par le tour emphatique *est-ce ...que* avec inversion de l'indice subjectif *ce* désigné par la grammaire traditionnelle comme sujet réel : *En moi, l'enfant bouge ! (p. 37)* Au lieu de : *L'enfant bouge en moi !*

La circonstancielle de lieu *en moi* est mis en position de thème, ce qui est posé par opposition au rhème (ce qui est dit sur le thème), *l'enfant bouge !* Il ya donc thématisation avec effet d'accentuation

La forme négative oralisée

Du point de vue formel, la négation à l'oral est la résultante d'une opération linguistique : la réduction de l'adverbe de négation *ne...pas (plus, jamais, guère,...)* au forclusif *pas (plus, jamais, guère,...)*. Dans l'exemple suivant, *pas* est le terme unique de la négation :

- *J'ai pas bien dormi cette nuit.*
- Pour :
- *Je n'ai pas bien dormi cette nuit.*

Il y a donc suppression du discordantiel *ne* qui, du point de vue syntagmatique, initie et structure la négation. On relève qu'il y a transfert de sens du forclusif *pas* ou *plus* qui, de par leur étymologie, sont positifs. Les marques orales dans l'énoncé ne sont pas que des aspects formels et / ou typiques ; des unités morphologiques, de par leurs fréquences d'emploi, dénotent le parler. Tel est le cas de *On* dont Bandaman fait abondamment usage dans *le fils de-la-femme-mâle*.

ON, PRONOM PERSONNEL DU CODE ORAL.

Le pronom personnel sujet *on* représentant de *nous* thématisé ou topicalisé (anglicisme):

- *Nous, on viendra.*

Pour : « *Nous, nous viendrons.* »

Dans le langage courant, la particule préverbale « on » a la latitude de renvoyer à diverses personnes quel que soit leur instance de communication (locuteur/ allocutaire). Ces affinités structurelles de « on » avec les pronoms personnels expliquent l'emploi que les auteurs contemporains, dont Bandaman, en font une variante possible de ses substituts en situation de communication. « On » est donc un pronom dont la plasticité²¹ est exagérément exploitée dans le parler familier. Pour J.Rey-Debove, il y a un processus de contamination sémantique de « on » par *nous* ; elle se décrit comme suit : « [...] **on** tend au remplacement massif de *nous*, dont il menace l'existence à long terme. [...] **on** = **nous** efface progressivement l'emploi vraiment « indéfini » de **on** [...] »²².

LE SYMBOLISME DES CHIFFRES : L'EXEMPLE DE *TROIS*.

L'oralité dans *le fils-de-le-femme-mâle* s'étend au symbolisme des choses, notamment à travers la numération. Il y a le symbolisme de *Trois* et de ses multiples :

- *Quoique déçu, Awlimba se rappela la règle divine et cosmogonique selon laquelle une personne n'ayant pas vécu ses Trois cycles de vie, c'est-à-dire Trois-fois-vingt-et-un –ans ou, pour rester dans le langage profond, Trois-fois-sept-ans-fois-TROIS, n'a pas le droit de se rendre à Blôlo. (p. 46)*
- *Le combat dura Trois jours et deux nuits, puis la mort de la Troisième nuit coïncida avec celle de Maître-Akohiman-le-coq. (p. 89)*

Le numéral *Trois* revient régulièrement dans la détermination des éléments du temps ici également (ans, jour, nuit, etc.). *Trois* est repérable sous ses formes ordinale (*la Troisième nuit*) et cardinale (*Trois cycles de vie*), simple ou complexe avec un statut de multiplicande relié au multiplicateur (*vingt-et-un–ans*) et au signifiant de l'opération (*fois*) par des tirets. Maintes fois, l'adjectif numéral *Trois* s'utilise dans l'écriture multiplicative des nombres dont les produits peuvent être calculés ici :

- *Trois-fois-vingt-et-un–ans (3x21ans)*
égale (=) *soixante-treize-ans (73 ans) ;*
- *Trois-fois-sept-ans-fois-Trois [(3x7ans) x3]*
égale (=) *soixante-treize-ans (73 ans) ;*

Dans sa fonction de déterminant, *Trois* est employé dans une suite additive avec un autre adjectif numéral cardinal (*deux*) : *Trois jours et deux nuits*.

²¹ Plasticité : capacité d'une unité linguistique à se substituer à d'autres formes sans modification de sens. Au demeurant, on peut souligner un sentiment d'ironie, d'affection, de mépris, etc.

²² Rey-Debove, J. De *on* à *je* vers le nom propre des pronoms personnels en français, in : *Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*. Amsterdam :Rodopi., 2001, p. 280

Comme le dit si bien le narrateur, lui-même, nous sommes dans le monde du *langage profond*, c'est-à-dire l'ésotérisme. Les choses ne se font de manière prosaïque, ordinaire. L'emploi des périphrases participe du langage détourné de l'initiation et du mystère qui entoure la *naissance* d'Awlimba Takan fils (pp.20-47). Bandaman semble puiser dans l'opinion populaire répandue selon laquelle le chiffre *Trois* est la limite que se donne un homme et *quatre* la femme. Ainsi, pour se fixer un *ultimatum* l'homme fait des concessions jusqu'à *Trois* et la femme jusqu'à *quatre*. C'est le seuil au-delà duquel aucune tolérance ne saurait être admise. *A contrario*, c'est le point de décision pour enclencher un fait déterminant. Cette notion de « triade », est marquée dans l'œuvre par la trilogie des temps verbaux que les contraintes de production du présent article ne permettent pas de citer. Nous nous contenterons donc de dire qu'il s'agit du présent, du passé et du futur.

L'écriture *bandamannienne* semble également être imbibée de sa culture chrétienne bien ancrée. Le symbolisme du *Trois* est présent dans la Bible à travers ses illustres personnages surtout : Les *Trois* fils d'Adam et Eve dans l'Ancien Testament dès la Genèse : Caïn et Abel, les plus connus, et Seth ; Noé, également, eut *Trois* fils : Sem, Cham et Japhet. Le patriarche Abraham ne reçut-il pas la visite de *Trois* anges. Quant à Moïse, Combien de jours resta-t-il sur le Mont Sinaï pour recevoir le Décalogue²³ ? *Trois*. Quelle est la durée du séjour de Jonas dans le ventre de la baleine ? *Trois*.

C'est dans Le Nouveau Testament surtout qu'on peut établir des éléments de comparaison avec des événements de l'œuvre *le fils de-la femme-mâle* : la mort de Jésus à trente-*Trois* ans (et il était *Trois* heures) tout comme le fils d'Assoman, le mari de N'Juaba, le père du fils de-la femme-mâle, Awlimba Takan père (p.36); il est ressuscité le *Troisième* jour de sa mise en tombeau tout comme Awlimba ressuscita au *Troisième* appel de son nouveau-né (p.37). Peut-être fallait-il commencer ce symbolisme par la trinité, le fondement du Christianisme : le Fils, le Père et le Saint Esprit.

En somme, *Trois*, dans l'œuvre, est l'expression de la dimension spirituelle : *Trois* concrétise la manifestation divine. Ainsi, dans les écritures multiplicative et/ou additive, à caractère périphrastique, *Trois* marque la dimension divine par inspiration biblique²⁴.

²³ Ensemble des Dix Commandements dans l'Ancien Testament.

²⁴ Par ailleurs, en Islam, l'Attestation de l'Unicité divine, dans la profession de foi (*lâ ilâha illâ' Llâh* (Il n'y a de Dieu que ALLAH), confère à UN (1) toute sa symbolique. A cette Attestation s'ajoute la formulation *Muhammad rasûl Allâh* (Mohammed est son Prophète). UN symbolise aussi la communauté qui regroupe tous les fidèles sans distinction de race : c'est la 'UMMA.

Il n'en demeure pas moins que *Trois* est présent en Islam avec sa symbolique : les minarets des mosquées surmontées de *Trois* boules et d'un croissant. Ces *Trois* boules symbolisent les *Trois* mondes, céleste, *al-alm al-jabbarût*, " intermédiaire ", *al-alm al-malakût*, et terrestre, *al-alm al-mulk*.

En outre, dans les églises catholiques, on pense Dieu « trinitaire », c'est à dire UN et, à la fois, Père, Fils (engendré) et Esprit.

CONCLUSION

La question centrale de cet article a trait aux points d'ancrage de l'oralité dans le texte écrit d'essence romanesque et à vocation de conte. La réflexion visait à déterminer la capacité des unités et d'autres faits linguistiques à figurer sur les deux plans de l'oral et de l'écrit.

Ainsi, l'analyse de l'oralité dans le conte romanesque a pris en compte la stratification opérée dans les langues selon les performances des locuteurs. A l'oral comme à l'écrit, cette hiérarchisation a plusieurs niveaux de pertinence que nous nous sommes appliqués à étudier.

A cet effet, quelques constats méritent d'être relevés avant toute analyse.

En traduisant ses sensibilités socioculturelles dans un système d'écriture viable, Bandaman fait découvrir que certaines données linguistiques sont universelles. Les tours et autres modalités langagières du terroir *baoulé* sont rendus à l'écrit avec éloquence. L'oralité permet en effet d'avoir aussi recours à toutes les stratégies scripturales de l'énonciation linguistique. L'uniformisation des codes écrit et oral dans le conte dit romanesque est un viatique vers une universalité certaine. A propos de cette homogénéité, Greenberg (J.H.) (1996; 15) dit ceci: "*Underlying the endless and fascinating idiosyncrasies of the world's language there are uniformities of universal scope. Amid infinite diversity, all languages are, as it were, cut from the same pattern*"²⁵. On parlera de décloisonnement tant les marques significatives du parler traditionnel épousent bien la rhétorique hyperculturelle.

Par ailleurs, les éléments d'hétérogénéité relevés traduisent l'entreprise audacieuse de Bandaman à inscrire le paradigme hypoculturel dans la culture occidentale. Si l'on se fonde sur une certaine considération métalinguistique, l'on pourra affirmer que dans les formations périphrastiques, les termes français apposés expliquent leurs équivalents *baoulé*. Il y a donc un rapport de synonymie entre des unités de deux langues différentes de culture, de code et de représentativité. Ce dernier aspect est un défi que l'écrivain Ivoirien essaie de relever en transposant les valeurs traditionnelles dans le code écrit et leur donner, par ricochet, une dimension universelle.

En définitive, l'œuvre de Bandaman est un enchevêtrement de niveaux de langues qui, sous le couvert de l'oralité matérialisée par le conte, sont acceptables ; un mélange de codes linguistiques *baoulé* et français dont l'harmonie réside dans les subtilités communes à leurs styles. Il n'empêche que l'écrivain, pour affirmer des idiotismes²⁶ non traductibles en français, a recours à sa langue maternelle : le *baoulé*. Il faut donc comprendre que le registre

²⁵ Nous traduisons : « Il y a des uniformités d'envergure universelle soumises aux idiosyncrasies infinies et fascinantes des langues du monde. Dans cette infinie diversité, toutes les langues sont, telles qu'elles, coupées du même modèle. »

²⁶ Expression ou locution spécifiques à une langue et qui n'entrent pas dans les règles générales d'une autre langue.

familier autant que les structures rhétoriques et les symbolismes constituent des points d'insertion pour l'oralité dans l'espace de l'écriture. Bandaman prescrit une mixtion de substances romanesques et de contes afin de soigner notre nostalgie des soirées de contes contés par Grand-mère *Balôgô*. A travers l'exemple donné par Bandaman, le genre romanesque peut-il servir de canal pour d'autres substrats culturels ?

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Amadou Hampâté BÂ (1969), *Kaïdara, récit initiatique peul*, Abidjan-Dakar, NEA,
- Bandaman Maurice (1993), *Le fils de-la-femme-mâle*, Paris, l'Harmattan.
- Bartlett (B.E.) (1974), *Grammatica universalis*, 8, 2 volumes, Frommann.
- Deloffre (F.) (1967), *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, Paris, A. Colin.
- Desurmont, (C.) (1999), *L'ellipse en anglais contemporain*, thèse nouveau régime, Paris IV.
- Girard (G.) (2000). "Be+V-ing: rôle anaphorique?", in Journées Charles V, Nice, n°17
Cycnos.
- Greenberg (J.H.) (1966), *Univresals of language*, Massachussets Institute of Technology,
2è édition.
- Pierre Fontanier (1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Pierre N'DA (2006), «Identité et expression d'une écriture romanesque africaine moderne »,
in *EN-QUÊTE*, n° 16, Paris, EDUCI.
- Rey-Debove (J.) (2001), « De *on* à *je* vers le nom propre des pronoms personnels en français », *Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*.
Amsterdam Rodopi.