

## La parole traditionnelle dans *Le pagne noir* de Bernard Dadié ou le passage de l'oralité à la scripturalité du conte

Le conte fait partie des éléments caractéristiques de toute société fondée sur le discours oral. Il a été, par le passé, un outil de préservation des us et coutumes en Afrique et ailleurs et un canal puissant pour communiquer des valeurs et enseigner des vérités. Avec les légendes, les mythes, les chansons, les proverbes, les devinettes et les comptines, le conte peut être assimilé à la parole traditionnelle, celle des anciens. C'est cette parole que Bernard Blin Dadié, un écrivain ivoirien, transmet. En effet, parmi les nombreuses œuvres écrites par cet auteur, l'on peut distinguer les recueils de contes dont *Le pagne noir* a retenu notre attention, non seulement à cause de sa richesse thématique, mais aussi et surtout à cause du style d'écriture marqué par l'art de la parole et la volonté de textualiser l'oralité. Comment Dadié réussit-il le transfert de l'oral à l'écrit et quelles en sont les implications? En outre, entendu qu'en général la transmission de tout conte implique un canevas précis avec un début et une fin, quel schéma narratif l'auteur utilise-t-il et comment l'exprime-t-il concrètement? Répondre à ces questions est essentiel pour une meilleure compréhension du procédé de Dadié dans la captation du conte à l'écrit. Pour y arriver, nous analyserons d'abord les traits de l'oralité, en nous focalisant particulièrement sur les deux premiers contes du recueil, en l'occurrence « Le miroir de la disette » et « Le pagne noir ». Ensuite, pour mieux comprendre la structure du conte, nous analyserons le second conte à partir du schéma narratif<sup>1</sup> issu des travaux structuralistes de Paul Larivaille, avant de terminer par des remarques d'ensemble.

Dans le premier conte intitulé « Le miroir de la disette », Dadié traduit à l'écrit la parole traditionnelle de façon à respecter l'esprit du conte. De ce fait, il confirme que la littérature peut être « le prolongement en écriture d'une tradition orale » (Benamara 182) et

---

<sup>1</sup> Cette théorie appelée aussi « schéma quinaire » s'inspire des études de Vladimir Propp sur les contes, des travaux de Claude Bremond sur le début, le milieu et la fin des contes et du Schéma Actanciel d'Algirdas Julien Greimas.

même que cette littérature « dans ce qu'elle a de transformateur est inséparable de l'oralité » (cité dans Saucourt 216). En d'autres termes, Dadié démontre que la frontière autrefois existant entre ce qui est dit et ce qui est écrit s'est écroulée, rapprochant du coup l'oralité de la scripturalité. Toutefois, à l'image de tous ceux qui captent par écrit l'oral, l'auteur de *Le pagné noir* ne mentionne pas forcément certains aspects de la parole traditionnelle, car un tel procédé rendrait la lecture du conte très fastidieuse. C'est ce que corrobore Barry Jean Ancelet qui affirme, en parlant de la transcription: « Le premier grand problème de la transcription se trouve dans l'impossibilité de rendre un événement oral entièrement en écrit » (47). Abdelhak Serhane, dans la préface du livre de Jean Arceneaux, renchérit en ces termes: « Mais comment capter par écrit toutes les périphéries du conte? Comment consigner les silences du conteur, ses hésitations, son humeur, ses trous de mémoire, sa gestuelle, l'expression de son visage, de son regard ainsi que l'attitude et l'état des écoutants, l'atmosphère du moment [...] » (9-10). Cela signifie donc que le fait de ne pas inclure les éléments ci-dessus mentionnés vu qu'ils sont difficiles à capter, n'entache en rien l'authenticité de l'œuvre de Dadié. Autrement dit, en ce qui concerne le conte, la transmission de l'oral à l'écrit est un procédé auquel manque la performance orale du conteur. Néanmoins, pour pallier ce manque et rapprocher son style d'écriture de l'oralité, Dadié a recours à plusieurs techniques qui donnent à son œuvre le statut de « livre oral » (Bouvier et al. 4).

Dans cet élan, il utilise des tournures et des expressions imagées pour instaurer un dialogue avec le lecteur. Ce faisant, il colle au plus près à la poétique de la parole traditionnelle, telle qu'elle apparaît dans la culture collective du peuple akan dont il est issu. Il est vrai que dans le processus de textualisation de l'oralité, « la transcription de contes oraux a souvent abouti à changer leur nature, pour les faire tenir dans des catégories propres aux civilisations écrites » (Savard 12). De ce point de vue, Dadié transpose le discours oral à

l'écrit sans toutefois omettre de veiller à ce que les exigences du discours écrit soient tout de même respectées. Ainsi, dans « Le miroir de la disette », le premier conte du recueil, Dadié utilise la comparaison comme figure de style pour renforcer les descriptions qu'offre la narration. Par exemple, dès l'entame du récit et en évoquant Kacou Ananzè l'araignée, il dit de lui que son ventre était « plein comme une outre et résonnant tel un tam-tam bien chauffé » (7). Dadié utilise ainsi un style propre au discours littéraire écrit pour rendre le langage oral plus expressif. Lui-même étant originaire de la région du conte qu'il transmet, l'auteur fait usage de termes à forte connotation culturelle tel que le tam-tam qui revêt une grande importance chez les Akan. Il a une valeur sacrée, selon J.M Adiaffi qui, dans *La carte d'identité* parle de « tambours sacrés, Attoungblan, Kinian-Kpli, N'do » (138). Alors, une telle image permet de placer le conte dans un contexte socio-culturel bien défini. Cette réalité est d'ailleurs soulignée par Thierry Wendling dans l'appel à contribution pour un numéro sur les contes : « La forme et le contenu du conte sont fortement influencés par leur ancrage social, géographique [ ], linguistique, culturel et personnel [ ] » (2012 : n.p).

Dadié poursuit avec une autre expression imagée dans le second conte intitulé « Le pagne noir ». Il révèle, en effet, que l'eau dans laquelle la petite Aïwa devait laver le pagne noir était « si claire que là-dedans se miraient le ciel, les nuages, les arbres » (22). Cette technique d'écriture est, à proprement parler, teintée d'oralité, à tel point que l'on peut imaginer la réaction de l'auditoire pour montrer qu'elle n'est pas dupe. Mais, c'est cela aussi qui fait la particularité du discours oral porté à l'écrit.

Par ailleurs, Dadié emploie de façon judicieuse d'autres techniques propres à l'oralité. C'est le cas de l'onomatopée: « penche le corps et 'fiho' ! ramène sa ligne » (13); « Ananzè ferme les yeux et 'floop' saute » (14); « Elle sauta sur son fils aîné et pan ! pan ! pan ! » (31). A côté de cela, l'auteur utilise la personnification pour respecter l'esprit du conte qui exige qu'entre les animaux et les hommes il n'y ait pas de frontière. Ainsi, il n'est pas étonnant que

le crocodile verse des larmes : « le crocodile apitoyé, versant des larmes, de véritables, celles-là ». Ici, l'on voit bien que Dadié utilise les animaux comme des humains. Il leur permet d'avoir des sentiments humains, et c'est un trait déterminant des contes dans lesquels le plus souvent l'on retrouve les animaux qui parlent et qui jouent le rôle des hommes. La métaphore est également une particularité des contes de Dadié : « Lorsqu'elles se levaient, on entendait les articulations crier » (29). Dans cet énoncé, le bruit effectué par les articulations est tellement audible que cela est assimilé à un cri. En outre, Dadié affectionne les comparaisons, parce que nous nous situons ici dans l'univers de l'oralité et dans un contexte où la langue utilisée doit être en adéquation avec l'imaginaire de l'auditoire du conte. C'est ce que révèle St-Pierre: « les contes sont à l'image d'un univers socio-culturel qui construit leur signification et leur légitimité » (18); d'où des énoncés comme « un crocodile aussi gigantesque qu'une montagne » (25), « des crocs aussi énormes que des fromagers, des aspérités aussi tranchantes que la machette la plus aiguisée, des pointes aussi effilées que des aiguilles ». Un tel style d'écriture permet « d'imprimer au texte le réalisme et la vie du discours oral tout en conservant une part remarquable de la rythmique des langues africaines » (Baumgardt et Ursula 49).

En parcourant les deux contes de notre corpus, l'on constate aussi l'utilisation fréquente des dialogues; ce qui donne l'impression de lire l'oral. C'est d'ailleurs ce que souligne Cathérine Kern en ces mots : « L'oralité du récit tient dans le fait qu'en lisant le lecteur n'a plus l'impression de lire mais d'entendre quelqu'un qui vous parle. L'écrivain vise à retrouver, en écrivant, l'instantané de la parole (91). A travers les dialogues donc, Dadié veut légitimer le récit et établir un rapport direct avec son auditoire ou son lectorat. Par exemple, lorsque Kacou Ananzè converse avec le petit Silure, les paroles rapportées donnent de l'authenticité au discours et conservent le ton de ce qui est dit :

- Epargne-moi, papa Ananzè.
- Que dis-tu ?

- Laisse-moi dans l'eau et tu seras heureux.
- Je connais la chanson. Je la dis souvent à certains individus, mes dupes.
- Crois-moi, tu seras heureux.
- Assez de balivernes. Je ne serai heureux que lorsque je te sentirai dans mon ventre. (13)

Il s'agit là de Kacou Ananzè qui, tenaillé par la faim, met en doute la bonne foi du petit Silure, sa proie.

En effet, c'était un temps de famine sans précédent et « la détresse était générale [ ] tout le monde souffrait de la famine [ ]. La famine donnait la main à la mort [ ] tant les êtres mouraient, mouraient » (9). C'est dans ce contexte que Kacou Ananzè l'Araignée se fit pêcheur. Il passa une semaine entière sans le moindre poisson. Mais, comme le précise le narrateur, l'Araignée qui est connue pour être « brave, audacieuse, intrépide [ ] curieuse [mais] bête » (7) ne voulut pas se laisser faire. Il le dit lui-même: « Moi, Kacou Ananzè? Mourir de faim? Jamais! La mort m'a-t-elle bien regardé? La faim m'a-t-elle bien pesé? » (12). C'est alors qu'un petit Silure mordit à l'hameçon. Pour ironiser sur la petitesse de ce Silure, le narrateur a recours à une antiphrase : « gros comme le petit doigt d'un nouveau-né » (13). Qu'importe. Kacou Ananzè ne pouvait laisser s'échapper une telle occasion de se nourrir, malgré les supplications du Silure. Finalement, il céda à la proposition du petit Silure et monta sur un fromager et se laissa tomber dans le vide qui, de façon magique, devint une belle cité avec un « un champ où il poussait de tout » (15). Comme résultat, Kacou Ananzè « mangeait et il engraisait. Il avait des joues comme ça! avec des plis, des bourrelets de graisse un peu partout ». Il est intéressant de voir comment le conteur ici fait corps avec son public à travers la description qu'il donne du personnage de Kacou Ananzè. L'on peut aisément imaginer les gestes qu'il fait à travers l'expression 'comme ça', entendu que « l'attitude physique du conteur importe également dans [la] transmission [du conte]. C'est une situation de communication où le corps et la voix sont sollicités » (Kern 90). Plus tard, Kacou Ananzè qui, après avoir rencontré la Reine, devint Premier ministre du royaume, ne put respecter jusqu'au bout un interdit : « La Reine cependant lui avait dit : Tu peux tout faire

dans mon royaume, tout faire dans mon palais, mais ce que tu ne dois jamais faire, c'est te regarder dans le miroir qui est là-bas » (Dadié 15). Cette attitude de désobéissance lui coûta cher, vu qu'après l'avoir fait il se retrouva dans son état initial de pauvreté et toujours affamé. Il voulut dès lors reprendre l'expérience avec le petit Silure, mais cette fois-ci, les choses tournèrent mal et le voilà écrasé sur le sol. Pour finir, le narrateur, à la manière de tout conteur reconnaissant être un canal par lequel le conte passe pour atteindre d'autres univers, révèle ceci: « Heureusement, il n'en mourut pas: ses exploits se seraient arrêtés et nous, hommes, aurions peu de choses à nous raconter les soirs... Et comme tous les mensonges, c'est par vous que le mien passe pour aller se jeter à la mer... pour aller courir le monde... » (17). L'on pourrait donc, à juste titre, parler de l'universalité du conte car il ne serait pas étonnant de retrouver ce même conte ailleurs, dans un autre pays et dans un autre continent, mais probablement avec des variantes. Dans tous les cas, quel que soit le lieu où la narration du conte se fait, il est intéressant de savoir que les contes, de manière générale, obéissent à une certaine approche et entrent dans un canevas. C'est ce que Paul Larivaille appelle « la structure narrative ».

Dans cette théorie énonçant la structure du conte, l'auteur explique que tout récit d'aventure peut graviter autour des cinq axes suivants: une situation initiale, une force de transformation ou de perturbation de la situation initiale, une action, une force d'équilibre ou de réparation et une situation finale. Cela donne pour le conte, trois grandes parties, notamment la situation initiale, le développement ou nœud avec la survenue d'obstacles et la situation finale dans laquelle le manque est comblé. Cette division peut s'appliquer aux contes de Dadié, surtout « Le pagne noir ».

En application de cette répartition, nous pouvons dire alors que dans la situation initiale de ce conte, il est question d'Aïwa, une belle petite orpheline de mère qui vit avec une marâtre désormais. A ce niveau déjà, Dadié renforce le côté dramatique de la situation de

cette orpheline par un jeu des contraires: « Le premier cri de la fille coïncida avec le dernier soupir de la mère » (18). Les difficultés auxquelles Aïwa doit faire face dans le nouveau foyer de son père sont telles que le narrateur parle de « calvaire » et résume sa situation en ces mots : « privations et affronts, travaux pénibles, humiliations ». Pour elle, le proverbe antillais « comptez sur la marmite de votre belle-mère et vous resterez sans souper se vérifie » car cette belle-mère s'était résolue à ne rien concéder à la petite orpheline. Mais, malgré tout, cette orpheline gardait toujours le sourire, au grand déplaisir de sa marâtre: « Elle souriait tout le temps. Et son sourire irritait la marâtre qui l'accablait de quolibets ». Son sourire ajouté au fait d'avoir une belle voix et d'être « plus belle que toutes les jeunes filles du village » rendirent sa marâtre envieuse, jalouse et acariâtre. Cette inimitié eut pour conséquence le désir de la marâtre de faire du mal à la petite Aïwa : « Elle cherchait le moyen de ne plus faire sourire la jeune fille, de ne plus l'entendre parler, de freiner la splendeur de cette beauté » (19). De là commença la quête de la jeune fille dont la mission était de « laver [un] pagne noir [ ] de telle sorte qu'il devienne aussi blanc que le kaolin ». Dans le déroulement de cette quête, des obstacles survinrent: « un gros fromager<sup>2</sup> couché en travers de la route » comme pour faire barrage à l'avancée de la petite orpheline. Celle-ci ne pouvait accéder à l'eau qui se trouvait dans le tronc de cet arbre qu'après avoir bravé « de gigantesques fourmis aux pinces énormes » et « un vautour phénoménal » (20). Face à toutes ces épreuves, la petite Aïwa bénéficia de l'intervention d'alliés. Ces auxiliaires étaient des chimpanzés qui compatirent à sa situation, puis sa défunte mère qui lui remit un pagne blanc et prit le linge noir et sans rien dire, [fondit] dans l'air » (22). Le récit se termine sous une note heureuse pour Aïwa tandis que sa marâtre qui « venait de reconnaître l'un des pagnes blancs qui avaient servi à enterrer la première femme de son mari [la mère d'Aïwa] tremblait de peur ». Ainsi, pour Aïwa, le manque est comblé et la mission réussie, alors que pour la

---

<sup>2</sup> Un arbre emblématique

marâtre, l'on imagine qu'elle vécut le reste de sa vie dans les tourments et la hantise. La fin du conte qui est ouverte laisse libre court à toutes sortes de supputations quant au devenir de la méchante marâtre et fait appel à certaines remarques.

Bien que les indications spatio-temporelles ne soient pas données dans les deux contes, quelques mots permettent au lecteur de situer par exemple « Le pagne noir » dans un contexte rural: « Elle se levait avant les coqs et se couchait lorsque les chiens eux-mêmes s'étaient endormis » (19), ou encore « sortant de sa case ». En outre, le cheminement de la petite Aïwa s'apparente à un parcours initiatique que l'on peut qualifier d'allégorique, étant donné qu'il suit trois étapes, notamment le départ, la mise à l'épreuve et le retour avec une forme de renaissance. Par ailleurs, le narrateur évoque le chant que fredonnait la jeune fille orpheline car comme le déclare Kern, « la culture orale africaine ne passe pas uniquement par la parole dite, mais aussi par d'autres modes d'expression orale comme le chant » (89). Dans ce chant qui est symptomatique du langage oral « couché sur du papier » (cité dans Le Potvin 148) et qui véhicule le message selon lequel en Afrique « les morts ne sont pas morts [...] » (Birago Diop), l'orpheline fait appel à sa mère afin qu'elle intervienne comme une force alliée à chaque obstacle de son parcours.

Dans « Le miroir de la disette » et « Le pagne noir », Bernard Dadié transporte son lecteur dans l'univers du conte africain, et cela dans un style d'écriture fortement inspiré du langage oral. A travers son recueil de contes *Le pagne noir*, cet auteur ivoirien a réussi à consigner par écrit la parole traditionnelle en ayant recours à plusieurs techniques dont la métaphore, la comparaison, la personnification, le chant. Il réussit ainsi à montrer que l'oralité est la mère de l'écriture et quoique s'inspirant fortement de l'une il ne rejette pas l'autre à cause des exigences du style littéraire qui l'y disposent. Il rejoint ainsi Conrad Laforge qui estime que la lecture doit être autant du plaisir que la propagation des récits oraux l'est (14). Les deux contes étudiés démontrent que l'oral et l'écrit peuvent être mis ensemble

pour préserver l'authenticité du récit et lui donner une sorte de légitimité. Par ailleurs, à travers la théorie de Paul Larivaille sur le schéma narratif, il convient de dire que l'œuvre de Dadié s'insère dans la catégorie des contes ayant une structure propre et qui s'apparentent parfois à une quête initiatique avec un héros qui quitte une situation initiale pour entreprendre un voyage au cours duquel il est confronté à toutes sortes d'épreuves avant de revenir transformé et avec l'objet de la quête retrouvé.

## Œuvres citées

Adiaffi, Jean-Marie. *La carte d'identité*. Paris: Ceda, 1980. Imprimé.

Ancelet, Barry Jean. « La politique socio-culturelle de la transcription: la question du français louisianais ». *Présence francophone* 43 (1993): 47-62. Imprimé.

Barry, Alpha, Claude Condé et al. *De la culture orale à la production écrite: Littératures africaines*. Besançon : Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2004. Imprimé.

Baumgardt, Ursula et Jean Derive. *Littérature africaine et oralité*. Paris: Karthala, 2013. Imprimé.

Benamara Nasser. « Le style oral chez Malika Mokeddem ou l'écriture du conte ». *Synergies Algérie* 8 (2009): 181-199. Web. 29 Nov. 2014.

Bouvier, Jean-Claude, et al. 1980. *Tradition orale et identité culturelle: Problèmes et méthodes*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Dadié, Blin Bernard. *Le pagne noir*. Paris: *Présence Africaine*, 1955. Imprimé.

Diop, Birago. « Le souffle des ancêtres ». *Leurres et lueurs*. Paris: *Présence Africaine*, 1960. Imprimé.

Kern, Cathérine. « J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'Afrique ». *Semen* 18 (2004): 83-94. *Semen.revues*. Web. 2 Déc. 2014.

Laforte, Conrad. *Menteries Drôles Et Merveilleuses: Contes Traditionnels Du Saguenay*. Montréal: Quinze, 1980. Imprimé.

Larivaille, Paul. « L'analyse (morpho)logique du récit ». *Poétique* 19 (1974): 368-388. Imprimé.

Saucourt, Emmanuelle. *Littérature orale: paroles vivantes et mouvantes*. Lyon : PUL, 2003. Imprimé.

Serhane, Abderhane. Préface. *Le Trou dans le mur: fabliaux cadiens*. Par Jean Arceneaux. 2012. Québec: Perce-Neige, 2012, 7-13. Imprimé.

St-Pierre, Julie. *Le conte en contexte. Ethnographie de la pratique du conte en famille dans le Québec contemporain*. Thèse de doctorat en sémiologie. Université du Québec à Montréal. Montréal: Uqam, 2011. Imprimé.

Wendling, Thierry. « Contes: entre patrimoines, contextes et performances ». *Revue en ligne de Sciences Humaines et Sociales. ethnographiques.org* (2012): n.p. Web. 03 Déc. 2014.