



ÉCRITURE ET ORALITÉ DANS *EN COMPAGNIE DES HOMMES* DE VÉRONIQUE TADJO

Akpéné Délalom AGBESSI

delalom.agbessi@gmail.com

Université de Kara, Togo

RESUME

En compagnie des hommes (2017) est un roman qui raconte la tragédie de l'épidémie d'Ebola en Afrique de l'Ouest, en empruntant plusieurs voix et points de vue, mêlant ainsi discours et témoignages sur la crise et ses répercussions. Dans ce roman, Véronique Tadjó accorde une place de choix au vaste patrimoine culturel africain que l'on nomme tradition orale. Ainsi, la présente réflexion voudrait explorer comment l'écrivaine investit son œuvre de choix éthiques et esthétiques qui caractérisent les expressions de la tradition orale africaine, afin de faire de son écriture un acte de solidarité collective. À partir d'une analyse textuelle, cette étude permet de voir que l'oralité de la voix narrative, la configuration des personnages selon l'esthétique du conte et la mise en scène de la sacralité de la parole et donc de la pensée animiste portée par les traditions orales, sont les moyens par lesquels l'écriture de Tadjó s'inscrit au cœur de préoccupations mémorielles et environnementales.

Mots clés : éthique, esthétique, écologie, sacré, oralité

ABSTRACT

En compagnie des hommes (2017) is a novel recounting the tragedy of the Ebola epidemic in West Africa. Drawing on multiple voices and perspectives, it combines discourses and testimonies about the crisis and its repercussions. In this novel, Véronique Tadjó pays homage to the vast African cultural heritage of oral tradition. This study explores how the writer incorporates ethical and aesthetic choices characteristic of the African oral tradition into her work, turning her writing into an act of collective solidarity. Based on a textual analysis, the study demonstrates that the oral nature of the narrative voice, the configuration of characters according to storytelling aesthetics, and the depiction of the sacredness of speech, and thus animist thought, are the means by which Tadjó's writing addresses memorial and environmental concerns.

Keywords: ethics, aesthetics, ecology, sacredness, oral tradition.

INTRODUCTION

Parler de l'oralité de l'écriture de Véronique Tadjó en ce qui concerne son roman *En compagnie des hommes*, c'est réfléchir sur la manière dont la forme dialogue avec la tradition orale africaine pendant qu'elle se montre soucieuse des « grandes crises de l'Histoire » (Barthes, 1972, p. 14). Pour J. Vansina, « La tradition orale est définie comme un témoignage transmis oralement d'une génération à une des suivantes. Ses caractères propres sont la verbalité et la transmission » (1999, p. 168). Plus loin, il précise que « toutes les traditions conscientes sont des discours oraux » (1999, p. 170). Ce qui vient justifier le fait que l'oralité ici, c'est l'ensemble des discours oraux dont la structure imprègne le texte, mais aussi l'ensemble des pratiques culturelles et cultuelles qui ont justement pour socle de transmission l'oralité. *En compagnie des hommes* est une œuvre militante où l'auteure met au cœur de ses préoccupations la

crise dévastatrice du virus Ebola, une épidémie qui a profondément agressé des pays d'Afrique de l'Ouest comme la Guinée, le Libéria et la Sierra Léone de 2014 à 2016. C'est en plein cœur de ce chaos, que Véronique Tadjó plonge le lecteur en donnant ainsi une intensité dramatique au récit.

Étant entendu que l'écriture est ici perçue au sens barthésien du terme comme « la morale de la forme » (Barthes, 1972, p. 15), il se pose donc la question de savoir comment elle met en scène sa solidarité avec le vivant. En d'autres termes, il s'agit de voir comment l'oralité devient, pour l'écriture de Tadjó dans ce roman, le moyen de s'inscrire au cœur des préoccupations mémorielles, sanitaires et environnementales. Ce questionnement est sous-tendu par l'hypothèse selon laquelle l'écrivaine essaie de revisiter un patrimoine culturel et culturel traditionnel africain fait de contes, de chansons, de paroles incantatoires, de rites et différentes formes de croyances, etc., afin d'y puiser une pensée de la préservation de l'environnement qui pourrait être utile pour le salut du monde d'aujourd'hui. Abordant la question de l'oralité chez les nouveaux romanciers négro-africains, Abomo-Maurin précise que : « ce n'est plus le fond qui justifie l'oralité mais la forme que prend le discours, c'est-à-dire la manière de dire, d'écrire ou de raconter » (2010, p.30). Ainsi, à partir d'une réflexion qui va se baser sur l'analyse textuelle, nous allons interroger des éléments formels comme la voix narrative, le style de l'écrivain et la configuration de personnages afin de voir comment ils sont imprégnés des structures de l'oralité.

1. La voix narrative entre poéticité et oralité

Nous essaierons de montrer dans cette partie comment la voix narrative est rendue orale par sa poétisation. Dans *En compagnie des hommes*, Véronique Tadjó déploie une voix narrative singulière qui transcende les frontières du récit conventionnel pour embrasser des formes de narration proches de celles du conte traditionnel africain ou de l'épopée par exemple. Cette voix narrative, portée par une multiplicité de personnages, humains, virus, arbre, s'élève comme une symphonie face à la tragédie que constitue Ebola. À ce titre, Mata Barreiro qualifie cette œuvre de « roman choral » (2024 : 70). Dans ce roman, Tadjó ne se contente pas de raconter. Elle invoque, elle interpelle, elle oriente grâce à son style empreint de rythme et d'images puissantes. Ainsi, l'écriture devient un outil de résistance, de mémoire et de réconciliation entre les hommes mais aussi entre l'homme et son environnement.

La poéticité de cette voix narrative vient de son oralité en ce que la poésie, primitivement, était chantée et donc relevant de l'oral. Elle se construit sur le principe du retour qui définit le rythme. Justement, l'écriture de Tadjó dans ce roman est fondée sur des mouvements de récurrences et de variations qui rythment le discours et font de la voix narrative une voix poétique comme on peut le voir dans le passage suivant : Nous étions ici pour durer. Nous étions ici pour étendre notre ombre au-dessus des contrées les plus reculées. Nous étions ici pour murmurer dans notre feuillage les secrets des quatre coins du monde. Mais les êtres humains ont détruit nos espoirs.

Partout où ils se trouvent, ils s'attaquent à la forêt. Nos troncs s'écrasent dans un bruit de tonnerre. Nos racines dénudées pleurent la faim de nos rêves (Tadjo, 2017, p. 22).

Dans ce passage par exemple, qui peut se lire comme une plainte du baobab, l'emploi anaphorique de l'expression « nous étions ici » ainsi que celui de l'adjectif possessif « nos » crée un rythme. Le style rythmé et poétique de Tadjo, parfois proche du vers libre s'élabore sur des répétitions, des refrains, des variations qui évoquent la structure du chant : « Elle doit gagner cette guerre. Il faut qu'elle en sorte victorieuse. La guerre, oui, la guerre, le pays en a connu une autre, tout aussi dévastatrice. Celle des hommes, celle des chefs avides de pouvoir (Tadjo, 2017, p. 126). Dans cet extrait, nous avons un style qui revient sur lui-même à la manière de la spirale, pas pour ennuyer mais pour créer une sorte de musicalité grâce au procédé de la reprise anaphorique. Ainsi, la nécessité de gagner la guerre contre le virus Ebola se trouve renforcée dans la deuxième phrase par un synonyme « sortir victorieuse ». Ensuite, l'anaphore revient encore avec des expressions comme « guerre » et la reprise anaphorique par pronoms démonstratifs.

Il faut également noter que le rythme saccadé et relâché des phrases révèle tout le plaisir de la langue orale : « Des femmes rentraient de la rivière, des bassines pleines d'eau sur la tête » (Tadjo, 2017, p. 17) ; ou plus loin : « Eau devenue acide. Mauvaise. Eau devenue poison. Vie devenue poison. Prostitution. Bars. Trafics d'armes. Drogues. » (Tadjo, 2017, p.33). Ce qui frappe le lecteur, dès son premier contact avec le roman, c'est l'extrême fluidité du style marquée par la construction de phrases simples comme à l'oral, très courtes avec des pauses presque brutes qui traduisent la spontanéité de l'oral : « Pars, va-t'en. Le village est maudit. Ne reviens plus jamais. » (Tadjo, 2017, p. 13).

En donnant la parole au baobab, Tadjo introduit dans le texte un récitatif sous forme de la parole d'une divinité : « Je suis baobab, arbre premier, arbre éternel, arbre symbole » (Tadjo, 2017, p. 23). La même manière de se présenter apparaît à la page 25, et plus loin encore nous pouvons lire « Je suis l'Arbre à palabres » (Tadjo, 2017, p. 30). La répétition de cette présentation rappelle également la même structure que celle du panégyrique, un autre genre poétique de la littérature orale. Vignondé (2016) le définit comme un ensemble de « poèmes laudatifs propres à chaque collectivité familiale qui servent à honorer et saluer ses membres ». Entant qu'art de la parole et de l'éloge, le panégyrique s'élabore à l'aide « des figures de rhétorique réputées poétiques, au premier rang desquelles sont naturellement la métaphore, la synecdoque et la métonymie » (Derive, 1998, en ligne). L'écriture de Tadjo mobilise poésie, rythme, parole à la forme incantatoire afin de mimer les structures du chant traditionnel africain fait de répétitions, de refrains et de variations, et donne ainsi à la narration une dimension rituelle.

En dehors du style très poétique de son écriture, c'est l'insertion explicite de textes de chanson dans le roman qui vient renforcer la poéticité de cette voix narrative et donc

son oralité. De la page 59 à 60 par exemple, c'est par le souvenir d'une chanson composée par un jeune artiste¹ engagé pour la cause sociétale et environnementale que l'infirmière, en tant que narratrice du chapitre V, dénonce le délabrement des structures sanitaires ainsi que la défaillance des pouvoirs publics. La même stratégie est reprise entre les pages 145 à 147 où, pour illustrer l'incurie humaine, le virus d'Ebola, narrateur du chapitre XIV, va convoquer dans le texte la chanson « Ancien combattant » du chanteur congolais Zao. Cette chanson est en réalité une dénonciation de la guerre par l'énonciation humoristique de ses conséquences. Par la citation, qui est une pratique intertextuelle, l'écriture de Tadjou compare l'action de l'homme sur la nature aux ravages de la guerre : « Tu sais quelle est ma chanson préférée, Baobab ? C'est « Ancien combattant » de Zao. Elle illustre, mieux que tout discours, le grotesque des hommes et leur incurable maladie de destruction » (Tadjou, 2017, p. 145).

Ainsi dit, la poésie devient un refuge face à la violence de la réalité, une manière de dire l'indicible. C'est ainsi que la poésie s'inscrit dans le texte comme une thérapie. Déjà en exergue du chapitre XII, nous pouvons lire ceci : « La poésie offre un peu de consolation face à la puissance absolue de la mort » (Tadjou, 2017, p. 121). Lorsqu'on se retrouve face à la souffrance et la douleur, confronté à l'impuissance humaine devant le verdict de la mort, la poésie se révélerait comme le seul langage possible. Ainsi, les différents poèmes que le fiancé compose pour sa bien-aimée atteinte d'Ebola et agonisante, que nous retrouvons aux pages 123-124, 125-126, 128-129, loin d'être simplement décoratifs, sont un acte de résistance face à la violence de l'épidémie et même contre l'oubli. Ils affirment la dignité du corps qui souffre, la force de la communauté, et la puissance de la parole partagée.

Le chant s'impose donc comme une forme d'expression existentielle, à la croisée de la parole intime et du témoignage collectif. Il surgit face au chaos du monde, dans les moments de souffrance, de deuil, de guérison ou de communion, et incarne une oralité vivante qui va au-delà des mots. Lorsqu'il imprègne la voix narrative du roman, celle-ci devient un vecteur de mémoire, une voix plurielle, une vibration qui relie les vivants à leurs êtres chers disparus, à la nature, et l'individuel au collectif.

2. L'esthétique du conte

Dans cette partie, nous essayerons de montrer comment le conte, en tant qu'« art de la parole » (Mbogo et Kouyaté, 2007, en ligne), imprègne l'esthétique de ce roman. *En compagnie des hommes* est un roman qui s'ouvre à la tradition orale africaine, où le conte n'a pas seulement une visée ludique mais aussi didactique et même philosophique. La configuration des personnages selon une vision non-anthropocentrée qui met humain et non-humain au même niveau, exactement comme dans le conte traditionnel africain,

¹ Il s'agit de Kenneth Toa Nsah, poète, écrivain et chercheur en littérature, chez qui la question écologique est centrale dans la création que dans l'analyse des textes littéraires.

fait du récit le lieu de mise en scène d'un passé mémoriel fait de mythes, de légendes, de contes, de proverbes. Ainsi donc, le fait de donner la parole à des entités non-humaines comme le baobab, la chauve-souris, le virus, crée un univers merveilleux qui fait penser à l'univers du conte.

Le deuxième chapitre du roman s'ouvre sur une séquence narrative dont la structure emprunte aux techniques du conte. Même si les formules propres au conte n'apparaissent pas dans ce récit, nous pouvons déduire le schéma suivant que Denise Paulme (1977) qualifie de structure d'un type de conte ascendant :

situation de manque : « deux enfants espiègles dans un village à la lisière de la forêt partirent à la chasse » (Tadjo, 2017, pp. 15) ;

amélioration :

L'un des enfants visa et toucha une bête. Elle tomba et plusieurs chauves-souris s'envolèrent en poussant des cris perçants. Il visa encore. Un bruit étouffé se fit entendre dans le tapis de feuilles mortes. A son tour, le deuxième garçon réussit son coup. Une chauve-souris s'écrase à ses pieds et se mis à ramper (Tadjo, 2017, pp. 15-16).

enfin, le manque est comblé : « Ils préparèrent un bois de feu, empalèrent leur gibier et le firent griffer après l'avoir assaisonné de piment et d'épices ... ». (Tadjo, 2017, p. 16-17).

Ainsi, Tadjo emprunte au conte ses structures, ses voix multiples et sa dimension allégorique pour énoncer la déstructuration de la société et de la nature mise en place par l'action humaine, et qui se trouve être à la base des grandes crises environnementales comme l'épidémie d'Ébola. Le choix du baobab comme narrateur illustre cette volonté de convoquer une sagesse ancestrale et une parole mythique. À travers lui, la nature devient sujet, mémoire et conscience, dénonçant la rupture entre les hommes et leur environnement :

Cela n'a pas toujours été ainsi. Il fut un temps où les hommes conversèrent avec nous, les arbres. Nous partagions les mêmes dieux. Les mêmes esprits. Si quelqu'un devait couper l'un d'entre nous, il nous demandait d'abord pardon. Il versait des libations sur le sol en chuchotant une prière : bel arbre, âme de notre vie, ombre fraîche de nos rêves, racine de notre devenir, ami de toutes les saisons, nous invoquons ta clémence. De tout notre cœur, nous te remercions pour ta générosité. Nous garderons en mémoire ta présence dans notre vie (Tadjo, 2017, p. 28).

L'esthétique du conte dans ce roman se traduit donc par la présence d'une parole ancestrale, incarnée notamment par le baobab, exactement à la manière d'une soirée de conte au clair de la lune au village où, le grand père où l'aïeul du clan raconte des histoires à ses enfants et petits-enfants. Ce personnage végétal, porteur de mémoire et de sagesse, évoque les temps anciens où les hommes vivaient en harmonie avec la nature. Son discours rappelle également la voix des griots ou des conteurs

traditionnels, garants de la transmission orale : « Je suis baobab, arbre premier, arbre symbole. Ma cime touche le ciel et offre une ombre rafraîchissante au monde. Je cherche la lumière douce, porteuse de vie. Afin qu'elle éclaire l'humanité, illumine la pénombre et apaise l'angoisse » (Tadjo, 2017, p. 23). Par cet anthropomorphisme, l'écrivaine introduit la pensée selon laquelle les autres éléments de la nature méritent d'avoir le même respect, la même dignité que l'homme. Il se dégage donc une pensée de l'animisme propre à presque toutes les cosmogonies africaines.

Dans la prise de parole de la chauve-souris par exemple, on retrouve des marqueurs énonciatifs du conte : « Laissez- moi-vous conter l'histoire de mes origines » (Tadjo, 2017, p. 155) ; « Veux-tu que je m'arrête, Baobab ? » (Tadjo, 2017, p. 148). D'emblée, « Laissez-moi » et « Veux-tu » sollicitent respectivement l'attention et la complicité de l'interlocuteur créant ainsi une situation de communication orale exactement comme dans le conte. Dans la plupart des genres oraux, ces expressions sont mises en œuvre pour susciter l'attention et créer une connivence entre l'émetteur et le récepteur. Cette énonciation devient le lieu de la mise en place de récit mythique où un coup de foudre naît entre une colombe de la classe des oiseaux et un mammifère, un renard. De cette union improbable, naît la chauve-souris : « mi- mammifère, mi- oiseau, crocs et gueule de renard, ailes translucides (Tadjo, 2017, p. 155-157). En dehors du fait que la prise de parole de la chauve-souris se fait à la manière d'un conteur, le récit de sa naissance présente un monde merveilleux où des phénomènes qui ne peuvent pas se produire dans le réel ont la capacité de se produire.

Ainsi, la création d'un univers fictionnel qui fait place au merveilleux est une autre manifestation de l'esthétique du conte dans ce roman. Ce merveilleux, nous l'appellerons « réel-merveilleux » pour rappeler le concept forgé par l'écrivain cubain Alejo Carpentier pour désigner la réalité d'une Amérique latine qu'il qualifie d'un « monde surréaliste à l'état naturel » (Aïta, 2011, p. 13-14), c'est-à-dire le quotidien de ces peuples fait de chants, danses, rythmes, percussions, sonorités, d'expressions populaires d'origines africaines, où le visible et l'invisible se côtoient de façon naturelle. C'est justement, ce réel merveilleux que crée Tadjo dans son roman lorsqu'elle fait parler le baobab, la chauve-souris, le virus Ebola. Le virus Ebola, personnifié et doté d'une voix propre, devient un personnage à part entière, presque mythique, qui dialogue avec les autres protagonistes, exactement comme dans le réel-merveilleux où les animaux, les végétaux, les êtres humains et autres objets inanimés peuvent se métamorphoser.

3. La survivance de l'imaginaire traditionnel africain

L'imaginaire africain se révèle dans le texte grâce à l'inscription de plusieurs éléments de la tradition orale. L'évocation d'un cadre de vie où les habitudes sont décrites par les expressions suivantes : « cultivateurs, houe, des cabris, champs etc. » (Tadjo, 2017, p.17), témoigne d'un lexique approprié au milieu rural donc traditionnel. Lorsque nous lisons le passage suivant : « Pendant les célébrations, balafons et Koras

rythmaient la danse du masque » (Tadjo, 2017, p. 28), nous comprenons qu'il est question d'instruments de musique traditionnelle en Afrique de l'ouest. Leur évocation dans le texte témoigne de l'importance que l'auteure accorde aux arts de l'oralité, particulièrement à la musique traditionnelle.

Dans cette logique qui fait de la place à la tradition orale dans le roman, les questions écologiques sont mises en avant dans une perspective animiste, étant entendu que l'animisme repose sur la croyance selon laquelle tous les éléments de la nature, êtres vivants, objets, phénomènes, sont dotés d'une âme ou d'une force vitale. Cela implique une relation spirituelle avec le monde, où chaque entité peut communiquer, ressentir et interagir. Dans l'un de ces entretiens, Tadjo déclarait à propos de la pensée animiste qu'elle « mettait en exergue l'étroite relation entre les hommes et la nature » et qu'« aujourd'hui, il faut de nouveau réfléchir à cette relation pour mieux appréhender les choses sur le plan écologique (Dansoko Touré, 2017, en ligne). Cette pensée écologique, ou de préservation de la nature, insufflée par l'animisme repose sur l'idée selon laquelle « la Nature n'est jamais exclusivement "naturelle " ; elle est toujours chargée d'une valeur religieuse » (Eliade, 1965, p. 101), c'est-à-dire imprégnée de sacralité. Chaque élément naturel, montagne, rivière, arbre, peut devenir une hiérophanie, c'est-à-dire une manifestation du sacré. C'est en cela qu'il faudra adresser une prière à l'arbre en versant des libations avant de s'introduire dans son espace. D'où l'importance du rituel adressé à l'arbre comme on peut le lire dans le passage suivant :

Si quelqu'un devait couper l'un d'entre nous. Il lui demandait d'abord pardon. Il versait des libations sur le sol en chuchotant une prière : bel arbre, âme de notre vie, ombre fraîche de nos rêves, racine de notre devenir, ami de toutes les saisons nous invoquons ta clémence. De tout notre cœur, nous te remercions pour ta générosité. Nous garderons en mémoire ta présence dans notre vie. (Tadjo, 2017, p. 28).

Dans cet environnement animiste et polythéiste que peint le baobab et qui traverse tout le roman, « tout monde » est un « monde sacré » (Eliade, 1965, p. 61), le divin n'est pas abstrait, éloigné de l'homme. Il est intimement lié à la structure du monde et à la vie quotidienne. À ce sujet, le baobab, narrateur dans le roman, parle d'un grand sorcier qui fabriquait de puissants gris-gris grâce à ses conseils, et dont tout le monde se servait :

Tous les villageois les portaient, autour du cou, autour de la taille ou à la poitrine, aux poignets ou aux chevilles. Les bébés en étaient parés pour éloigner le mauvais sort. Les jeunes filles les recherchaient pour trouver l'amour et la fécondité. Les chasseurs s'en procuraient pour se protéger des dangers de la forêt. Derrière ce qui est visible se dissimule un monde parallèle et souterrains dans lequel les forces vitales sont des énergies éparpillées, affirmait le sorcier. Il était celui qui savait les dompter ou en faire bénéficier le vide village (Tadjo, 2017, p. 31).

Ainsi, les divinités étant considérées comme des entités dotées d'un pouvoir supérieur à celui de l'humain, la nécessité s'impose à celui-ci de consulter le monde spirituel afin de savoir la conduite à tenir en face d'une situation, d'avoir de l'aide, etc. Selon Mircea Eliade, « l'homme désire se situer dans un espace [...] en communication avec le monde divin [...], à vivre le plus près possible des dieux » (1965, p. 81). Ainsi, consulter le devin ou le guérisseur devient le moyen de pouvoir rentrer en contact avec ces êtres supérieurs :

L'un après l'autre, dans la maison en terre rouge et au toit de tôle ondulée, les petits corps portèrent leur souffrance. Personne ne savait. L'équipe tardait à arriver. La mère ne pouvait plus rester là sans rien faire. Elle alla chez le guérisseur pour chercher les plantes qui soignent. L'homme déclara : il y a beaucoup trop de décès, ce n'est pas normal. Ce mal vient d'ailleurs, c'est un mauvais sort qui dépasse mes connaissances. Il faut nettoyer le village, faire des rites de purification. Mais il eut pitié d'elle et lui donna des décoctions pour ses enfants. (Tadjo, 2017, p.17)

Le guérisseur ne s'est pas contenté de ne donner à la mère des garçons que des décoctions. Il a pris soin de lui signifier combien ce mal serait en rapport avec quelques bouleversements dans le monde spirituel, un mauvais sort ou un manque d'alignement des entités, et donc la nécessité d'une solution ou une réparation qui prend en compte les mêmes réalités. À partir du moment où le sacré est ce qui rend le monde réel pour l'homme de la société traditionnel, le devin ou le guérisseur qui sert de canal ou de facilitateur pour cette rencontre devient un maillon très important de cette société :

Dans les villages et dans certains quartiers de la ville, le guérisseur détient une connaissance ancestrale. Sa parole rassurante et ces gestes rituels se nourrissent d'un passé refusant de céder la place. Rival de taille. Ceux qui jettent un regard méprisant sur son autorité sont condamnés à l'erreur. Pour les savants de la médecine traditionnelle, ce n'est pas seulement de plantes et de végétaux qu'il s'agit. C'est toute une conception du monde qui s'exprime, une manière de vivre avec la faune et la flore (Tadjo, 2017, p. 135).

Il apparaît de toute évidence que le guérisseur ne soigne pas que le corps et pour lui, l'origine d'un mal n'est pas que physique. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, le guérisseur disait à la maman des cinq garçons qu'il fallait un rituel de purification du village afin de neutraliser le mauvais sort. Son protocole repose sur une « parole rassurante » et des « gestes rituels ». La parole, ici, n'est pas celle d'une communication banale, juste dans le but d'informer, elle est créatrice :

À celui ou celle qui vient en consultation, le guérisseur dit l'une des quatre phrases suivantes : C'est une maladie que je connais et que je peux soigner. C'est une maladie que je connais, mais que je ne peux pas soigner. C'est une maladie que je ne connais pas, mais que je peux soigner. C'est une maladie que je ne connais pas et que je ne peux

pas soigner. Là, à ce moment précis, tout peut changer. L'histoire peut être réécrite, les mentalités peuvent évoluer. La coopération peut commencer (Tadjo, 2017, p. 135).

Ces passages révèlent en réalité une ritualisation de la parole où elle devient action, création. Ce qu'il faut noter ici, c'est toute l'institution de parole sur laquelle repose la science du guérisseur et qui la légitime. D'abord, il doit nouer un contrat avec son interlocuteur grâce à une scénarisation de la parole. Cela lui permet d'établir de façon performative le contexte de la collaboration, d'inviter son interlocuteur à rentrer dans son monde qui est celui des esprits et à voyager avec lui. Ainsi, les incantations, les bénédictions et les malédictions qui se disent de façon orale ont tout un pouvoir réel. C'est en cela que Samaké affirme que : « Dans les sociétés africaines, la parole dépasse la simple fonction utilitaire pour devenir une institution culturelle et spirituelle, investie d'une puissance symbolique et rituelle. Elle est chargée de mémoire, de cohésion sociale et d'efficacité symbolique » (2025, p. 239).

Après que le contrat est établi entre le guérisseur et son visiteur, les prières, chants, récitatifs, incantations qui meublent son protocole appartiennent au patrimoine culturel et culturel transmis oralement, de génération en génération, même si cela ne concerne que des initiés. Dans les sociétés animistes, la tradition orale est le principal vecteur de transmission des savoirs, des mythes, des rituels et des lois. Elle permet de perpétuer les récits fondateurs, les chants sacrés, les proverbes et les histoires qui donnent sens à l'univers et aux relations entre les êtres. Ce qui explique que le protocole du guérisseur soit une scénarisation de la parole qui crée entre lui et les populations de ces milieux traditionnels, une certaine proximité faisant qu'il devient un acteur incontournable de la crise. En somme, par l'inscription dans le texte de la pensée animiste et la mise en scène de l'art du guérisseur traditionnel, la parole prend un sens sacré, et la tradition orale apparaît comme vecteur de la spiritualité.

CONCLUSION

Dans cette réflexion portant sur le roman de l'écrivaine ivoirienne Véronique Tadjo, nous avons montré comment l'écriture met en scène sa solidarité avec le vivant dans son ensemble. En adoptant des choix esthétiques et éthiques qui sont ceux de la tradition orale, l'écriture de Tadjo dans ce roman devient le lieu de mise à jour d'une pensée écologique foncièrement ancrée dans la vision du monde animiste qui régit la vie dans l'Afrique traditionnelle. Ainsi, la voix narrative devient le lieu de résonance de la mémoire collective et des codes culturels africains quand elle se laisse traverser par une énonciation plurielle, non-anthropocentrée, des chants et poèmes, un style spontané et fragmenté, le recours aux procédés de répétition, d'invocation, d'anthropomorphisme. Par la configuration des personnages selon l'esthétique du conte, le texte fait place à un réel-merveilleux. En faisant dialoguer le visible et l'invisible, les êtres animés et les inanimés, non seulement ce roman permet de raviver un passé culturel riche en enseignement mais aussi de donner la parole à toutes les entités afin qu'elles puissent parler de leur point de vue. Par ce procédé, l'écriture de

Tadjo permet de comprendre que l'humain n'est pas le seul maître et possesseur de la nature comme le fait comprendre la pensée cartésienne, mais la responsabilité lui incombe de prendre soin et de protéger les autres éléments de la nature. Par la figure du guérisseur traditionnel, cette écriture procède à la mise en scène de la sacralité de la parole propre à la pensée animiste portée par la tradition orale.

In fine, il convient de retenir que si l'investissement de son écriture par les ressources de la tradition orale permet à Véronique Tadjo de placer son art au cœur des préoccupations de transmission mémorielle et collective, il lui permet également de mettre au jour la pensée écologique sous-jacente aux valeurs de l'animisme que cette écriture met en scène. Dans ce sens, cette écriture se voudrait l'appel à un humanisme où l'humain ne réalise son humanité que dans la prise de conscience de la responsabilité qui est la sienne de prendre soin du vivant dans son ensemble.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abomo-Maurin, M.-R. (2013). L'oralité, source de rénovation des techniques romanesques dans *l'A-Fric* de Jacques Fame Ndong. BAUMGARDT, U. & DERIVE, J. *Littérature africaine et oralité*. Paris : Karthala, 11-28.
- Aïta, M. (2011). Vers une poétique littéraire de la Caraïbe : de Carpentier à Simone Schwart-Bart ». *Synergies Venezuela*, n°6, 11-22.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions Seuil.
- Dansoko Touré, K. (2017). En compagnie des hommes de Véronique Tadjo : le virus et le baobab. *Jeune Afrique*, 23 novembre 2017. Consulté le 03 septembre 2025. URL : <https://www.jeuneafrique.com/mag/494164/culture/litterature-en-compagnie-des-hommes-de-veronique-tadjo-levirus-et-le-baobab>.
- Derive, J. (1998). Compte rendu de [N'SOKO SWA-KABAMBA Joseph : *Le panégyrique Mbímbi. Etude d'un genre poétique oral yaka* (République Démocratique du Congo), CNWS, Leyde, 1997, 341 p.] *Études littéraires africaines*, (6), 53-54. Consulté le 07 octobre 2025. <https://doi.org/10.7202/1042141ar>.
- Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard.
- Mata Barreiro, C. (2024). Travail de mémoire et dimension éthique dans l'œuvre de Véronique Tadjo. MARTIN QUATREMARE, F. (dir.) *Repenser le monde : nouvelles perspectives dans l'écriture de femmes ivoiriennes*, *Çédille : revista de estudios franceses*, n°26, 63-78. Consulté le 03 septembre 2025. <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2024.26.05>.
- Mbogo, Y. & Kouyaté, T. (2007). La place de la parole dans la société africaine est incontournable car, c'est elle qui réunit l'Afrique. Entretien publié dans *Africultures*, le 17 janvier 2007, Article N° : 4692, consulté le 10 septembre 2025.

<https://africultures.com/la-place-de-la-parole-dans-la-societe-africaine-est-incontournable-car-cest-elle-qui-reunit-lafrique-4692/>

Tadjo, V. (2017). *En compagnie des hommes*. Paris : Éditions Don Quichotte.

Vansina, J. (1999). La tradition orale et sa méthodologie. KI-ZERBO, J. (dir.), *Histoire générale de l'Afrique I : méthodologie et préhistoire africaine*. Paris : UNESCO, 167-190. Consulté le 11 septembre 2025. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184341>.

Vignondé, J.-N. (2016). Litanies de famille ou panégyriques claniques. *IPEDDEF : Institut pédagogique d'étude et de développement de l'écrit en fongbé*. Consulté le 07 octobre 2025. <https://ipedef-fongbe.org/litanies-de-famille-ou-panegyriques-claniques/>.