

Jean Ouédraogo (dir.)

L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma

Contours et enjeux d'une esthétique



KARTHALA

Jean Ouédraogo (dir.)

L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma

Contours et enjeux d'une esthétique



KARTHALA



Ahmadou Kourouma (1927-2003) est une figure de proue de la littérature africaine du xx^e siècle. Issu d'une société malinké où la parole a valeur de monnaie aussi bien que de fétiche, il est devenu par la force des choses et à sa manière propre, maître de l'écriture. Il lui a fallu plus de trente ans, mais seulement quatre romans, pour se hisser à l'une des plus prestigieuses marches de la consécration littéraire institutionnelle en France – le Prix Renaudot. L'exploit en lui-même est assez significatif pour susciter admiration et respect, tant la chronique ne cesse de rappeler les difficiles débuts de l'auteur dont l'œuvre fondatrice *Les Soleils des Indépendances* (1968) n'avait échappé que de justesse et après un détour par le Québec, au refus opposé par les maisons d'édition parisiennes.

L'œuvre d'A. Kourouma attire l'attention par ses qualités esthétiques avant-gardistes et révolutionnaires. Cependant, cet aspect ne doit pas dissimuler la forte charge politique de ses textes, toujours d'actualité, où l'on trouve décrits et tournés en dérision les errements d'un certain type de pouvoir.

Les études rassemblées dans ce volume constituent une réflexion sur l'itinéraire littéraire et personnel de Kourouma. Elles abordent les enjeux littéraires, esthétiques et politiques de son écriture, en une synthèse à plusieurs voix.

Les contributions sont dues à Isabelle Constant, Yves Dakouo, Théopiste Kabanda, Yacouba Konaté, Amadou Koné, Paschal Kyiiripuo Kyoore, Lajri Nadra, Christiane Ndiaye, Pius Ngandu Nkashama, Jean Ouédraogo et F. Diahara Traoré.

Jean Ouédraogo est professeur titulaire et chef du département des langues et littératures étrangères à State University of New York –

Plattsburgh. Son enseignement et sa recherche portent sur les cultures et les littératures francophones d'Afrique et des Caraïbes. Il a notamment publié Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : Griots de l'indicible (2004) et Cinéma et littérature du Burkina Faso : De la singularité à l'universalité (2005).

Lettres du Sud

Collection dirigée par Henry TOURNEUX

Lettres du Sud

La collection « Lettres du Sud », fondée à l'origine par Patrick Mérand et reprise par Henry Tourneux en 1986, rassemble des études de niveau universitaire consacrées aux littératures du Sud ou périphériques. Ces études peuvent porter sur un thème, un pays ou un ensemble géographique, un auteur (comme Ahmadou Kourouma, Maryse Condé, Mouloud Feraoun ou Mongo Beti...). Les études comparatives y sont également les bienvenues. Un volet de la collection est consacré à la création littéraire : quelques œuvres de fiction y ont été ponctuellement publiées, comme l'œuvre théâtrale d'Ina Césaire.

Couverture : « Masques solaires », Illustration de Botembé, in *Couleurs et toiles*, Nicolas Bissek, Karthala, 2006.



Le format ePub a été préparé par Isako
www.isako.com
à partir de l'édition papier du même ouvrage.

© Éditions KARTHALA, 2015
(Première édition papier, 2010)
ISBN : 978-2-8111-2028-3

SOUS LA DIRECTION DE
Jean Ouédraogo

**L'Imaginaire
d'Ahmadou Kourouma**

Contours et enjeux d'une esthétique

Éditions KARTHALA
22-24, bd Arago
75013 Paris

*À la mémoire du professeur John Dowling, Doyen
émérite de l'UGA Graduate School*

*À Darl E. Snyder, Vice-Président émérite de l'UGA
International Development*

Au professeur Jean-Pierre Piriou

Remerciements

Pour leur bienveillante patience, j'adresse mes remerciements les plus sincères à tous les contributeurs du présent volume : Isabelle Constant, Yves Dakouo, Théopiste Kabanda, Yacouba Konaté, Amadou Koné, Paschal Kyiiripuo Kyoore, Lajri Nadra, Christiane Ndiaye, Pius Ngandu Nkashama, et F. Diahara Traoré. La richesse de cet ouvrage repose sur la diversité des thèmes et la perspicacité des analyses que l'ensemble des collaborateurs en ont faites et aussi sur les vibrants témoignages de ceux parmi nous qui ont eu l'immense bonheur de fréquenter et de connaître Ahmadou Kourouma – l'écrivain et la personne.

Au professeur Carrol Coates pour son soutien constant et dévoué, au professeur Karim Traoré pour ses encouragements multiformes, j'exprime ma gratitude.

Ma reconnaissance va aussi au regretté Dr John Dowling et au Dr Darl E. Snyder, véritables sources d'inspiration pour leurs leçons dans l'art du possible ; au professeur Jean-Pierre Piriou, sous la direction duquel j'ai fait mes premiers pas dans l'exploration de l'œuvre de Kourouma, avec en toile de fond mon voyage en 1997 à Abidjan pour y rencontrer l'auteur ; et le subséquent séjour de celui-ci à l'Université de Géorgie.

Enfin, pour leur amour et leur compréhension, mes remerciements vont à ma mère, à Sally et à Laure.

Introduction

Issu d'une société malinké où la parole dans tous ses apparats a valeur de monnaie aussi bien que de fétiche, Ahmadou Kourouma est devenu par la force des choses, à sa manière propre, maître de l'écriture. Il lui a fallu plus de trente ans, mais seulement quatre romans, pour se hisser à l'une des plus prestigieuses marches – le prix Renaudot – de la consécration littéraire institutionnelle en France. L'exploit en lui-même est assez significatif pour susciter admiration et respect tant la chronique ne cesse de rappeler les difficiles débuts de l'auteur dont l'œuvre fondatrice, *Les Soleils des indépendances* (1968), n'avait échappé que de justesse et après un détour québécois à l'étouffement dans l'œuf que lui réservaient les officines éditoriales parisiennes. Ainsi que le constate Isaac Bazié¹ :

« L'auteur des *Soleils des indépendances* est devenu une figure quasi proverbiale des littératures africaines, de telle sorte qu'il faudrait beaucoup d'audace pour lui disputer sa double distinction avec le Renaudot et le Goncourt des lycées » (p. 87).

Pour sa part, Carrol Coates² dans une étude au titre évocateur s'est penché sur ce parcours littéraire de Kourouma, d'autant plus exaltant qu'il est célébré bien au-delà de l'Hexagone. Comment resituer l'œuvre de manière à en cerner les contours, les détours et les retours ? Comment la restituer dans sa « totalité » sur la courbe, somme toute extensible, de ses paramètres esthétiques et thématiques sans se laisser prendre au piège du « primat de la référentialité directe et quasiment du témoignage » (Bazié, p. 85) cultivé et véhiculé par la critique journalistique et souvent adopté par certains universitaires ? Approche qui concourt selon Bazié au positionnement de l'œuvre de Kourouma comme « une littérature qui oscille entre documentaire, chronique, et histoire » (p. 94). Ce genre de lecture fait de la littérarité de l'œuvre sa principale victime en confinant les

qualités littéraires des écrits de Kourouma aux marges des récits eux-mêmes.

Notre ouvrage collectif se donne pour ambition de rendre un hommage posthume à l'auteur en proposant aux lecteurs des études qui positionnent l'œuvre dans ses multiples extensions possibles, dans sa continuité mais aussi dans son unicité. Mon propos liminaire se contentera d'analyser l'un des *leitmotive* de l'écriture de Kourouma : le voyage.

Le voyage est en effet l'un des plus importants *leitmotive* de l'écriture de Kourouma. Plus que tout autre thème, sa récurrence illustre amplement la continuité et l'unicité de l'œuvre. En effet, qu'il s'effectue dans le temps ou dans l'espace, le voyage est véritablement ce qui donne à l'écriture de Kourouma cette qualité de traversée du xx^e siècle africain avec en toile de fond le partage du continent, la géographie des dictatures, l'hagiographie des modes endogènes de gouvernance, en somme, l'esquisse sociale et culturelle de la cartographie de ce que le narrateur de *Monnè, outrages et défis* appelle la Négritie. Il faut le rappeler, l'écrivain lui-même était voyageur. Souvent malgré lui. Ainsi de la Côte d'Ivoire au Mali, du Mali en Indochine, de l'Indochine en France, puis retour en Côte d'Ivoire, de la Côte d'Ivoire à l'exil algérien, et autres affectations politiques et professionnelles au Cameroun, au Togo, puis la retraite en Côte d'Ivoire jusqu'au dernier exil en France, Kourouma était un des écrivains les plus mobiles de sa génération. Rien de plus normal donc que son œuvre en porte les empreintes.

Les parcours de l'auteur et de ses personnages ont à la fois valeur de métaphores et de mises en abyme, particulièrement significatives parce que révélatrices des contours et enjeux esthétiques de l'œuvre. L'analyse des thèmes et aussi des pérégrinations politiques de Kourouma permettra au lecteur de mieux s'imprégner de cette convergence entre le vécu et la fiction. Parcourir l'œuvre, c'est aussi aller à la rencontre de genres et courants littéraires très variés (épopée, tragicomédie, tragédie, palabre, *donsomana*, etc.) usant du comique, de la parodie, de la dérision, de l'ironie, de la satire, etc. Empreinte de merveilleux, il s'agit aussi d'une écriture qui renvoie sous d'autres formes aux théories postcoloniales³ notamment au regard de l'appropriation et de la subversion

linguistiques aussi bien que des métissages culturels et textuels. Elle propose ce que Anne Hegerfeldt⁴ décrit comme : « an ensemble of literary techniques to create a fictional world that, in its own way, challenges the centre's claim to sole validity » (p. 118). Et si on a pu qualifier la plume de Kourouma de révolutionnaire, cela tient en grande partie de ce qu'elle offre « a variety of Other world-views... as compliment to the dominant outlook » (p. 118). Le questionnement de la suprématie du discours hégémonique du centre se présente comme première étape sur le chemin du renversement de l'ordre établi par une imposition / superposition de points de vues autres. Les techniques littéraires, en cheval de bataille, militent pour cette reconfiguration des marges en vue de l'inscription du naguère périphérique. Le prolongement de cette lecture veut que l'écriture de Kourouma s'approprie sur le mode subversif :

« In presenting the marginalized perspective not as a substitute, but as a complement, magic realist fiction does not simply reverse the positions of centre and margin, but counteracts and levels the hierarchy between the two, a goal also pursued by postcolonial theory » (Hegerfeldt, p. 118).

« En présentant la perspective marginalisée non comme substitut, mais en complément, le récit merveilleux ne renverse pas simplement les positions du centre et de la marge, mais contrecarre et nivelle la hiérarchie entre les deux, un but également visé par la théorie postcoloniale » (Notre traduction).

Depuis *Les Soleils des indépendances* à *Quand on refuse on dit non*, que d'eau a coulé sous ce pont reliant Togobala à la Côte d'Ivoire ! Beaucoup d'encre et malheureusement de larmes aussi. Les personnages voyageurs, depuis Fama des *Soleils des indépendances*, Djigui de *Monnè, outrages et défis*, Koyaga d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, Birahima et Yacouba d'*Allah n'est pas obligé* jusqu'à Birahima et Fanta de *Quand on refuse on dit non* en passant par le cavalier Traoré et la princesse Tiedjouma du *Disseur de vérité*, sans désespérer s'emploient à créer une esthétique de la quête.

En l'espace des deux premières phrases, *Les Soleils des indépendances* s'ouvre sur deux voyages. Pour être métaphoriques voire métaphysiques, ces voyages en disent long sur le penchant de l'auteur à faire prendre la route à ses protagonistes pour mieux nous livrer leurs secrets :

« Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima...

Comme tout Malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva, grailonna, s'habilla et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké natal... » (S, p. 9)⁵.

Et de conclure le paragraphe en ces mots :

« L'ombre était retournée dans la capitale près des restes pour suivre les obsèques : aller et retour, plus de deux mille kilomètres. Dans le temps de ciller l'œil » (S, p. 9).

L'inhumation d'Ibrahima dans la capitale, cette « terre lointaine et étrangère » (p. 9-10), constituant une entorse à la tradition, on comprend les efforts démesurés de Fama à la fin du récit pour signer sa dernière bravade, son ultime acte de résistance à la lisière du Horodougou. Ainsi que le consacre le dernier paragraphe du livre, ce retour de Fama vers la terre natale enjoint à celui, métaphysique, d'Ibrahima, l'aspect d'un corps meurtri bien réel :

« Fama avait fini, était fini. On en avertit le chef du convoi sanitaire. Il fallait rouler jusqu'au prochain village où on allait s'arrêter. Ce village était à quelques kilomètres, il s'appelait Togobala. Togobala du Horodougou » (S, p. 196).

Ainsi, la mort d'Ibrahima et les deux précédents voyages de Fama vers le Horodougou agissent en précurseurs explicatifs de cette fin annoncée.

Dans *Monnè, outrages et défis*, l'illusion de paix et de prospérité à laquelle on avait fait croire Djigui lors de son accession au trône est vite soumise au test du voyage. Déterminé à découvrir dans ses recoins « le monde achevé » dont il venait d'hériter, quelle ne fut sa surprise : « Le voyage, dès les premiers pas, avait dessillé les yeux du jeune roi. Menteries, tout, tous m'ont menti » (M, p. 16)⁶. Le roman consacre une série de voyages aussi révélateurs que problématiques. Pour Djigui, les plus distinctifs restent son voyage en France pour l'exposition coloniale de 1931 et ce périple hebdomadaire de la honte qui devait le conduire tous les vendredis de son palais au *kébi* (bureau du commandant). Comme Fama, le retour sacramentel se vit aussi sur le mode du voyage. Le retour à Toukoro devient donc la dernière bravade d'un Djigui destitué. Le coursier blanc évoqué dans les derniers moments de Fama, se mue ici en la vraie monture Sogbê du roi Djigui. Mais, incapable de regagner physiquement le

Toukoro mythique, Djigui verse dans le symbolisme du retour en enfourchant son cheval. Son suicide nous renvoie au-delà du symbolique à la réalité de son départ/voyage. Comme Ibrahima et Fama, Djigui avait fini.

Que ce soit le Togobala de Fama ou le Soba de Djigui, le voyage constitue la base de ces royaumes malinké. D'origine septentrionale, l'histoire des fondateurs des dynasties Doumbouya et Keita renvoie à la fois à Soundiata et à la progression de l'islam en Afrique de l'Ouest. Le mythe des origines expliquerait le tropisme vers le nord au moment du voyage ultime. Là où l'islam et le pouvoir font un, ce retour revêt une autre dimension. Le père de Moussokoro, érudit musulman, aide à resituer l'importance de ce retour vers le nord :

« Un rêve prémonitoire m'interdit de passer une seule nuit de plus dans votre pays où j'ai vécu près de vingt ans. Nous, Diawara de Tombouctou, possédons une relique, le saint Coran de l'aïeul qui fonda notre tribu au IX^e siècle. Elle est conservée par le chef, le patriarche du clan. Au décès du dépositaire, elle se révèle par un rêve au successeur, le nouveau patriarche. Elle a traversé mon songe d'hier soir » (M, p. 132).

Monnè, outrages et défis se referme sur cette notion de voyage comme le montrent ces phrases des trois derniers paragraphes :

« Donc Soumaré... Djigui... Moussokoro nous ont quittés la même nuit. [...] Quelques mois après, nous apprîmes – suprême *monnè* ! – que le train n'arriverait pas à Soba. [...] La Négritie et la vie continuèrent après ce monde, ces hommes. Nous attendaient le long de notre chemin : les indépendances politiques, le parti unique, l'homme charismatique, le père de la nation, les *pronunciamentos* dérisoires, la révolution puis les autres mythes [...] » (p. 287).

Ces phrases éclairent aussi un important volet de l'écriture de Kourouma : l'exploration de ces chemins transversaux qui ont marqué l'Afrique au fil du temps. C'est ce que confirment les thèmes, les personnages qui, tels des archétypes, traversent les récits et servent de balises, concourant à circonscrire les contours et les pourtours du parcours fictionnel des protagonistes, de l'auteur et de ses lecteurs.

D'un roman à l'autre, se manifestent une esthétique de la reprise et une rhétorique de la modulation. Cela contribue à donner à l'œuvre un caractère autoréférentiel. Ainsi, le titre du quatrième chapitre des *Soleils* « Où a-t-on vu Allah s'apitoyer sur un malheur ? » revient au fronton du quatrième roman *Allah n'est pas obligé*. Alors que les tribulations de Djigui et ses

réminiscences du *boribana* que résument ces propos combattifs de Samory « Quand on refuse on dit non » servent de titre au roman posthume de Kourouma.

Se présentant comme un réquisitoire de la guerre froide en Afrique, *En attendant le vote...* promène le lecteur à travers le continent en l'entraînant dans les repères de la dictature. Ayant, dès son enfance, dompté ses environs immédiats, le chasseur-lutteur-guerrier inégalable s'illustre sur tout son parcours : Kati (au Mali), Indochine, Algérie. Les voyages du dictateur Koyaga auprès de ses pairs africains pour fins d'initiation non seulement donnent la mesure de l'emprise de la mauvaise gouvernance, mais aussi révèlent les mécanismes qui ont contribué à sa quasi-généralisation voire à sa pérennisation, au-delà de la guerre froide. Le voyage qui a conduit les sept maîtres chasseurs officiant la cérémonie du *donsomana* permet un parcours à rebours des trente ans de dictature de Koyaga. Le soleil se couche, laissant ainsi libre cours à la cérémonie qui révélera si le règne de Koyaga est résolument au bout de son parcours ou si comme le soleil, il renaîtra au sortir de la nuit.

Le spectacle quasi eschatologique de la fin du roman, celui-là même qui justifie le récit incantatoire, se joue sur fond de mouvements multiples : des animaux en fuite, des dizaines d'avions autour de la résidence du dictateur, de Nadjouma (la mère) et de Bokano (le marabout) disparus (p. 357). L'interprétation de ce mouvement des bêtes sauvages comme manifestation d'un pouvoir supérieur sous l'impulsion duquel elles viennent plébisciter le dictateur semi-déchu invite à une forme de voyage à travers les méandres d'un réalisme merveilleux.

Dans *En attendant...* comme dans *Allah n'est pas obligé*, la construction des récits se présente sous forme de voyages à rebours faisant appel à l'introspection aussi bien qu'aux vertus cathartiques d'une (re) mise en scène des actes ou gestes des protagonistes. La circularité des deux récits, la justice expéditive, la militarisation des frontières, les rapprochent des *Soleils*. *En attendant...*, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* offrent également les exemples les plus concrets de récits bâtis autour du concept du voyage. Ce chemin qui va progressivement du métaphorique au psychique ne tarde pas à devenir physique. On peut dire que *Allah n'est pas*

obligé se veut le carnet de route en différé de l'enfant soldat Birahima dont l'itinéraire sordide va du Togobala à Abidjan pour se prolonger au Liberia et en Sierra Leone. Ce très tortueux et traumatisant parcours du combattant, il nous le livre en route pour Abidjan, littéralement depuis la banquette arrière de la voiture de son cousin, le docteur Mamadou.

Dans *Quand on refuse on dit non*, la quiétude que devait procurer ce retour au pays du jeune Birahima se trouve vite entamée par l'éclatement de la guerre civile en Côte d'Ivoire. Tout laisse croire que le danger que le jeune protagoniste a vécu au Liberia et en Sierra Leone l'a suivi et rattrapé dans son dernier refuge. Et voici Birahima contraint de reprendre le chemin de Nord, direction Bouaké et Togobala, après l'assassinat du cousin Mamadou. Comme complément et justificatif de ce parcours géographique, l'histoire de la Côte d'Ivoire lui est contée par la belle Fanta, jeune étudiante contrainte à fuir après les atrocités commises contre sa famille. Comme dans ses précédents romans, Kourouma inscrit au cœur du récit, par le truchement de la toponymie et de la taxinomie, une topographie culturelle, géopolitique et sociale digne du contexte.

Ayant choisi de faire de Birahima le fils adoptif de Balla (personnage des *Soleils*), le roman posthume de Kourouma nous fait voyager dans le temps pour enfin dévoiler à quel point Birahima, Ibrahima et Fama se ressemblent dans leur difficile quête du retour au royaume d'enfance. Birahima attendant le gbaka pour Bouaké, renvoie subtilement au voyage de Fama à bord du taxi-brousse de Ouédrago, là où les premières failles du panafricanisme et les premiers grains de l'ivoirité germaient dans le même pot. Que des Burkinabè figurent parmi les compagnons d'infortune de Birahima et de Fanta n'a donc rien de fortuit ou de nouveau. Ainsi, Birahima se retrouve sur le tracé de Fama et *Quand on refuse on dit non* boucle la grande parenthèse ouverte depuis *Les Soleils des indépendances* pour fournir un éclairage supplémentaire sur ce dilemme du retour impossible qui, en définitive, n'est pas sans rappeler le sort de l'écrivain contraint à l'exil après l'éclatement de la guerre civile en Côte d'Ivoire, exil dont il ne retourna guère.

Demeurent ses personnages voyageurs que le lectorat de Kourouma retrouve avec émerveillement, d'un récit à l'autre, et qui ont désormais et

toujours leurs propres chemins à parcourir. Les études ici rassemblées constituent une contribution à la réflexion sur l'itinéraire littéraire et personnel de Kourouma tant il est vrai que même si l'auteur a terminé son œuvre, celle-ci reste ouverte et infinie.

Jean OUÉDRAOGO

¹ Voir « Écritures de violence et contraintes de la réception : *Allah n'est pas obligé* dans les critiques journalistiques française et québécoise », *Présence francophone* 61, 2003, p. 84-97.

² « Le *bilakoro* à l'honneur : les prix et les titres honorifiques d'Ahmadou Kourouma », *Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent*, numéro spécial de *Présence francophone* 59, 2003, p. 142-152.

³ Nous nous référons aux écrits de Bill Ashcroft *et al.* dans *The Empire Writes Back : Theory and practice in postcolonial literatures* (1989) et de Homi Bhabha dans *The Location of Culture* (1994) sur la question, mais aussi au texte de Wendy B. Faris *Ordinary enchantments : Magical realism and the remystification of narrative* (2004).

⁴ Hegerfeldt, Anne, *Lies that Tell the Truth : Magic realism seen through contemporary fiction from Britain*, New York, Rodopi, 2005.

⁵ S : *Les Soleils des indépendances*.

⁶ M : *Monnè, outrages et défis*.

1

Kourouma, le mythe **La rhétorique des lieux communs** **du discours critique**

Christiane NDIAYE¹

Sans être prolifique, Ahmadou Kourouma est sans doute aujourd'hui le plus lu des romanciers africains francophones. Avec le prix Renaudot et le prix Goncourt des lycéens décernés à *Allah n'est pas obligé* en 2000 et un tirage de 100 000 exemplaires pour *En attendant le vote des bêtes sauvages*, qui font suite au succès durable de son premier roman, *Les Soleils des indépendances*, les œuvres de Kourouma figurent parmi les rares best-sellers de la littérature de l'Afrique subsaharienne. Il est peu étonnant, dans ces conditions, que l'écrivain soit devenu un mythe déjà de son vivant. L'on sait aussi que la construction de ce mythe qui consacre Kourouma « superstar² » se fonde, dans un premier temps, sur la perception qu'il procède à un travail d'écriture jugé révolutionnaire. Toutefois, entre cette entrée en scène fracassante et l'apothéose des prix prestigieux de 2000, il s'écoule trente-deux ans. S'agirait-il d'une « révolution permanente » ? Comment expliquer cette reconnaissance croissante ?

Si le prestige des prix peut légitimer une œuvre aux yeux d'un public international, le rôle de la critique journalistique et universitaire dans la consécration d'un écrivain s'avère plus déterminant ; bien des œuvres primées ont connu une courte existence et sont aujourd'hui tombées en oubli. Les critères de validation retenus par la critique ont donc manifestement contribué largement à hisser Kourouma au sommet des

succès de la littérature francophone d’Afrique si bien qu’il n’est pas sans intérêt de les examiner aujourd’hui afin de mieux cerner la rhétorique qui sous-tend le mythe. Car, si Kourouma est sacré grand innovateur de la littérature, est-ce en tant que tel qu’il est lu, et cette « révolution » des lettres africaines qu’il incarne, s’étend-elle alors aussi au discours de la critique ? Lorsque le romancier écrit « autrement », le lecteur (profane ou professionnel) est-il entraîné et contraint à lire autrement ?

Évidemment, la masse des écrits portant sur l’œuvre de Kourouma est actuellement trop considérable pour qu’on puisse en faire le bilan en quelques pages : articles de presse, recensions et notes de lecture, entrevues, articles dans des volumes collectifs et revues savantes, mémoires, thèses et livres, les publications sur son œuvre se comptent désormais par milliers. Il ne s’agira donc pas ici de tenter une étude exhaustive du discours de la critique, mais plutôt de procéder à un « sondage » basé sur quelques textes publiés par des chercheurs universitaires aussi bien africains qu’européens et nord-américains dans des revues et volumes répertoriés dans la bibliographie Klapp depuis 2000. Malgré les limites d’une telle approche, il est possible de dégager ainsi certaines tendances du discours de la réception universitaire de l’œuvre de Kourouma.

Naturellement, cette réception critique a déjà retenu l’attention d’autres chercheurs. Isaac Bazié, notamment, a publié récemment une étude consacrée au discours de la critique journalistique portant sur *Allah n’est pas obligé* suite à l’obtention du prix Renaudot. Il note que, dans ce cas particulier, dans la sphère médiatique, la critique retient essentiellement deux dimensions censées susciter l’intérêt du lecteur :

« Les critiques – toutes catégories confondues – se déplacent sur un axe principal, dont les deux pôles sont les suivants : la mise à nu par Kourouma d’un “continent exsangue”, mourant sous le poids des calamités naturelles et de l’idiotie barbare de ses potentats d’autre part, le travail de Kourouma sur la langue française, dont la mention relève pratiquement du lieu commun » (p. 88).

D’autre part, Bazié constate que c’est finalement la lecture thématique, au premier degré de la dénotation, qui l’emporte, du fait que, plus que les romans précédents, *Allah n’est pas obligé* se construit à partir d’un

ensemble de faits connus de l'histoire récente des guerres civiles en Afrique.

« Ainsi, on pourrait dire qu'une lecture de premier niveau serait redevable de la facture même du texte dont l'évidente hospitalité se donne au plaisir paresseux d'un lecteur en quête de vérités absolues et en manque de temps, un lecteur qui parfois "ouvre et lit" » (p. 94), écrit Bazié.

Or, l'on s'attendrait à ce que la critique universitaire ne s'en tienne pas à cette lecture bipolaire qui se contente de caractériser sommairement la forme et le fond et qu'elle ne s'adonne pas à ce « plaisir paresseux » d'une lecture de premier niveau. Pourtant, notre « sondage » révèle que, tout en maniant souvent un outillage théorique impressionnant, la réception dans les milieux « savants » conserve essentiellement l'axe principal « l'Afrique des calamités + renouvellement de l'écriture africaine » identifié dans l'étude de Bazié. De même, l'on rencontre bon nombre d'articles et d'entrevues où se manifestent des lectures privilégiant le premier degré de la dénotation, comme si Kourouma était l'auteur de documents historiques ou d'études ethnographiques. Cependant, ce qu'illustre cette « quête de vérités absolues » chez des critiques qui prennent pourtant le temps de pondre de longs textes savamment articulés, c'est qu'il ne s'agit pas simplement d'un « plaisir paresseux », mais bien d'une certaine *conception* de l'écrivain, de la littérature, et de leur fonction dans la société.

Cette conception, elle date de bien avant Kourouma : du temps colonial et même de la littérature coloniale à une époque où même les coloniaux (administrateurs, missionnaires, militaires, etc.) cherchaient à produire et à faire produire par les Africains eux-mêmes des textes qui puissent *témoigner* de la réalité africaine telle qu'elle était perçue et vécue « de l'intérieur³ ».

Ainsi, dès le début du xx^e siècle, l'écrivain africain est défini comme un témoin « authentique » de sa culture, celui qui peut révéler au monde « l'âme du peuple noir » et qui, par la suite, devra s'engager activement à défendre ce peuple en contestant la présence coloniale et ensuite les abus de pouvoir des dictatures qui ont succédé au régime colonial. Dans un premier temps, l'on constate par conséquent que le génie novateur de Kourouma n'a nullement infléchi cette posture de la critique qui, si elle coexiste aujourd'hui avec d'autres, semble se réaffirmer et reprendre souffle à

travers le discours de la réception critique de l'œuvre de Kourouma. Il faudra sans doute postuler même que le mythe de la « qualité supérieure » de l'écriture de Kourouma est en fait ancré dans cette conception de la littérature : ce que d'autres ont fait avant lui – témoigner, contester, mobiliser, dénoncer, sensibiliser, affirmer l'identité africaine –, Kourouma le fait encore mieux, plus, et de manière exemplaire.

Plusieurs critiques affirment en effet que la force de Kourouma est de parvenir, *mieux* que ses prédécesseurs, à représenter et ainsi à révéler l'identité et l'imaginaire africains. Joseph Paré, par exemple, conclut sa présentation de Kourouma en tant que « écrivain malinké francophone » en précisant : « Mieux que les chantres de la négritude dont la quête identitaire s'inscrivait dans une perspective archéologique, celle de Kourouma indique la construction d'une identité polymorphe » (p. 352). De même, Pierre Soubias évoque quelques traits de la littérature « avant Kourouma », afin de mieux souligner le fait qu'il ouvre la voie à des formes romanesques plus appropriées à l'expression de l'imaginaire africain :

« Le roman francophone d'Afrique noire, jusqu'aux années 1960, a paru privilégier un modèle réaliste-naturaliste trouvé tout fait dans la corbeille de mariage (mariage un peu forcé) de la colonisation, et fidèlement transmis par l'école coloniale. Ensuite, il y a trente ans environ, on a vu Kourouma, bientôt suivi par Monémbo, Sony Labou Tansi, Lopes, Adiaffi et d'autres, expérimenter des esthétiques romanesques clairement innovantes, détachées du modèle réaliste, et plus propres, semblait-il, à représenter un imaginaire vraiment africain » (p. 91).

Comme c'était déjà le cas du temps de René Maran, les lecteurs de Kourouma semblent donc effectivement être en quête d'un chantre du « vraiment africain ».

Cependant, si cette orientation « originelle » détermine encore largement la réception d'un écrivain considéré par ailleurs comme un novateur, c'est que la conception de ce qui constitue le « vraiment africain » s'est tout de même quelque peu modifiée, au cours des décennies. Le succès de Kourouma relève donc également d'une nouvelle conjoncture dans le domaine de la réception critique. À l'époque de la publication de son premier roman, l'on voit en effet se dessiner un nouvel intérêt pour la dimension esthétique de l'œuvre littéraire, alors que la critique s'était contentée jusque-là, généralement, de souscrire à l'idée que les romanciers africains s'inspiraient du roman réaliste français exemplifié par Balzac et

Zola et que cette esthétique était parfaitement apte à exprimer le « vraiment africain ».

Or, comme l'a démontré Mohamadou Kane (1982), cette supposition que le réalisme du roman africain était emprunté au roman français reposait sur un effet de lecture dû à la méconnaissance chez la plupart des lecteurs de la tradition orale africaine. Les travaux des critiques africains tels que M. Kane et A. Koné feront ressortir le fait que les écrivains s'inspiraient en fait largement, dès le début, de la littérature orale qui n'est pas dépourvue de réalisme, contrairement aux idées reçues. Ainsi, bien des caractéristiques que l'on cite aujourd'hui comme faisant l'originalité de l'œuvre de Kourouma existent en réalité déjà dans l'œuvre de ses prédécesseurs mais n'ont simplement pas été lues (reconnues) ou ont été (plus souvent) perçues comme des défauts. Les propos de Kane sont fort révélateurs à cet égard :

« Il va sans dire qu'une longue tradition d'oralité pèse sur les œuvres africaines, dont les romanciers n'essaient en aucun cas de s'évader. Socé et Hazoumé n'hésitent pas, pour ajouter à l'authenticité africaine de leurs romans, à reprendre à leur compte maints aspects du discours traditionnel [...]. Au risque d'interrompre abusivement le fil de l'action ou de la faire piétiner, l'un recourt au mélange des genres, l'autre, pour faire ressortir le passéisme, l'attachement à leurs traditions des protagonistes, n'hésite pas à reproduire un discours traditionnel lent, répétitif, alourdi de références à l'histoire, à la légende et à la mythologie. Ces littératures traditionnelles, qu'ils prolongent volontairement ou qui s'imposent à eux du fait de l'environnement socioculturel de leur enfance, ont pour caractère essentiel d'être des littératures réalistes. Ce n'est certes pas dire pour autant qu'elles ne recèlent pas de dimension poétique, symbolique ou, à l'occasion, ésotérique [...]. Cet héritage peut être décelé dans les œuvres africaines modernes [...] » (p. 60-61).

L'on assiste ainsi à un déplacement du discours critique qui, essentiellement eurocentriste jusque-là, proclamera désormais légitime cette esthétique « traditionaliste », pratiquée résolument par Kourouma et ses successeurs, se montrant de plus en plus afrocentriste, tout en s'enrichissant d'un courant « scientifique » s'inspirant des théories littéraires actuelles⁴. Pour être acclamé comme un chantre du « vraiment africain », l'écrivain est donc appelé désormais à créer une œuvre qui véhicule quelque « vérité absolue » sur l'Afrique, mais il lui faut produire également une esthétique où le lecteur pourra percevoir cette authenticité africaine.

La consécration de l'œuvre de Kourouma a donc été marquée par ce revirement spectaculaire d'une optique eurocentriste vers l'afrocentrisme

(lors de la publication des *Soleils des indépendances* que les éditeurs avaient d'abord refusé) et les études produites par la critique universitaire démontrent que, malgré sa « bipolarité », le discours critique sur Kourouma reste foncièrement afrocentriste, du moins à première vue. Tout se passe comme si l'œuvre elle-même faisait échec à toute velléité de lecture qui tenterait une interprétation faisant intervenir des référents autres qu'africains (littéraires et socio-historiques) : il n'y a en fait que les études qui se veulent plus théoriques (scientifiques) qui ouvrent parfois ce discours assez unilatéral vers d'autres perspectives. Dans un premier temps, l'on pourrait donc conclure que l'exploit de Kourouma qui l'a projeté dans les hautes sphères du littéraire aura été de libérer non seulement le roman africain mais également le discours critique de la tutelle française.

Or, si cela peut être vrai, dans une certaine mesure, l'afrocentrisme du discours critique n'empêche nullement celui-ci de véhiculer un certain nombre de lieux communs – sinon carrément des clichés – qui permettent sans doute de transformer Kourouma en un mythe de la sphère littéraire africaine, mais qui ne contribuent pas beaucoup à faire valoir la littérarité de son œuvre. Ainsi, si l'inventivité et le caractère malinké de « la langue de Kourouma » ont été à l'origine de sa consécration comme « superstar », depuis la publication des trois autres romans parus de son vivant, cette « langue savoureuse » est devenue pratiquement un passage obligé du discours critique, comme le notait Bazié, discours qui ne s'y réfère guère plus que comme tremplin pour se projeter vers d'autres dimensions du « vraiment africain ». « Écrire le malinké en français » semble aujourd'hui aller de soi, tout comme le réalisme semblait autrefois pouvoir se passer de toute analyse... ce qui n'est pas sans susciter quelque inquiétude.

Il apparaît ainsi qu'au fil des années, le critère du travail exceptionnel effectué par Kourouma sur la langue est en quelque sorte « délittérisé » et que ce n'est pas tant l'artiste-créateur qui est encensé par cette rhétorique de superstar, mais plutôt l'homme engagé, le dénonciateur qui pointe de son doigt accusateur les responsables des calamités africaines, le porte-parole des opprimés et de l'authenticité africaine. Ce glissement – qui constitue une sorte de régression du discours critique – du champ littéraire vers le politique et le social, est perceptible même dans certains textes dont

l'objectif premier est de procéder à une étude qui se veut scientifique des particularités esthétiques de l'œuvre de Kourouma. À titre d'exemple, l'on peut citer un article intitulé « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma » paru dans *Présence francophone* en 2002, où les auteurs, Gérard Marie Noumssi et Rodolphine Sylvie Wamba, proposent de montrer que « l'originalité de l'écriture romanesque d'Ahmadou Kourouma repose sur une poétique de l'ethno-stylistique [...] » (p. 28). Les multiples exemples des prouesses verbales cités semblent prêter à Kourouma une créativité sans limites relevant parfois d'une « poétique de l'orientalisme » (p. 33), parfois d'une « poétique de l'exotisme » (p. 33), d'une « poétique du pittoresque négro-africain » (p. 34), ou encore d'une « poétique du réalisme » (p. 38). Tous ces procédés d'expression réunis feraient de l'œuvre de Kourouma le « lieu de manifestations d'une esthétique nègre » (p. 30) qui véhiculerait également « l'intention philosophique du romancier : l'ontologie négro-africaine » (p. 36). Il n'y a pas de doute : la langue de Kourouma amène ici les chercheurs à ressusciter la rhétorique de la Négritude, faisant de Kourouma un Senghor de la prose, défenseur du patrimoine africain qu'il faut revaloriser aux yeux du monde. La quête des « vérités absolues » sur l'Afrique est ici manifeste. Maître de la parole, Kourouma devient maître des savoirs : sage, révélateur de l'occulte, diseur de vérité⁵.

Par ailleurs, une fois la littérarité, la dimension imaginaire et la créativité repoussées à nouveau dans les marges du champ de manœuvre de l'écrivain, la sphère de la vérité semble également se rétrécir. Ce sont en effet plus rarement l'ontologie, la psychologie ou l'imaginaire africains qu'on cherche à dégager des romans de Kourouma ; plus souvent ce sont le politique, la culture et la tradition africains que les lecteurs cherchent à mieux *connaître* à travers son œuvre. Les quelques lignes d'introduction à une entrevue de Marc Fenoli avec Kourouma intitulé « Kourouma le Colossal », parue dans *Médianes*, sont révélatrices à cet égard :

« Ahmadou Kourouma est un bâtisseur. En trente ans il a posé trois piliers incontournables de la littérature africaine. Mais, fils de chasseur, Ahmadou Kourouma est aussi le diseur de vérité. Celui qui traque le mensonge. Armé d'un verbe subtil, inattendu et sans concession, il manie l'humour, l'ironie, à l'endroit des grands illusionnistes de ce monde, et de ceux qui les croient » (p. 1).

Toutes les fonctions attribuées aux écrivains africains depuis le début du mouvement de la Négritude (et même avant) réapparaissent ici : construire une nouvelle Afrique, s'armer du verbe pour *combattre* les oppresseurs, faire apparaître au grand jour l'hypocrisie de ceux qui occupent les positions de pouvoir. Kourouma est Colossal parce qu'il marche dans les pas des libérateurs, parce qu'il poursuit le combat auquel les indépendances n'ont pas apporté l'issue escomptée.

Autrement dit, l'écriture de Kourouma serait plus radicalement subversive que celle de ses prédécesseurs : autant sur le plan thématique qu'esthétique, son œuvre vise à miner toutes les dominations, les plus insidieuses comme les plus patentes. Il semblerait par conséquent que, malgré tous les effets carnavalesques et baroques qu'on peut y déceler⁶, les romans de Kourouma sont perçus comme foncièrement « politiquement corrects » dans la mesure où ils épousent des causes humanitaires et montrent la voie à suivre pour l'avancement de l'Afrique. Ce n'est donc pas la créativité artistique en tant que telle qui fait la renommée de Kourouma, mais bien le caractère subversif de son écriture, comme le rappelle Jean-Marc Moura dans une relecture récente du premier roman de notre combattant colossal. Alors que « la structure du roman montre que ces indépendances peuvent être interprétées comme une continuation du contrôle européen sur l'Afrique mais selon d'autres modes qu'à l'époque coloniale : les aspects du contrôle ont changé, pas le contrôle [...] » (p. 504), Kourouma renverse en fait ce rapport de force au niveau de l'écriture en « prenant le contrôle », définitivement, de cette langue qui a si longtemps été un des modes de cette domination étrangère. « C'est que la thématique de l'influence européenne sur le monde africain est subtilement contrariée par la langue de Kourouma. Le français se voit subverti par la culture et le langage malinkés » (p. 505), précise Moura. « On peut reconnaître à cette oralité fictive une fonction de contrôle, elle insère [...] la tradition orale dans la forme romanesque écrite issue d'Europe » (p. 504). Ces remarques font ressortir également le rôle déterminant que jouent, dans la construction du mythe de Kourouma superstar, les rappels biographiques constants qui figurent dans les entrevues et articles de presse. Kourouma lui-même est fils de chasseur et ancien tirailleur : il *sait* comment traquer l'ennemi et prendre

le contrôle. Toute la rhétorique de la réception tend ainsi à le transformer en un combattant héroïque qui manie son « arme » avec expertise pour reconquérir un territoire tombé aux mains de l'Autre. Sans arme, pas de combat et sans combat, la fameuse langue de Kourouma serait-elle encore perçue comme « tranchante » ? Si cette langue savoureuse avait servi simplement à nous raconter les aventures amoureuses de Fama et Salimata, Kourouma serait-il aujourd'hui colossal... ou simplement vulgaire, comme d'aucuns ont pu qualifier une écriture autrement plus populaire, celle de Beyala ?

Naturellement, ce que cette consécration de Kourouma en tant que combattant et diseur de vérité révèle également, c'est qu'il n'y a pas de vérité absolue et que tout discours ou énoncé qui prétend en véhiculer se prête facilement à des manipulations idéologiques qui, dans le cas d'un texte littéraire, aboutissent inévitablement à une interprétation réductrice des significations de l'œuvre. Par ailleurs, dans le cas de Kourouma, le critère de vérité produit un effet de perversion sur l'afrocentrisme du discours critique et ouvre la porte à de vieux clichés qui ne manquent pas de refaire surface même dans la sphère d'une réception qui se veut savante. Car, comme on le sait, de l'affirmation d'une spécificité, d'une différence mise en avant comme authenticité, il n'y a qu'un pas à faire vers la perception d'une Altérité qui peut vite donner lieu à des réactions de curiosité sinon reconduire carrément des préjugés dévalorisants comme l'Afrique en a connu depuis le début de ses contacts avec l'Europe.

Kourouma lui-même semble pris au piège de cette fonction de diseur de vérité que la critique lui attribue, qu'il assume lui-même volontiers mais qu'il se voit par la suite obligé de « mettre en perspective » puisque les vérités retenues par son lectorat ne sont pas toujours celles qu'il pensait dire. Ainsi, dans une entrevue avec Yves Chemla publiée dans *Notre Librairie* en 1999, Kourouma affirme, à propos de son roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, « ce que je dis des dictateurs n'est pas excessif, ce que je dis est vrai. Ce sont des choses qui ont été. Ce que je dis de Houphouët, ce que je dis de Bokassa et des autres a déjà été écrit. C'est l'histoire » (p. 27). Toutefois, l'écrivain n'ignore pas que toute la violence que son roman expose risque aussi d'être perçue comme l'une des « vérités

absolues » caractéristiques de l’Afrique, si bien qu’il s’efforce de préciser et de nuancer quelque peu son propos :

« Je voudrais revenir un instant sur des réactions de critiques. Beaucoup ont été effrayés par la brutalité de l’assassinat du président. [...] Les gens sont avant tout frappés – et attirés – par la brutalité, le fait qu’on ampute, et par toute cette violence. [...] On m’a souvent reproché la violence du personnage, sa brutalité. J’ai l’impression que ce reproche ne tient pas compte du fait que la première violence du roman est exercée par les colonisateurs et leurs ethnologues » (p. 28).

Manifestement, Kourouma stigmatise ici la lecture sélective de ceux qui, tout en étant fascinés par cette violence brutale, la lui reprochent et ferment les yeux sur les violences autres qu’africaines. Un certain lectorat semble ainsi, en effet, vouloir imposer à l’œuvre de Kourouma ses propres vérités, si l’on en juge par ces remarques et le succès tout relatif de *Monnè, outrages et défis*, où c’est surtout la violence coloniale qui est exposée, comparé au roman suivant qui semble devoir la faveur du public en bonne partie à cette fascination (l’attrait) d’une violence perçue comme spécifiquement africaine.

D’aucuns sont donc portés à lire Kourouma pour y trouver la confirmation de cette pseudo-vérité jadis mise en circulation par le discours colonial voulant que l’Afrique est et demeurera un impénétrable « continent noir ». Ainsi, comme il a dû souvent s’expliquer sur cette représentation de la violence, Kourouma se voit constamment questionné sur les pouvoirs magiques également très présents dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Et l’écrivain a beau clamer : « Je ne crois pas à la magie », comme il le fait dans un entretien portant le titre éloquent « La dénonciation de l’intérieur » (p. 5), une bonne partie du lectorat reste manifestement convaincue que cette magie aussi fait partie des Vérités « définitivement » révélées par Kourouma.

Quelle est alors la part de fiction dans l’œuvre de Kourouma ? Le terrain est glissant et la critique y patine autant que l’écrivain lui-même. Lorsque la question lui est posée par Catherine Argand à propos d’*Allah n’est pas obligé*, Kourouma répond : « Uniquement la manière de mettre ensemble les événements. Je romance la vérité » (p. 1). Pourtant, dans un entretien avec Gérard Meudal, l’écrivain affirme de manière plus nuancée : « Le livre n’est pas un document mais un roman et la fiction romanesque réside

essentiellement dans le fait que la chose est racontée par un enfant-soldat. C'est ce qui permet un certain recul. La réalité est tellement dure, il fallait bien de l'humour » (p. 2). Il est peu surprenant, dans ces circonstances, que chacun « active » la part de littérature ou la vérité qui lui convient en tant que lecteur et selon sa perception du rôle de l'écrivain⁷.

Certains vont alors jusqu'à inverser le rapport censé (habituellement) exister entre texte littéraire, discours historique ou reportage journalistique, attribuant au roman un « potentiel de vérité » supérieur à celui du reportage. Dans son étude consacrée à *Allah n'est pas obligé*, O. Affin Laditan, par exemple, affirme : « C'est comme un chroniqueur de guerre doublé d'un historien qu'Ahmadou Kourouma retrace les péripéties de cette flambée de violence qui s'étendra bientôt en Sierra Leone [...] » (p. 239), ou encore, « l'auteur a écrit tel un journaliste qui fait du reportage avec un respect fidèle des événements historiques [...] » (p. 241), rajoutant : « L'épisode des brochettes en chair humaine est le *témoignage* du cannibalisme si décrié pendant la guerre du Liberia » (p. 241), et même, « l'auteur dénonce le mysticisme halluciné des faiseurs de guerre qui se voient investis de missions salvatrices et divines à l'image de Prince Johnson qui, *d'après le roman*, était convaincu de faire la guerre pour atteindre un objectif dicté par Dieu » (p. 240, nous soulignons). Et si, au détour d'une phrase, un certain eurocentrisme littéraire refait surface (« C'est en véritable disciple de Zola qu'Ahmadou Kourouma retrace le trajet du dictateur président » (p. 238), le critique estime que Kourouma révèle mieux « la vérité » que ne l'aurait fait un journaliste : « le grand défi de l'auteur avec *Allah n'est pas obligé* est de pouvoir traduire en roman, donc en « écriture sérieuse » par opposition aux journaux qui ne font que l'objet de « lectures passagères », certaines vérités préoccupantes qui font la honte de l'Afrique » (p. 235), le journaliste « serait moins direct, révélateur et accusateur » (p. 237). La part littéraire du roman se voit par conséquent réduite à l'humour : « C'est dans cette enveloppe du comique que nous est livrée la vérité sous forme de roman » (p. 241).

Ce que cette lecture de Kourouma nous rappelle, bien sûr, c'est ce que les théories littéraires actuelles ont maintes fois souligné : *tout* récit est une *construction*, qu'il s'agisse du récit des événements du passé fait par les

historiens, du récit des journalistes des événements de l'actualité, du récit autobiographique ou du récit qui forme la trame narrative d'un texte romanesque (etc.). « Fiction » et « vérité » deviennent ainsi des concepts forts *relatifs* et ne peuvent être pensés comme une simple opposition. Personne n'ignore aujourd'hui que « la vérité » subit maintes déformations et manipulations dans la sphère médiatique comme personne ne soutiendrait que tout ce qui est littérature n'est que « pure fiction » ; le littéraire aussi véhicule *des* vérités. Faire de Kourouma un diseur de vérité ne pose donc pas de problème « en théorie ». Des difficultés surgissent néanmoins lorsque le langage de Kourouma (ou de tout autre écrivain) est assimilé purement et simplement à d'autres langages et discours en circulation dans la société, comme si la *manière de dire* n'avait aucune incidence sur le *dit*, sur cette « vérité ». Or, s'il y a une réalité du domaine du discours que les romans de Kourouma font ressortir clairement et sans arrêt, c'est bien le fait que les énoncés se voulant *discours de vérité* pullulent dans la société, que chaque peuple, chaque communauté, chaque individu a son propre point de vue sur le monde, sa propre vérité, et bien des conflits ont éclaté dans le monde justement parce qu'un individu ou un groupe estime que sa vérité est la seule et la bonne et qu'il faut par conséquent l'imposer à tous. L'Afrique est fort bien placée pour connaître les ravages que peut causer le *refus* de penser la vérité au pluriel et de reconnaître à chacun le droit de concevoir ses propres vérités et de les énoncer selon ses propres conventions discursives. Ancrer la consécration de Kourouma dans les discours de la vérité paraît alors plutôt paradoxal.

Le discours de la réception s'engage donc lui-même dans une impasse en voulant ainsi assimiler le *langage* de Kourouma à un seul discours social (histoire, politique, tradition et culture africaines, etc. : chacun fait son choix) afin d'en dégager « le sens », « la vérité ». Même en voulant interpréter l'œuvre en privilégiant un « discours de vérité » en particulier, la critique aboutit presque inévitablement à des lectures réductrices où les idées reçues reviennent en force. Ceci est particulièrement évident dans les études qui cherchent à s'afficher comme afrocentristes en s'appuyant sur des « savoirs » culturels et ethnographiques sur l'Afrique, dont Kourouma est censé « témoigner » aussi. Ainsi, Alexis Hall, par exemple, s'étonne de

l'importante place accordée dans *Allah n'est pas obligé* à des figures de femmes « viragos », « quasi-hermaphrodites » (p. 21), incarnation d'une ambiguïté sexuelle, alors que « l'androgynie est méprisée dans la société africaine – d'où l'importance de l'excision [...] » (p. 21) « dans une région où l'affirmation de l'identité sexuelle – par excision ou circoncision – est d'une importance primordiale, la glorification d'une personne dont la sexualité est ambiguë est fort contradictoire » (p. 25), écrit le critique. Mais il n'y a contradiction que si on fait abstraction de la facture ironique du roman et que l'on considère que le roman est en prise directe avec cette « tradition », alors que le roman peut fort bien en démontrer le caractère dépassé ou encore illustrer à quel point la guerre produit des transformations « inimaginables » dans les comportements sociaux perçus comme normaux – après tout, les enfants tout autant que les femmes, dans ce roman, adoptent un comportement « maléfique » et « viril », brandissant leurs « kalachs » et s'adonnant à des tueries qui choquent d'autant plus qu'elles sont considérées comme contraires à la « nature » de l'enfant.

Ailleurs l'on rencontre des généralisations explicatives analogues, de type ethnographique, qui, en début de XXI^e siècle suscitent tout de même des interrogations. Dans un article de Madeleine Borgomano sur le roman *En attendant les bêtes sauvages*, l'on lit ceci, par exemple, dans son analyse de la structure circulaire de l'œuvre : « Le temps circulaire correspond à l'une des formes dominantes du “temps social” en Afrique : une forme cyclique » (p. 77), le temps du retour des saisons et des fêtes rituelles (p. 78). Mais l'Afrique est un *continent* où il existe aujourd'hui de vastes métropoles où vit une partie importante de la population peut-on encore postuler ainsi un « temps dominant » ? Quel serait alors le « temps dominant » de l'Europe, de l'Amérique, de l'ex-Union soviétique ou de la Chine ? Et si un Michel Tremblay ou une Anne Hébert donne une structure circulaire à son roman, faudra-t-il y voir une manifestation du temps circulaire des saisons et fêtes rituelles québécoises ?

L'article déjà cité de Noumssi et Wamba semble souscrire à des lieux communs comparables qu'il y aurait lieu d'interroger aujourd'hui. Traitant des proverbes dans les textes de Kourouma, les auteurs expliquent :

« On peut dire que, outre la polysémie énonciative qui caractérise les textes de Kourouma, la comparaison, la métaphore et les parémies apparaissent comme des figures matrices de la symbolique iconique, chez cet auteur ouest-africain. Ce qui ne surprend guère lorsqu'on observe la récurrence des images dans le langage négro-africain authentique où prédomine la poétique de l'analogie.

En fait, le Négro-Africain, de par son mode de vie (très proche de la nature), raisonne le plus souvent par association d'idées » (p. 48).

Il y a aujourd'hui plus de sept cents millions de « Négro-Africains », sans parler des Afro-Américains et autres diasporas : peut-on raisonnablement supposer qu'ils partagent tous un seul mode de vie et que tous raisonnent « par association d'idées » ?... ou plus que d'autres, le Chinois, le Grec, le Guatémaltèque ? L'écriture de Kourouma est-elle vraiment en mesure de témoigner du « langage négro-africain authentique » de tout un continent ? Le concept même du « Négro-Africain » peut-il encore avoir un sens aujourd'hui ? Si oui, lequel ?

Celui de l'altérité ? Cette différence « authentique » que l'on voudrait valorisante, ne risque-t-elle pas de se transformer à nouveau en une altérité essentialiste où l'Autre est un objet de curiosité, de crainte ou d'incompréhension, au mieux, l'habitant d'un univers si étrange qu'il est inaccessible et soupçonné d'être peuplé d'êtres n'appartenant pas à l'espèce humaine, au pire ? Autrement dit, ce discours de la critique faisant de Kourouma un colossal diseur de vérités « essentielles » sur l'Afrique, ne conduira-t-il pas finalement à faire de l'écrivain l'auteur d'une nouvelle série de « véritables romans nègres » et ne risque-t-il pas alors de connaître le sort jadis réservé à René Maran dont la consécration reposait sur une même rhétorique⁸ ?

L'on souhaiterait, naturellement, que de pareilles craintes soient non fondées. Pourtant, certaines formulations indiquent qu'une telle lecture de « l'altérité » de l'œuvre de Kourouma n'est pas exclue, même dans le domaine de la réception dite savante, sans, bien sûr, qu'on puisse pour autant conclure à une tendance forte en ce sens. Ainsi, dans un article publié en 2002 dans *Le Goût du roman*, « L'extrême contemporain dans les marges. Trois cas exemplaires », l'auteur, Liana Nissim, traite de Kourouma, Didier Daeninckx et Marie Ndiaye et entend montrer que « La contemporanéité d'ailleurs se reconnaît de plus en plus dans une identité

complexe et métissée qui réunit en elle harmonieusement plusieurs cultures [...] » (p. 103). La première partie de l'étude s'intitule pourtant « L'Altérité d'Ahmadou Kourouma » et porte essentiellement sur l'indicible des atrocités et souffrances de la guerre évoquées dans *Allah n'est pas obligé*. Grâce à l'astuce d'une narration confiée à un enfant de dix ou douze ans, et tout en construisant son roman autour des enjeux historiques et politiques, « c'est surtout l'inconcevable folie d'une altérité totale (qui en tant que telle est non communicable) que Kourouma réussit à raconter à tous ses lecteurs » (p. 110), conclut l'auteur. Jusque-là, le syntagme « une altérité totale » doit manifestement être compris comme se rapportant à cette expérience quasi incommunicable qui est celle d'une guerre « folle ». Toutefois, dans une phrase de transition, le critique semble néanmoins suggérer que cette altérité aurait tout de même un caractère spécifiquement africain :

« Si l'œuvre d'Ahmadou Kourouma [...] s'inscrit dans l'altérité absolue (l'auteur est un nègre, ses lieux et ses espaces sont ceux de l'Afrique subsaharienne, sa langue est un français malinkisé, ses thèmes sont les horreurs et les traumatismes de guerres plus ou moins ignorées ou oubliées), celle de Didier Daeninckx s'offre comme exemplaire d'une marginalité entièrement assumée [...] » (p. 110).

Peut-on lire cette « mise en perspective » autrement que comme une résurgence de la rhétorique du « véritable roman nègre » ?

Il est indéniable ainsi que le discours de la critique universitaire reconduit souvent les lieux communs assez anciens et d'une pertinence douteuse qui ont déjà servi dans le discours médiatique à la construction du mythe de Kourouma le Colossal. Il ne faudrait pas pour autant conclure que toutes les lectures « savantes » puissent se résumer à cette seule posture. Au contraire : il existe certainement un « courant scientifique » de la réception critique de l'œuvre de Kourouma qui fait contrepoids, fort efficacement, à ce qui paraît être un afrocentrisme parfois excessif ou déplacé. Les chercheurs n'ont donc pas manqué d'étudier bien d'autres dimensions de cette écriture si « attachante » : la figure de l'interprète, l'intergénéricité, le caractère subversif de l'humour et de l'ironie chez Kourouma, les affinités de ses romans avec l'esthétique du réalisme merveilleux, du baroque ou du carnavalesque ou encore avec le langage populaire d'un écrivain africain

anglophone tel que Ken Saro-Wiwa, la polyphonie narrative, la fonction de l'incipit, l'inscription dans le texte de toute une encyclopédie discursive, etc. Et l'on n'a pas manqué non plus d'interroger le concept de vérité et sa pertinence dans la lecture d'une œuvre dont l'un des effets « subversifs » est justement de le rendre inopérant.

Sous la plume de Joseph Paré, on peut lire, par exemple, cette mise au point perspicace :

« Ce recours au modèle de la palabre n'influe pas seulement sur le récit mais aussi sur le discours de la narration. Il y a un refus d'admettre un seul discours comme celui de la vérité. Il s'opère un refus de la dialectique du vrai et du faux afin de mettre en relief le fait que la parole n'est pas celle d'un individu solitaire mais celle d'une communauté. Cette parole ne peut pas être analysée à partir du critère de la vérité dans cette société malinké où tout est relatif, mais en fonction du critère de la sincérité [...] » (p. 351).

Ainsi, lorsque le critique conclut que « la production romanesque de Kourouma se construit à travers une double appartenance culturelle » (p. 352), c'est pour rappeler « l'identité polymorphe » (p. 352) de l'Afrique. Tout en étant africain, chacun appartient à une communauté culturelle plus restreinte (comme chaque Européen est également français, espagnol, italien, ou anglais, etc.). C'est en mettant en relief le caractère pluriel, multiculturel de l'Afrique elle-même que Kourouma surpasse les chantres de la négritude : en s'inspirant des « ressources de l'esthétique malinké » (p. 352) Kourouma fait ressortir un vaste potentiel de créativité de la littérature africaine qui ne serait pas en fait « le lieu de manifestation d'une esthétique nègre », *une* esthétique uniforme où race et culture sont censées se confondre, mais bien l'espace de création d'autant d'esthétiques qu'il y a de langues... sinon de *langages*, cet espace réellement original que chaque écrivain s'aménage à l'intérieur même de sa langue – maternelle ou adoptive.

Ainsi, si Kourouma est l'auteur d'une œuvre qui marque un point tournant dans l'évolution de la littérature africaine, ce n'est pas en tant que diseur de vérité ni même en tant qu'inventeur génial d'un français « malinkisé », mais plutôt parce que son œuvre rend caduc tout discours voulant que la littérature africaine s'inscrive dans une dynamique binaire dont les deux pôles sont le modèle occidental et le modèle africain qu'il pourra « métisser » à sa guise. L'écriture de Kourouma illustre clairement

que la situation est tout autre : « La » tradition orale n'est pas plus uniforme que « Le » roman occidental. Les modèles sont aussi multiples que les langues et les cultures, africaines ou autres – si tant est qu'on puisse encore parler de modèles.

Kourouma diseur de vérité ? Son œuvre révèle plutôt le vaste potentiel de créativité littéraire d'un continent qui dispose d'autant de ressources « multiculturelles », potentiel sans doute déjà exploité aussi par d'autres écrivains mais qui n'est pas souvent *lu* par la critique. C'est donc une œuvre qui ouvre la voie à une plus grande *pluralité* d'écritures africaines dont plus aucune ne pourra se réduire à une écriture « nègre », expression absolue du « vraiment africain », écritures qui appellent donc aussi à un renouveau du discours critique... renouveau qui n'est encore que timidement amorcé.

Bibliographie

(a) Œuvres de Kourouma :

- KOUROUMA Amadou, 1968, *Les Soleils des indépendances*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal ; 1970, Paris, Seuil.
— 1990, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil.
— 1999, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.
— 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.

(b) Articles et ouvrages consultés :

- BAZIÉ Isaac, 2003, « Écritures de violence et contraintes de la réception : *Allah n'est pas obligé* dans les critiques journalistiques française et québécoise », *Présence francophone* 61, p. 84-97.
BISANSWA Justin, 2004, « Littératures francophones et fétichisme du signifié : quelques questions de méthode en littératures francophones », *Les Littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité*, in Hans-Jürgen Lüsebrink et Katharina Städler (éd.), Oberhausen Athena, p. 33-56.
BORGOMANO Madeleine, 2004, « Les pouvoirs du récit : un remède au chaos du monde ? *En attendant le vote des bêtes sauvages* », *Présence francophone* 63, p. 65-83.
CHEMLA Yves, 1999, « *En attendant le vote des bêtes sauvages* », *Notre Librairie* 139, p. 30-33.
COATES CARROL F., 2002, « Le bilakoro à l'honneur : les prix et les titres honorifiques d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone* 59, p. 142-153.

- GASSTER-CARRIERE Susan, 2002, « Allah n'est pas obligé », *French Review* 75.4, p. 826-827.
- GAUVIN Lise, 2001, « L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) », *Littérature* 121, p. 101-115.
- HALL Alexis, 2004, « La quête du "centre" et quelques archétypes féminoïdes dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », *Australian Journal of French Studies* xli.1, p. 16-25.
- JOUBERT Jean-Louis, 2002, « Kourouma superstar », *Le français dans le monde* 313, p. 83.
- KANE Mohamadou, 1982, *Roman africain et traditions*, Dakar, Nouvelles éditions africaines.
- LADITON O. Affin, 2001, « Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma ou la romance de la vérité », *Neohelicon* xxvii.2, p. 233-242.
- MOURA Jean-Marc, 2001, « Domination et langage : *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma », *Littératures et sociétés africaines*, in Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink (éd.), Tübingen, Günter Narr, p. 503-508.
- NAUDILLON Françoise, 2004-2005, « La guerre des imaginaires », *Palabres* v.2, p. 33-59.
- NISSIM Liana, 2002, « L'extême contemporain dans les marges. Trois cas exemplaires », *Le Goût du roman*, in Matteo Mjorano (éd.), Bari, B.A. Graphis, p. 103-119.
- NOUMSSI Gérard Marie et Rodolphine Sylvie WAMBA, 2002, « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone* 59, p. 28-51.
- OUÉDRAOGO Jean, 2002, « L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragicomédie du roman », *Présence francophone* 59, p. 69-91.
- PARÉ Joseph, 2001, « Amadou Kourouma : un écrivain malinké francophone », *L'Année francophone internationale*, p. 349-352.
- SEMUIJANGA Josias, 1999, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan.
- 2004, « L'essai », *Introduction aux littératures francophones*, in Christiane Ndiaye (éd.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 119-137.
- SOUBIAS Pierre, 1998, « Interférence du récit magique et du récit historique : le cas de *Monnè*, d'Ahmadou Kourouma », *Itinéraires et contacts de cultures* 25 (Le réalisme merveilleux), p. 91-104.

(c) Entrevues :

- ARGAND Catherine, 2000, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Lire*, septembre, www.lire.fr/Entretien/288
- BUSQUE Anne-Marie, 2001, « La sagesse d'un griot », *L'Année francophone internationale*, p. 353-357.
- CHEMLA Yves, 1999, « *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou le *donsomana* », *Notre Librairie* 139, p. 26-29.
- FENOLI Marc, 1999, « Kourouma le Colossal », *Médianes*, p. 1-10.
- LEFORT René et Mauro ROSI, 2000, « Ahmadou Kourouma, ou la dénonciation de l'intérieur », *Le Courrier de l'UNESCO*, novembre, 7 p.
- MEUDAL Gérard, 2000, « Kourouma entre les lignes », Amazon.fr

² Le mot est ici emprunté au titre d'une brève présentation de l'œuvre de Kourouma parue dans *Le Français dans le monde* et signé par Jean-Louis Joubert : « Kourouma superstar » (p. 83).

³ Pour un bilan récent de cette situation qui a marqué l'émergence de la littérature africaine francophone, voir l'article « La guerre des imaginaires » de Françoise Naudillon publié en 2005 dans la revue *Palabres* (p. 33-59).

⁴ Voir à ce propos les travaux de Josias Semujanga : *Dynamique des genres dans le roman africain* (1999), et le chapitre consacré à l'essai dans *Introduction aux littératures francophones* (p. 119-137).

⁵ C'est aussi sous cette optique qu'Anne-Marie Busque présente l'écrivain dans son entrevue intitulée « La sagesse d'un griot » (2001).

⁶ Voir à ce propos l'article de Lise Gauvin intitulé « L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) » paru dans la revue *Littératures* en 2001.

⁷ Rappelons comme le fait Bazié (dans l'article cité), à la suite de Georges Molinié, qu'il existe plusieurs modalités de réception et que certains textes « se situent dans la troisième catégorie de l'incertitude empirique dont parle Molinié (alliant à la fois intention documentaire et mise en fiction) [et] se présentent au lecteur avec un potentiel de littérarité activable ou non [...] » (p. 95).

⁸ *Batouala*, sous-titré « véritable roman nègre » est couronné du prix Goncourt en 1921, mais la controverse éclate et la diffusion du roman est interdite en Afrique. Certains jugent le roman injurieux pour les Blancs, d'autres injurieux pour les Noirs. Plusieurs, dont Mohamadou Kane, finissent par classer le roman parmi les romans coloniaux à cause des représentations ambiguës du « véritablement nègre ».

Kourouma et le discours littéraire

Deux langues pour restituer deux imaginaires

Amadou KONÉ¹

Jusqu'à la fin des années 70, la critique de la littérature africaine francophone en général, et celle du roman en particulier, ne s'intéressèrent qu'au contenu des œuvres littéraires. Même quand elle s'engagea dans le structuralisme, à la mode à cette époque, elle ne s'intéressa qu'aux structures de contenu. La question essentielle semblait être à l'époque la description des collectivités traditionnelles et modernes en Afrique et celle de l'engagement de l'œuvre littéraire et de l'individu qu'elle représentait. Ce type de critique qui avait privilégié la sociologie de la littérature² semble avoir culminé un peu tardivement avec le livre de Bernard Mouralis : *Littérature et développement* (Silex, 1984). L'orientation de la critique dans cette direction s'explique par le contenu des œuvres elles-mêmes et le consensus qui semblait être établi selon lequel la littérature africaine comme tout l'art africain n'avait de valeur que si elle était engagée. Les théoriciens et critiques orientèrent les romanciers vers cette voie et en retour ne prêtèrent attention qu'à ces éléments. Les choses en restèrent là jusqu'à ce que deux romanciers, au même moment, révolutionnent le roman africain l'un de façon consciente, l'autre de façon « naturelle », dirons-nous. Yambo Ouologuem, avec *Le Devoir de violence* (Ouologuem, 1968) procédait en professionnel de l'écriture. Il savait exactement ce qu'il faisait, suivait des recettes en homme de lettres averti, et mystifiait les lecteurs autant que les critiques. Pour dire les choses comme il faut, Ouologuem fut

honnête puisque avec *Lettres à la France nègre* (Ouologuem, 1969), il expliqua ces recettes que le romancier africain doit suivre pour obtenir le succès auprès du public français. En vérité, Ouologuem se révéla un écrivain extrêmement doué et les procès de plagiat dont il fut accusé³ ne résistent pas à l'analyse quand on essaie de comprendre la démarche globale du romancier⁴. Avec Ouologuem, la révolution néanmoins consista à revenir à la façon de raconter l'histoire comme le griot traditionnel, au rôle particulier des narrateurs traditionnels auxquels le narrateur principal ne cédait d'ailleurs pas la parole. Il y eut aussi le contenu iconoclaste du roman qui plut aux Européens, le fait que Ouologuem décrivait une Afrique traditionnelle aux antipodes des images de la Négritude, une Afrique violente, tyrannique, sauvage et coïncidant avec les images colonialistes de l'Afrique, tranchait avec les romans africains antérieurs. Mais la vraie révolution du roman africain commence avec Ahmadou Kourouma et *Les Soleils des indépendances* (Kourouma, 1968-1970). Contrairement à Ouologuem, Kourouma n'est pas un spécialiste de la littérature. Il vient du milieu des affaires financières, – il est actuaire de formation. Et dans ce premier roman, sa démarche dirons-nous, est tout ce qu'il y a d'intuitif, de naïf et de naturel. C'est peut-être pour cela qu'il réussit une révolution que les critiques n'avaient pas prescrite ni même prévue. C'est peut-être aussi pourquoi son cas est si unique, si difficile à imiter. Évidemment, au moment où paraît *Les Soleils des indépendances*, les critiques romanesques contre les indépendances et les nouveaux pouvoirs africains étaient rares. De la même façon que l'était la démythification des merveilles de l'Afrique précoloniale à laquelle Ouologuem s'était livré dans son roman. Mais de toute évidence, l'unicité, la typicité de Kourouma se trouve ailleurs, dans un domaine qu'il va obliger la critique à privilégier : la langue qu'il utilise, les langues qu'il utilise, pouvons-nous dire avec plus de justesse⁵. Depuis cette époque jusqu'à aujourd'hui, une multitude de travaux critiques s'est abattue sur les œuvres de Kourouma. Certains de ces travaux ont couvert l'œuvre de Kourouma dans sa globalité. Nous n'y entrerons cependant pas car, s'ils ont touché au langage, ils l'ont fait de façon marginale⁶. Mais indiscutablement, l'aspect de l'œuvre qui a été le plus étudié est naturellement la langue de Kourouma. Pourquoi donc ajouter un chapitre de

plus à cette multitude d'études ? Peut-être parce qu'une œuvre de l'importance de celle de Kourouma reste inépuisable. D'autre part, sa richesse d'expression fait que de nouvelles perspectives peuvent se révéler. Nous voudrions nous intéresser aux problèmes de la langue littéraire de Kourouma de façon globale.

Les langues des romans de Kourouma

Le problème linguistique chez Kourouma s'inscrit dans le cadre beaucoup plus large des problèmes de la langue chez les écrivains francophones en général. L'écrivain francophone serait, si l'on accepte la définition de Claude Caitucoli, celui qui « rédige son œuvre ou une partie de son œuvre en français alors que cela ne va pas de soi » (Caitucoli, 2004a, p. 172). Cela ne va pas de soi précisément parce que ces écrivains ont une autre langue de base, maternelle disait-on autrefois, et que leur espace se recrée constamment dans cette langue, que pratiquent la majorité de leurs compatriotes. Cette situation de l'écrivain francophone est donc anormale. Et c'est cette anormalité qui l'oblige à recourir à de nombreuses stratégies d'adaptation de sa langue d'écriture. Jean Sévry a essayé d'établir une typologie des attitudes qu'on peut déterminer chez ces écrivains. Il en distingue onze en partant des écrivains africains qui se sentent tout à fait à l'aise dans la langue de l'autre comme Senghor, jusqu'à Ngugi wa Thiong'o, qui rejette la langue du colonisateur et retourne au vernaculaire (Sévry, 1997, p. 29-43). Sévry place Kourouma dans une attitude qui est « l'exploration fusionnelle des ressources de deux langues » (Sévry, p. 33). Mais Sévry reconnaît lui-même que sa classification présente des limites puisque ces comportements se recourent et qu'on peut certainement en dégager d'autres. Une autre limite de cette typologie, c'est le manque d'analyse des attitudes des écrivains ; il n'aurait pas fallu se contenter des déclarations d'auteurs.

Kourouma s'inscrit en tout cas dans cette problématique de l'écrivain francophone dont les œuvres révèlent de différentes manières la langue

comme une instance problématique essentielle. Il y a eu une période où l'analyse de la question chez cet auteur aurait été simple : quand il n'avait produit que *Les Soleils des indépendances*. À partir de ce roman, on pouvait tenir un discours cohérent et suffisamment circonscrit sur la langue de Kourouma comme l'a fait de façon heureuse Adrien Huannou dès 1975 (Huannou, 1975). C'est aussi le travail, très informatif, que fit Makhily Gassama vingt ans plus tard de façon beaucoup plus ample (Gassama, 1995). Gassama pouvait tenter une synthèse, par ailleurs réussie de cette langue, mais il réduisait la langue à un style. Ce qu'avait d'ailleurs fait Huannou dans son article où il parlait précisément de « technique et de style ». Mais de *Les Soleils des indépendances* à *Quand on refuse on dit non* (Kourouma, 2004), peut-on parler d'un style de Kourouma ? Ngalasso Mwachia Musanji ne s'est pas posé la question et c'est ce qui est gênant dans son long article : « De *Les Soleils des indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages* : quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma ? » (Ngalasso, 2001, p. 13-47). Ngalasso fait un minutieux relevé de paradigmes dont la cohérence n'est d'ailleurs pas toujours évidente. Ainsi, des emprunts des mots malinké, on en arrive à la comparaison en passant par des éléments comme les injures, les tropes, les usages verbaux, les adjectifs, les adverbes, etc. L'impression que donne l'ensemble de l'article est qu'on a une description qui se veut exhaustive mais qui, par manque de systématisation, donne d'abord une sensation de fourre-tout. Des exemples isolés sont pris dans les deux romans considérés sans que le critique signale qu'il y a une grande différence au niveau linguistique entre *Les Soleils* et *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Kourouma, 1998). Il y a ensuite, le fait que ces descriptions ne s'inscrivent pas dans une explication globale. Pourquoi Kourouma utilise-t-il ces mots ou expressions ? Obéit-il à une nécessité ? Laquelle ? Est-ce pour donner la couleur locale comme le faisaient déjà les romanciers coloniaux ? Ou joue-t-il simplement avec ses lecteurs ? Pourquoi ? Pour notre part, en tentant d'étudier les langues de Kourouma, nous voudrions suivre trois axes qui, nous l'espérons, permettront de donner cette vision globale du problème de la langue. D'abord, nous nous intéresserons au rapport de l'écrivain avec la langue dite d'écriture. De ce que Kourouma dit, de ce qu'il fait, que

pouvons-nous affirmer sur ses rapports avec la langue française ? Son travail sur la langue française est-il motivé par une volonté de l'enrichir par des considérations idéologiques ? On verra que l'étude de ce facteur n'est peut-être pas suffisante pour élucider le problème. Il faudra l'expliquer, le placer dans le contexte beaucoup plus large de la création. On entendra ici par contexte, la culture qui est décrite, l'imaginaire qui est construit à partir de la langue africaine et les problèmes de l'expression de cet imaginaire. Les rapports de l'écrivain avec la langue, le contexte référenciel et d'écriture n'expliquent pas tout. Il y a aussi le public réel ou virtuel qui joue un rôle important dans le travail de l'écrivain. On s'interrogera donc enfin sur le rôle du lectorat auquel s'adressent ces œuvres, sur le rôle des organes de légitimation qui ont reconnu les premières œuvres et qui ont sans doute influencé l'écriture successive des autres. Une telle investigation nous permettra peut-être de donner une synthèse satisfaisante sur les langues de Kourouma.

Mais avant même d'aborder la question des langues proprement dite, il paraît opportun de montrer que l'œuvre de Kourouma qui s'est étendue depuis *Les Soleils des indépendances* (1968) jusqu'au récit posthume *Quand on refuse on dit non* (2004) est une œuvre qui a une unité, bien entendu, mais une œuvre qui présente en même temps une certaine variété à l'intérieur de cette unité. Pendant une vingtaine d'années, Kourouma fut l'auteur du seul roman : *Les Soleils des indépendances*. Mais vingt ans après *Les Soleils*, Kourouma publie *Monnè, outrages et défis* (Kourouma, 1990). Il y a certainement une grande évolution dans l'écriture de Kourouma et cela est normal. Si les trois autres œuvres romanesques arrivent rapidement les unes à la suite des autres, on ne peut pas dire que du point de vue du traitement de la langue *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Kourouma, 1998) et les deux autres récits : *Allah n'est pas obligé* (Kourouma, 2000) et *Quand on refuse on dit non* (Kourouma, 2004) soient similaires. La constante dans ces œuvres, au regard de la forme, est que la langue en demeure l'un des aspects les plus intéressants, soit par son traitement soit par la problématique qu'elle imprime à l'histoire elle-même à l'intérieur du récit. Une autre remarque est que les problèmes liés à la langue ne semblent pas toujours se poser de la même façon et varient d'une

œuvre à une autre. Comment se prolonge la constante, quels sont les variables et quels sont l'intérêt et la justification de ces données ? Telles sont les questions auxquelles nous allons essayer de trouver des réponses. On peut évidemment poser des hypothèses de départ. La principale hypothèse consisterait, pour ce qui nous concerne, à montrer que Kourouma, par ses œuvres romanesques, arrive à prouver que le problème essentiel du romancier africain est celui de l'écriture du contexte multiculturel qui, de diverses façons, produit des discours qui obéissent à toutes sortes de contraintes ou donnent accès à toutes sortes de libertés. Kourouma est arrivé à décrire la société, le contexte africain multiculturel, grâce à un multilinguisme qui s'adapte à chaque situation, chaque période, chaque sollicitation théorique. Ainsi poserons-nous les données des variables que nous allons identifier dans chaque roman et tenter d'expliquer tout en distinguant deux étapes créatrices chez cet auteur. Les deux premiers romans constituent, au niveau de la créativité linguistique une première étape. Celle de la liberté avec la langue française. Les trois derniers romans constituent la seconde étape ou Kourouma perd cette liberté, pour des raisons que nous verrons, et du coup, il se retrouve dans l'insécurisation linguistique.

Le rapport de Kourouma avec la langue française

Discutant du rapport de l'écrivain africain francophone avec la langue française, Claude Caitucoli (Caitucoli, 2004b) qui s'appuie sur des notions linguistiques, parle de l'insécurisation dont celui-ci est victime. Le dernier cas d'insécurisation qu'il emprunte à Louis-Jean Calvet est peut-être le plus pertinent dans la situation qui nous intéresse. Il s'agit de tenir compte du point de vue du sujet et de celui de son environnement.

« Il faut distinguer entre sécurité/insécurité (qui participent des représentations du locuteur) et sécurisation/insécurisation (qui participent du discours de l'autre, de l'influence de l'environnement sociolinguistique sur le locuteur) » (Caitucoli, 2004b, p. 13).

L'écrivain africain s'inscrirait dans cette insécurité identitaire. Et Caitucoli précise à propos de Kourouma : « Il serait sans doute exagéré d'affirmer sans nuance que Kourouma est en insécurité. Mais il est indiscutablement sensible au discours insécurisant de l'autre » (Caitucoli, 2004b, p. 173). Cela me paraît d'autant plus juste que tout Africain anciennement colonisé est sensible à ce discours insécurisant des anciens colonisateurs qui ne cessent de déployer toutes sortes d'efforts et de pressions pour que leur langue continue à être parlée et écrite en Afrique. Dans le cas de Kourouma, et dans ses premiers romans, *Les Soleils des indépendances* et *Monnè, outrages et défis*, notre but est de montrer que Kourouma n'est pas sujet à l'insécurité linguistique et c'est l'un des facteurs qui façonnent la langue dans ces deux romans. En revanche, dans les deux derniers, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, l'insécurisation est bien au centre du discours même de Birahima, le personnage narrateur.

Dès la parution des *Soleils des indépendances*, Kourouma, même s'il ne l'a fait que succinctement, s'est exprimé sur ses rapports avec la langue d'écriture. À Moncef S. Badday, il confiait dès 1970 :

« Écrire le roman dans la langue française me gêne parce que le français ne permet pas de faire ressortir la mentalité des personnages. Ces personnages ont des approches, des tournures d'esprit que seule leur langue permet de suivre les méandres de la logique (*sic*) » (Badday, 1970, p. 6).

Cette situation que Kourouma n'a cessé d'expliquer, chaque fois qu'il a eu à en parler, décrit à merveille son rapport avec sa langue d'écriture. Ici la gêne ne se manifeste pas en termes d'insécurité de l'écrivain, ni de ses personnages, mais des limites non du locuteur mais de la langue d'écriture. C'est elle qui ne réussit pas à exprimer une réalité qui s'exprime par ailleurs parfaitement dans la langue de cette réalité. Il y a, comme dit Kourouma, « un déficit de vocabulaire dans la langue européenne chez l'ex-colonisé » (Kourouma, 1997, p. 135), non pas parce que l'Africain ne comprend pas la langue française mais parce que la langue française est incapable de traduire la réalité africaine. C'est donc sans aucun complexe que Kourouma va combler les lacunes de cette langue pour qu'elle puisse dire la réalité racontée dans toute sa profondeur. Kourouma se libère dès le départ.

« Je n'avais pas le respect du français qu'ont ceux qui ont une formation classique. [...] Ce qui m'a conduit à rechercher la structure du langage malinké, à reproduire sa dimension orale, à tenter d'épouser la démarche de la pensée malinké dans sa manière d'appréhender le vécu » (Chamla, 1993, p. 51).

Les Soleils des indépendances est un roman qui a été conçu et réalisé dans cette perspective et les procédés qui maintenant ont été longuement décrits découlent de cette indépendance de Kourouma. En fait, c'est la langue française qui est insécure entre les mains de Kourouma. Et ici il ne s'agit pas d'une subversion idéologique savante. Il s'agit de se rendre à une nécessité créatrice qui satisfasse celui qui écrit, son public qui va le lire et qui a la même culture que lui, et non ceux à qui appartient la langue française (institutions, politiciens, histoire coloniale, grammairiens). La première phrase de *Les Soleils des indépendances* suffirait à soutenir notre thèse : « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume » (Kourouma, 1970a, p. 9). Le spécialiste de la langue française noterait l'emploi intransitif de finir dans le sens d'« arriver à son terme dans le temps ». Cependant, pour qu'il signifie « arriver au terme de sa vie », le français « finir » n'est généralement pas employé absolument (il a fini à l'hôpital, etc.). Le Malinké qui lit le roman comprend immédiatement, lui, que le « avait fini » français correspond ici au *a banan* malinké qui signifie « était mort » et il comprend également que le morceau de phrase explicative : « il n'avait pas soutenu un petit rhume » est un euphémisme malinké pour « il était décédé ». Voilà donc une traduction de la langue malinké qui parle aux Malinké, même si l'énoncé est en français, utilise un lexique et une syntaxe français. Kourouma écrit deux langues à la fois. Mais si la suite du texte permet au lecteur français de comprendre que le narrateur parle de la mort de Koné Ibrahima, il ne paraît pas possible à ce lecteur de comprendre toute la finesse ni la saveur de ce qui est écrit et qui fait la littéarité de ce minuscule passage.

Un autre exemple qui illustre bien « le déficit de la langue française » est le titre du second roman de Kourouma : *Monné* (Kourouma, 1990). Quand Djigui demande au Commandant Blanc de traduire le mot *monné* en français, celui-ci aligne un chapelet de mots approximatifs : « outrages,

défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement ». On peut remarquer que les mots qui sont suggérés par le Toubab ne sont aucunement des synonymes. D'ailleurs le Toubab reconnaît lui-même l'incapacité de la langue française à traduire le mot : « En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le *monné* malinké » (Kourouma, 1990, p. 9). Voilà donc un mot qui traduit un sentiment complexe et qui se retrouve dans toutes les langues africaines mais pas en français. Kourouma va simplement utiliser le mot africain en espérant que la description du contexte permette à son public non africain de comprendre jusqu'à un certain niveau ce qu'il veut dire.

Les stratégies d'écriture de Kourouma dans ses deux premiers romans, ne sont pas, contrairement à celles de nombreux écrivains africains, des réponses à un mécanisme d'insécurisation. Elles sont une réponse à la difficulté de traduire sa réalité dans une langue qui n'a pas façonné cette réalité et qui n'est pas façonnée par elle. C'est le deuxième point sur lequel nous voulons revenir dans cette vision globale des langues de Kourouma.

L'imaginaire et la langue La culture est inséparable de la langue

Dans l'explication de ses difficultés avec la langue française, Kourouma, avec raison, souligne toujours un facteur qui me paraît fondamental. En 1994, dans l'un des rares textes théoriques qu'il ait écrits, il explique :

« Les langues européennes générées par un substrat chrétien et latin forgées et polies par des littératures écrites ne peuvent pas exprimer tous les sentiments et aspects des richesses culturelles de peuples dont la littérature est orale et la religion de base animiste. La réciproque reste également vraie » (Kourouma, 1997, p. 135).

Ce constat que régulièrement Kourouma a fait de façon ponctuelle et peu élaborée, Ngugi wa Thiong'o l'a développé dans tout un livre, *Decolonizing the Mind. The politics of the language in African literature* (1986). Son

argument qui nous intéresse ici est celui où il souligne longuement les liens entre la langue et la culture, c'est-à-dire l'imaginaire.

« The choice of language and the use to which language is put is central to a people's definition of themselves in relation to their natural and social environment, indeed in relation to the entire universe » (Ngugi, 1989, p. 4).

La conséquence d'une loi aussi importante est que :

« Language as communication and culture are the products of each other. Communication creates culture : culture is a means of communication. Language carries culture, and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world » (Ngugi, 1989, p. 15-16).

Un contexte produit donc une langue qui l'exprime d'une certaine façon. Si toute réalité peut être écrite dans une langue donnée, cette réalité est-elle dite comme ceux qui occupent cet espace la disent ? Peut-elle être comprise par l'étranger de la même façon que les gens qui occupent cet espace donné ? La réalité se dit à l'aide d'illustrations qui sont des textes littéraires ou historiques, des mythes, des croyances : une culture. C'est ce que dit lucidement Kouyouma à Armel Alette : « Être africain c'est accepter les mythes. Être écrivain africain, c'est accepter de les présenter selon la manière africaine de formuler les choses » (Armel, 2000). L'idée est donc généralement admise maintenant que le problème de la langue de l'écrivain africain francophone, de tout écrivain qui décrit sa culture et son contexte à l'aide d'une langue étrangère, devrions-nous dire, c'est celui où « le culturel ne se superpose pas adéquatement au linguistique », comme écrit Georges Ngal (Ngal, 1997, p. 102). Kouyouma, dès le départ, a compris que les langues européennes façonnées par une autre culture ne peuvent pas écrire les richesses culturelles africaines. *Monnè, outrages et défis* exemplifie une telle affirmation. Ainsi qu'on peut aisément le remarquer, ce deuxième roman de Kouyouma ne s'appesantit pas sur les recettes linguistiques utilisées dans *Les Soleils des indépendances*. On peut dire avec Madeleine Borgomano que « Dans *Monnè*, le métissage proprement linguistique paraît moins poussé au niveau des mots et de la syntaxe » (Borgomano, 2004, p. 142). Et cependant, la question linguistique reste au centre du roman et le roman semble se prêter parfaitement à l'analyse de la double langue car la problématique du bilinguisme domine tout le roman. Dans ce livre, une

langue en cache une autre. La langue cachée surgit, déforme la langue qui cache, la reforme. Les distorsions des langues provoquent des distorsions dans l'histoire, de sorte qu'un artifice peut cacher la réalité ou qu'une réalité peut en cacher une autre. De sorte que dans le roman, l'on fonctionne sur des malentendus de plus en plus graves au milieu desquels tantôt plane, tantôt est ballotté un personnage capital : l'interprète.

En effet, l'action de *Monnè* se situe dans un contexte qui, en lui-même, crée le problème du bilinguisme. Le roman raconte l'histoire de la conquête du royaume mandingue du roi Djigui. C'est le premier contact entre les Malinké et les Français. Et écrire cette histoire pose – à moins de l'occulter par un artifice – le problème de la communication entre les deux « ethnies ». Il va sans dire que là encore, comme dans *Les Soleils*, seule l'utilisation d'une langue adéquate capable de rendre l'imaginaire des Malinké et la complexité de la situation pouvait convenir dans le texte. Le système d'écriture qui avait fait ses preuves dans *Les Soleils*, s'avère ici aussi opérationnel de façon très satisfaisante.

La nécessité d'écrire une langue française mue par la langue malinké pour décrire une situation perçue par le Malinké traditionnel conduit Kourouma à produire ce que j'appellerai l'écart linguistique. Le romancier va produire un écart linguistique en ce sens qu'en un premier temps, les mots français vont renvoyer à des signifiés qu'ils n'ont pas en français mais à des signifiés qu'ils ont dans les langues africaines. C'est l'utilisation qui est faite du mot « lever » dans la phrase suivante : « Le monde ne se lèvera pas à cause d'une séparation ». Sans doute, le contexte ici permet au non-Malinké de comprendre le sens de « lever » qui est « finir ». En malinké, on dit en effet que le monde « se lève » pour dire qu'il « finit », est détruit.

Kourouma utilise encore d'autres procédés pour bien rendre son imaginaire africain. Il y a ce procédé qu'on appellera procédé de substantivisation, qui consiste à utiliser un adjectif comme un nom. Dès la première phrase du roman, on peut noter un exemple de ce procédé : « Déjà dans le profond du ciel de Soba » (p. 13). Autre exemple : le brigadier Jean qui vient accomplir une mission à la cour de Djigui explique sa venue nocturne : « Ce n'était pas pour du déplorable, annonça le brigadier »

(p. 174). Un tel procédé n'est pas une simple invention de Kourouma. En fait, ce glissement de l'adjectif au substantif est courant en malinké. Dans le dernier exemple cité, le brigadier aurait pu dire qu'il n'est pas venu pour une chose grave *ko djugu*. Or le Malinké dirait plutôt : *A ma kè djugumanyé*, littéralement : « ce n'est pas pour du déplorable », « ce n'est pas quelque chose de déplorable ». Le déplorable est la traduction de *djuguman* qui se situe entre le substantif *djuguya* et le déterminant *djugu*, *djuguman* signifiant « le mauvais », « le déplorable », « ce qui est déplorable ». On voit ainsi que le procédé de substantivisation obéit à une volonté précise de rendre le malinké de façon adéquate en français.

Un autre procédé consiste à fabriquer des dérivés verbaux à partir d'adjectifs ou de noms. Le narrateur explique : « Consommer les sacrifices n'est ni recommandable ni honorable c'est une chair qui fainéantise, vauriennise et affaiblit » (p. 97). « Fainéant » est un adjectif en français. « Vaurien » est un nom. À partir de ces deux lexèmes auxquels il ajoute le suffixe factitif *-iser*, Kourouma fabrique deux verbes absents du dictionnaire. L'équivalent de ces verbes existe parfaitement en malinké. C'est le verbe *fago* qui signifie « rendre fainéant, faire de quelqu'un un vaurien ». La créativité lexicale de l'auteur n'obéit pas à une simple fantaisie mais là encore à la nécessité de rendre le malinké avec ses nuances et sa saveur.

Au-delà des mots, il faut aussi remarquer dans ce roman les tournures d'esprit africaines, les proverbes, bref, ce qu'on pourrait appeler formes conventionnelles. Les formules de salutation entrent dans ce cadre. Les paroles de bienvenue de Djigui au messager de Samory sont traduites directement du malinké : « Soyez le bienvenu ! À vous nos félicitations ! À vous les longues marches. À vous les peines et les adversités endurées » (Kourouma, 1990, p. 30). Une expression telle que « ce qui n'était pas une parole » (p. 270) n'est compréhensible pour le lecteur non-africain que grâce au contexte. Or, elle vient de la langue malinké où l'expression *Ou tè kumaye* signifie que ce qui vient d'être dit est une sottise ou un blasphème.

Qui parle à qui et comment cela influence la langue

Le troisième élément qui se combine aux deux premiers pour donner forme à l'écriture de Kourouma (ou pour créer l'exigence à laquelle Kourouma se soumet) dans ses deux premiers romans est le système de narration : les narrateurs et le public auxquels ils s'adressent. La nécessité de décrire le contexte tel que nous l'avons souligné est liée à la compétence des narrateurs (de l'auteur, donc) dans leurs langues et à leur volonté de « parler » à leur public comme ils le feraient dans la langue africaine. Certes, le narrateur a conscience que certains lecteurs ne seront pas des Malinké puisque quelquefois il s'adresse précisément à eux : « vous paraissez sceptiques » dit le narrateur dans *Les Soleils des indépendances* quand, à propos du décès de Koné Ibrahima, il explique le comportement de son « ombre » (p. 9). Mais, pour l'essentiel, Kourouma s'adresse à son public africain. Il le dit à Moncef S. Badday : « Ce livre s'adresse à l'Africain » (Badday, 1970, p. 7). Et la conséquence naturelle de cela est que ce choix détermine aussi le choix de la langue :

« Je l'ai pensé en malinké et écrit en français, en prenant la liberté que j'estime naturelle avec ma langue. [...] J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain » (Badday, 1970, p. 7).

Kourouma explique ainsi avec beaucoup de lucidité les motivations de la recherche des stratégies les plus efficaces pour écrire en français pour les Africains. Le résultat est *Les Soleils des indépendances*. Mais ce problème se complique dans *Monnè, outrages et défis* car il s'agit de s'adresser à un public linguistiquement et culturellement hétérogène, dans les manières de parler de chacun et dans un langage que comprendrait en profondeur le public africain. Il s'agira d'amener chaque instance diégétique à comprendre l'univers à sa manière, ce qui inévitablement conduira aux malentendus. La problématique du bilinguisme existe déjà dans le roman et le choix que fait le romancier la met au tout premier plan. L'histoire des *monnè* de Djigui et de son peuple n'est pas racontée par un Français pour des Français – ce qui en aurait fait un banal roman exotique. Elle n'est pas non plus racontée par un intellectuel africain à des intellectuels africains et

occidentaux. Elle est dite par un narrateur qui, par son origine, est obligée de raconter les événements dans la perspective malinké de cette époque. Bien que *Monnè, outrages et défis* semble proposer une narration de type extradiegetique, on peut, tout au long du roman, déceler la présence d'un narrateur intradiegetique qui intervient ponctuellement. Ce narrateur se manifeste souvent par les pronoms personnels, les adjectifs et pronoms possessifs. Pendant une bonne partie du roman, il semble aussi s'identifier au peuple malinké de Soba. Des expressions telles que « lui qui était notre roi », « rapidement il s'était lassé de cette vie frivole indigne du roi d'un pays aimé d'Allah comme le nôtre » (Kourouma, 1990, p. 15) montrent bien que ce narrateur témoin est un Malinké et un contemporain de l'histoire qui se fait et qu'il raconte. Il parle au nom de « ceux de Soba » il traduit leur imaginaire. Comment une telle voix peut-elle parler aux Malinké ? Forcément en malinké. La situation de ce narrateur, son origine et son projet ne lui laisse pas d'autre choix que de parler malinké même si l'auteur écrit en français.

Les autres narrateurs ou relais de narration, comme Djigui, le griot, etc., ont le même statut que ce narrateur. Le roi Djigui n'est pas qu'un simple personnage du roman. Il est également un important relais de la narration. À travers de nombreux monologues intérieurs, Djigui continue la narration ou bien, changeant de perspective, témoigne d'une position qui ne peut être rendue publique. Par exemple, Djigui nous explique, à nous lecteurs, ce qu'il ne peut expliquer au griot de Samory : « Le griot ne réalisait toujours pas... Moi, Djigui, je ne pouvais pas quitter Soba ! Comment le lui dire autrement ? J'étais une chèvre attachée à un pieu, obligée de brouter dans le lieu où je me trouvais » (Kourouma, 1990, p. 32-33). Il est évident que Djigui, le roi traditionnel, gardien de la tradition, ne peut avoir qu'une langue adaptée au contexte qu'il gère. Quant au griot, lui aussi, il participe à l'élaboration de l'imaginaire, de la culture traditionnelle. En tant que maître d'une parole ayant des racines dans le passé le plus reculé, il ne peut que restituer cette parole.

Comme on l'a déjà souligné, le problème qui se pose à ces personnages-narrateurs, – en réalité au romancier – c'est que tous sont placés dans une situation où les langues africaine et occidentale entrent en conflit. Dans ce

contexte, règne le malentendu souvent entretenu par le personnage de l'interprète.

Dans *Monnè, outrage et défis*, l'interprète apparaît comme le symbole du bilinguisme et d'une réalité ambiguë. L'importance de l'interprète vient de ce qu'il est en quelque sorte le maître du jeu, de la situation. Il travestit la réalité et est capable de détourner le destin. Mais s'il peut se livrer volontairement à des traductions infidèles, il est aussi conscient de la difficulté de faire comprendre la vision française du monde aux Malinké dans leur langue autant qu'il lui est difficile de représenter aux Français le monde tel que le voient, le vivent et le disent les Malinké. Comment traduire certains mots, certains concepts français qui n'ont pas d'équivalents en malinké ? Comment traduire « réquisitions », « prestations » (Kourouma, 1990, p. 55) ? Comment expliquer le mot « civilisation » ? L'interprète traduit par « devenir Toubab » (p. 57). Difficulté de traduire ce qu'est l'impôt de capitation. L'interprète traduit aux Malinké : « Il sera demandé à chaque chef de clan de s'acquitter d'un impôt pour chaque membre du clan qui prend et lâche l'air. Cet impôt est celui du prix de la vie » (p. 58-59).

L'histoire de la Seconde Guerre mondiale montre bien l'impossibilité de traduire le français en malinké et la confusion qui résulte de cette impossibilité :

« L'interprète a dit *gnibaité* pour liberté dans les commentaires du griot, cette *gnibaité* est devenue *nabata* qui littéralement signifie "vient prendre maman". La liberté, la *nabata*, avait pour ceux du Bolloda, cette dernière signification. Le Centenaire déconcerté se demandait pourquoi de Gaulle voulait absolument équiper tous les Noirs d'Afrique, nous garantir à nous tous, des porteurs de vieilles mamans. Après de vaines et épuisantes explications, pour faire saisir les notions de citoyen et d'égalité [...] » (p. 218).

Comme on le voit, les difficultés de l'interprète rendent la réalité quelquefois incompréhensible à Djigui et aux Malinké en général. Heureusement, le griot est là pour « clarifier » la situation, pour dire la réalité telle qu'elle est comprise et telle qu'elle convient aux oreilles de Djigui et de ses courtisans. À cet égard, l'explication que le griot fait de la fin de la Seconde Guerre mondiale est édifiante. La fable convient en effet à l'imaginaire malinké et le discours du griot satisfait Djigui beaucoup plus

que le discours « confus » du commandant Héraud. Voici l'interprétation du griot :

« Après les libations et les sacrifices, de Gaulle descendit à l'extrémité des Négrities à Brazzaville, y rassembla les nègres de toutes les tribus, dont ceux de Soba. Il constitua une armée redoutable à la tête de laquelle il remonta le désert par la piste des pèlerins, feignant d'aller au pèlerinage de La Mecque. Hitler se laissa abuser par le stratagème » (p. 216).

L'incohérence des deux langues qui se superposent dans *Monnè, outrages et défis* crée le malentendu malicieusement exploité par deux personnages étroitement liés : l'interprète qui comprend tout et dit ce qui peut orienter les événements selon ses désirs et le griot qui n'a pas besoin de comprendre pour habiller la réalité selon l'imaginaire de la culture malinké.

L'examen de ces deux premiers romans du point de vue de la langue et en suivant les trois axes que nous avons déterminés, nous permet d'aboutir aux conclusions logiques de notre hypothèse de départ. La langue française académique est en elle-même inadéquate à décrire de façon satisfaisante la culture traditionnelle dans laquelle les actions de *Les Soleils des indépendances* et *Monnè, outrages et défis* sont situées. L'inadéquation vient de ce que l'expérience culturelle ne peut être traduite de façon satisfaisante que par la langue qui y est liée. Cela est vrai si celui qui écrit veut et est capable de traduire fidèlement cette expérience. Cela est également vrai si l'écrivain a d'abord comme public virtuel le public qui vit cette expérience et qui l'exprime dans sa langue première. Tout cela semble évident dans *Les Soleils des indépendances* où l'imaginaire malinké est celui qui est traduit de bout en bout et par le narrateur principal et par Fama, le personnage principal et par les autres relais de narration. Dans *Monnè, outrage et défis*, la situation est plus complexe car la réalité qui est décrite n'est plus unique, uniforme. La colonisation est arrivée et on a un début d'Afrique colonisée avec la progressive superposition d'un autre imaginaire et d'une autre langue : l'imaginaire français et la langue française. Le problème qui se pose au romancier est le même que celui qui se pose à son personnage, l'interprète. Il faut traduire deux réalités, il faut trouver les langues adéquates pour les traduire et faire comprendre à chacun ce qu'il ne comprendrait pas dans la langue de l'autre. Une telle situation ne pouvait pas être traduite de façon satisfaisante dans un français académique. Seule

une langue adéquate capable de rendre l'imaginaire des Malinké et la complexité de la situation pouvait convenir au roman de Kourouma.

Monnè, outrages et défis conduit Kourouma à une nouvelle étape où la complexité du contexte d'écriture nécessite une sophistication plus grande de l'utilisation des langues si l'écrivain francophone veut rendre adéquatement les cultures qui commencent à se superposer. Les deux derniers romans de Kourouma confirment néanmoins notre hypothèse de départ et nos conclusions sur les deux premiers. Dans *Allah n'est pas obligé* (2000), le contexte décrit a complètement changé par rapport au contexte de *Monnè* ou même de *Les Soleils*. Nous nous trouvons plusieurs décennies après les indépendances. La bâtardise a gagné et l'imaginaire africain n'est plus ce qu'il était. Le narrateur du roman, d'autre part, est « une galette aux deux faces braisées » (p. 10). Ni profondément initié à la culture africaine ni réellement instruit à l'école française. Il est impossible qu'un narrateur comme celui-là puisse s'exprimer comme les narrateurs des deux premiers romans. La langue française bâtarde qu'il utilise reflète et le contexte et sa culture personnelle. En vérité, Kourouma lui-même avoue qu'à un certain moment, il avait perdu la façon de parler la langue africaine (la langue malinké ?) Il avoue à Marc Fenoli que dans *Les Soleils des indépendances* :

« J'étais plus proche de la langue malinké parce que je pensais en malinké, je vivais en malinké et puis mon long exil m'a fait perdre un peu la langue malinké, et actuellement je pense en français et non plus en malinké [...]. Cette évolution est malheureuse, elle m'a fait perdre une partie de mon authenticité, je ne peux rien contre elle » (Caitucoli, 2004b, p. 17).

Il y a un problème de compétence au niveau de la langue africaine. Cette compétence était certainement un des éléments de supériorité de Kourouma sur la majorité des auteurs africains. L'ayant perdue, il se retrouve dans l'insécurité linguistique autant que son personnage, Birahima, qui doit s'aider de dictionnaires pour raconter son histoire et qui est conscient de l'incorrection de sa langue française. « Suis p'ti nègre parce que je parle mal le français » (p. 9), explique-t-il par ailleurs. Certes, Kourouma aurait pu écrire en une langue plus correcte s'il l'avait voulu mais c'est là qu'intervient le troisième axe du triptyque que nous avons souligné au départ. Dans ce livre, Kourouma a consciemment orienté son roman vers le public européen. On risque peu de se tromper en disant que l'orientation de

ce livre est la même que celle de *En attendant le vote des bêtes sauvages* à propos duquel Kourouma affirme clairement : « Quand on écrit, on s'adresse à des gens. Quand j'écrivais, je pensais aux lecteurs français, à vous autres d'abord. [...] J'ai quand même privilégié le lecteur européen » (Caitucoli, 2004, p. 17). Une telle orientation est tout à fait opposée à la démarche initiale de Kourouma. Il n'est pas étonnant qu'il ait utilisé le français petit nègre qui était déjà partiellement introduit dans la littérature coloniale. Il n'est pas étonnant non plus qu'avec les trois derniers romans, Kourouma ait versé dans l'exotisme.

Dans le cas des romans de la première étape comme dans ceux de la seconde étape, les romans de Kourouma montrent clairement, selon des modalités différentes, la nécessité qui s'impose au romancier africain d'adapter la langue européenne à la vision africaine. Une volonté d'exprimer l'imaginaire africain à la manière africaine oblige le romancier à proposer une langue très proche de la langue africaine qui a contribué à l'édification de cet imaginaire. Cette voie Kourouma qui lui permet de jouer avec l'ambiguïté linguistique pour décrire l'imaginaire africain soumis à la langue occidentale est une réussite éclatante dans les deux premiers romans, car le romancier y conservait sa liberté de penser et de dire les choses comme elles se disent chez lui, même s'il s'exprimait en français. La réussite était aussi possible car le romancier ne se souciait pas d'un public étranger. Il écrivait d'abord pour ceux dont il parlait, ceux dont il décrivait l'histoire et la culture, ceux dont il maîtrisait la langue et la culture. Cette voie Kourouma, qui est difficile à suivre pour d'autres romanciers, trouve ses limites déjà chez Kourouma lui-même, à partir du moment où le contexte africain a commencé à changer et que les autres paramètres tels que la maîtrise de la langue africaine par le romancier lui-même est devenue problématique, et que le romancier a été récupéré par les institutions parisiennes et qu'il s'est mis à écrire surtout pour les lecteurs européens.

Bibliographie

Les cinq romans de Kourouma

- ANOZIÉ Sunday O., 1970, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman ouest-africain*, Paris, Aubier-Montaigne.
- ARMEL Aliette, 2000, « Entretien avec Kourouma », *Le Magazine littéraire* 390, septembre.
- BADDAY Moncef S., 1970, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L'Afrique littéraire et artistique* 10, p. 2-8.
- BORGOMANO Madeleine, 1999, *Ahmadou Kourouma. Le guerrier griot*, Paris, L'Harmattan.
- 2004, « Écrire, c'est répondre à un défi », *Notre Librairie* 155-156, p. 136-143.
- CAITUCOLI Claude, 2004a, « La différence linguistique : insécurité et créativité », *Notre Librairie* 155-156, juillet-décembre, p. 172-178.
- 2004b, « L'écrivain africain francophone agent glotto-politique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma », *Glottopol* 3 – janvier 2004, <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/gottopol>, 24 p.
- GASSAMA Makhily, 1995, *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT/ Karthala.
- HUANNOU Adrien, 1975, « La technique du récit et le style dans *Les Soleils des indépendances* », in *L'Afrique littéraire et artistique* 38, 4^e trimestre, p. 31-38.
- KONÉ Amadou, 1993, *Des textes oraux aux romans modernes. Étude sur les avatars de la tradition orale sur le roman ouest-africain*, Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- KOUROUMA Ahmadou, 1997, « Le processus "d'africanisation" des langues européennes », in *Littératures africaines. Dans quelle(s) langue(s)*, Paris, Silex/Nouvelles du Sud, p. 135-139.
- MLANHORO Joseph (éd.), 1977, *Essai sur Les Soleils des indépendances*, Abidjan, NEA.
- MOURALIS Bernard, 1984, *Littérature et développement*, Paris, Silex.
- NGAL Georges, 2001, « Style, sens et non sens chez Soni Labou Tansi », in *Littératures francophones : langues et style*, Paris, L'Harmattan, p. 100-106.
- NGALASSO Mwatha Musanji, 2001, « De *Les Soleils des indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma ? », in *Littératures francophones : langues et style*, Paris, L'Harmattan, p. 13-47.
- NGANDU NKASHAMA Pius, 1985, *Kourouma et le mythe : une lecture de Les Soleils des indépendances*, Paris, Silex.
- NGUGI wa Thiong'o, 1986, *Decolonising the Mind. The politics of language in African literature*, London, James Currey, Nairobi, Heinemann.
- OUÉDRAOGO Jean, 2004, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma, griots de l'indicible*, New York, Peter Lang.
- SELLIN Éric, 1974, « Ouologuem, Kourouma et le nouveau roman africain », in *Littérature ultramarines de langue française, genèse et jeunesse*, Ottawa, Naama.
- SÉVRY Jean, 1997, « Les écrivains africains et le problème de la langue. Vers une typologie », in *Littératures africaines. Dans quelle(s) langue(s)*, Paris, Silex/Nouvelles du Sud, p. 29-43.

¹ Georgetown University.

² Voir par exemple de Sunday O. Anozie, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970.

³ Il serait utile de relire cet article qui fut l'un des premiers à comparer ces deux romanciers et qui évoque le problème du plagiat dont Ouologuem fut accusé. Eric Sellin, « Ouologuem, Kourouma et le nouveau roman africain », in *Littérature ultramarine de langue française, genèse et jeunesse*, Ottawa, Naaman, 1974.

⁴ Amadou Koné, *Des textes oraux aux romans modernes. Étude sur les avatars de la tradition orale sur le roman ouest-africain*, Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.

⁵ En vérité, l'intérêt porté à l'étude des aspects linguistiques des *Soleils des indépendances* n'a pas été immédiat. Par exemple, dans la collection d'essais que l'Université d'Abidjan consacre au *Soleils des indépendances* à la suite d'un colloque, il n'y a aucun article sur la langue. Tous les essais sont consacrés au contenu et à la signification de l'œuvre. Joseph Mlanhoro (éd.), *Essai sur Les Soleils des indépendances*, Abidjan, NEA, 1977.

⁶ Voir notamment Pius Ngandu Nkashama, *Kourouma et le mythe : une lecture de Les Soleils des indépendances*, Paris, Silex, 1985. Ou Jean Ouédraogo, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma, griots de l'indicible*, New York, Peter Lang, 2004. Ou Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le guerrier griot*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Figures de l'ironie dans *Quand on refuse on dit non*

Isabelle CONSTANT¹

Certains critiques ont parlé de la verve voltairienne de Kourouma, qui, depuis *Les Soleils des indépendances*, manie l'ironie de main de maître. Il en résulte à la fois un malaise, parce que le fond du récit se base sur d'atroces faits réels et actuels, mais aussi un plaisir puisque les faits se trouvent transcrits avec une liesse linguistique qui nous évoque certaines lectures du grand maître. Voltaire provoquait sans doute plus d'effroi de son temps qu'il n'en provoque actuellement où, grâce à la distance, il nous reste surtout l'appréciation de son humour. On ne peut que souhaiter un destin similaire à Kourouma, dans les siècles à venir, dans un temps où il ne subsisterait que le jeu des signes et non leurs atroces référents. Cette césure entre des faits tragiques et la désinvolture du langage chez Kourouma participe à l'ironie et permet la distanciation adéquate du lecteur qui sourit malgré l'horreur. Étienne Marie Lassi voit dans le récit de Birahima, le personnage principal, l'avantage d'une catharsis comique² différente de la catharsis tragique : « son affection pour le vocabulaire ordurier [...] la désinvolture avec laquelle il assume la narration, participent d'une forme de violence. Elle [...] apparaît [...] comme un exutoire pour ces consciences traumatisées et aliénées. C'est une violence qui désintoxique comme dirait Frantz Fanon » (p. 111-112). L'ironie, distincte de l'humour, car elle n'est pas forcément drôle, est une manière de se moquer en disant le contraire, et souvent aussi autre chose que le contraire, de ce que l'on veut faire

entendre, et apparaît souvent sous forme d'antiphrase mais pas uniquement. Au sens premier, grec, l'ironie est l'action d'interroger en feignant l'ignorance, à la manière socratique. Elle place le lecteur dans une position d'incertitude parfois inconfortable, car elle n'est pas nécessairement évidente à déceler. L'ironie relève souvent d'un procédé subtil d'insinuation. Ce qu'un lecteur peut prendre au premier degré, un autre le mettra en doute. Comment connaître alors exactement la position politique, car c'est souvent de cela qu'il s'agit, de l'auteur ? La position d'énonciation participe également de l'ironie, selon que l'auteur force le trait ou non et avec le personnage de Birahima, l'excès reste de rigueur. Enfin s'il paraît évident que le langage et le ton de l'auteur relèvent de l'ironie, au fond, sur quoi porte-t-elle ? Les thèmes cibles de l'ironie de Kourouma sont la religion et la politique. Les mécanismes de l'ironie dans son dernier roman *Quand on refuse on dit non* s'observent au niveau microstructurel de la phrase, mais également par le choix d'un anti-héros qui, comme dans *Allah n'est pas obligé* ne peut être considéré comme porte-parole de l'auteur bien qu'il soit chargé d'énoncer des vérités indicibles. Cette difficulté à se situer entre les paroles extrêmes du héros problématique et une pensée que l'on croit deviner derrière les marionnettes que sont les personnages, fait de ce dernier roman inachevé de Kourouma une œuvre éminemment théâtrale, un lieu de représentation dramatique et d'interrogation.

L'ironie lexicale : politique, religion, langue

L'ironie de Kourouma porte souvent sur la désignation. Elle provient non pas de tout un énoncé mais d'un vocable : « Quand c'est un groupe de blancs, on appelle cela une communauté ou une civilisation, mais quand c'est des noirs, il faut dire ethnies ou tribus, d'après mes dictionnaires » (p. 16). L'appellation vient du dictionnaire et l'ironie vise donc la vision qu'ont les Blancs, les auteurs des dictionnaires de Birahima, sur l'autre peuple, les Noirs. Birahima utilise un vocabulaire ethnographique pour désigner ce qui ressortit à l'Afrique. Le savoir qu'il acquiert se trouve teinté

de relents colonialistes directement issus des dictionnaires. Les outils qui pèchent pour décrire l’Afrique sont la langue et les dictionnaires, les écrits, essentiellement parce qu’ils sont datés, mais aussi parce qu’ils sont produits en majorité par des hommes blancs. Fait que remarquait déjà Mongo Beti dans *Perpétue* lorsqu’il déclarait : « L’Afrique est ravagée par trois grands fléaux, la dictature, l’alcoolisme et la langue française, à moins que ce soit trois visages d’un même malheur » (p. 132). Kourouma reprend du discours colonial certaines désignations clairement destinées à diminuer l’humanité des Africains : « Ce qui arrive en Côte d’Ivoire est appelé conflit tribal parce que c’est un affrontement entre des nègres indigènes barbares d’Afrique. Quand des Européens se combattent, ça s’appelle une guerre, une guerre de civilisation » (p. 42). Jean Baechler établit en fait une typologie des guerres en Afrique et distingue la guerre civile de la guerre sauvage « dont le seul but est de tuer³ ». Mais le point de vue du lecteur, qui frémit à la réflexion de Birahima, le point de vue que convoque Kourouma est la perception des conséquences de la guerre quelle qu’elle soit. L’ironie confine à l’amertume lorsque Kourouma ajoute :

« Dans les conflits tribaux, les enfants, les femmes, les vieillards meurent comme des mouches. Dans une guerre, les adversaires tiennent compte des droits de l’homme et de la convention de Genève. Dans un conflit tribal, on tue tout homme qui se trouve en face. On se contrebalance du reste comme de son premier cache-sexe » (p. 42).

Il renchérit sur l’ironie par la mention du cache-sexe comme signe typique du vêtement du sauvage dans la vision colonialiste. Birahima adopte le point de vue raciste, directement lié à son utilisation du dictionnaire, lorsqu’il exprime l’existence même des Africains : « Les Dioulas [...] pullulent comme des cancrelats, des sauterelles » et « Nous, les Malinkés, grouillons dans tous les pays sahéliens de l’Afrique de l’Ouest » (p. 17). Birahima qui s’exprime ainsi, parlant de son peuple comme d’insectes, est lui-même dioula et malinké. On ne sait trop si c’est par ignorance des connotations de « grouiller » et « pulluler » qu’il parle ainsi ou si c’est pour reprendre les expressions des ennemis bété qui les ont massacrés. Il s’agit surtout pour Kourouma de nous indiquer la manière dont un groupe considère l’autre, comme des parasites à éliminer, et de nous signaler le peu de valeur accordé à la vie humaine. Les formules

suggèrent la nécessité de se débarrasser d'êtres déshumanisés et considérés comme trop nombreux. Birahima se place du point de vue de l'ennemi de son propre peuple presque systématiquement, allant jusqu'à défendre Gbagbo alors que tout le monde parmi les Dioula le rend responsable des exactions. C'est en ce sens que l'ironie dépend en grande partie de la position de l'énonciateur. On peut considérer Birahima comme l'incarnation de l'antiphrase. Birahima est musulman mais dans la phrase suivante « Mon maître [...] est obséquieux envers Allah » (p. 18), on a l'impression que Birahima se trompe encore de terme. C'est ce que veut suggérer l'auteur en lui faisant répéter inlassablement son ignorance et en insistant sur ses dictionnaires. On traduit mentalement « mon maître est dévoué à Allah » mais le mot « obséquiosité » est lâché. La distance que met Kourouma entre lui et son narrateur, en prétextant l'ignorance lexicale de Birahima, une réelle trouvaille, reste sa technique de prédilection. Le jeu de Kourouma consiste à lui faire dire quelques vérités sous couvert d'ignorance. De même qu'il justifie les massacres avec des vocables associant humains et insectes, Birahima approuve le massacre des imams à cause de leur « obséquiosité » qui déplaît à Allah, qui permet alors qu'on les élimine :

« Allah en Côte d'Ivoire a cessé d'aimer ceux qui sont obséquieux envers lui [...]. C'est pourquoi il a fait en sorte que les militants bétés détestent les imams. Chaque fois que les escadrons de la mort voient un imam, ils l'assassinent tout de suite. Ils l'assassinent tout de suite parce qu'il est trop obséquieux envers Allah. Allah en a marre de la grande obséquiosité des Imams » (p. 31).

Birahima déploie par son langage une rhétorique et une logique totalitaires. Mais sous cette démonstration absurde, on lit un plaidoyer pour la modération contre l'extrémisme. Les imams sont extrémistes et Allah les punit en leur envoyant des assassins. L'ironie découle de l'idée sacrilège qu'Allah serait responsable des massacres, mais sous-jacente se trouve l'idée que les conflits religieux en général mènent au crime. Plusieurs strates de l'ironie se superposent et ne se limitent pas, au sein d'une même phrase, à une proposition et son inverse, mais la critique porte habilement sur plusieurs cibles à la fois.

L'ironie lexicale cible la religion, la politique et la langue française. Lorsqu'il décrit ses quatre dictionnaires, Birahima se place résolument dans

la position des anciens colons et du français de France en employant l'antiphrase suivante : « (J'ai) L'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique noire pour les barbarismes d'animistes avec lesquels les nègres d'Afrique noire [...] commencent à salir, à noircir la langue limpide de Molière » (p. 19). Il s'agit d'une ironie flagrante et d'une moquerie ouverte de ce dont les Français s'enorgueillissent le plus depuis le XVII^e siècle : la clarté, la logique et la raison de leur langue. Opposés à ces notions de clarté, associée au teint des Français, se trouvent les « barbarismes d'animistes avec lesquels les Nègres d'Afrique noire noircissent la langue » (p. 19). La clarté étant alors associée à la lumière supposée de la religion catholique censée éclairer ces pauvres animistes qui errent dans la nuit. En quelques mots, Kourouma retrace les justifications colonialistes. Ici, la technique utilisée est la redondance, figure rabelaisienne, qui justement s'oppose dans le style à la concision classique idéale. Birahima, reprend à son compte, à l'aide d'une accumulation baroque et essentialiste de termes décrivant la peau noire, les arguments dits « civilisateurs » des colons. Le paradoxe tient à ce que Birahima, personnage de victime, emploie le vocabulaire de l'ancienne élite responsable et aspire à lui ressembler. L'ironie porte à la fois sur l'inadéquation des termes que Birahima reprend sans bien les comprendre et sur l'ignorance de son propre état. Kourouma fait parler la victime comme un décideur. De surcroît, Kourouma exagère l'excès dans l'opinion du sujet passif de l'élocution, du colon, la rendant non plausible. C'est cet excès qui signale, heureusement, que le propos est ironique.

L'ironie par le raccourci langagier, la démonstration, le sophisme

Birahima résume mentalement avec des raccourcis tout à fait grossiers mais révélateurs les leçons de Fanta sur l'histoire de la Côte d'Ivoire. C'est souvent lors de ces résumés, au niveau microstructural d'une suite de

phrases, qu'intervient l'ironie. Ses raccourcis simplificateurs prêtent à sourire mais ils indiquent aussi quelle interprétation juste on peut avoir d'actes et de circonstances politiques dès qu'ils sont dépouillés de leur encodage journalistique ou diplomatique. En effet, les deux registres de langue, celui soutenu de Fanta et celui direct et trivial de Birahima, relatent et redoublent exactement les mêmes événements, les mêmes coups d'état et massacres. Les journaux décrivent des événements similaires de manière factuelle, statistique et géopolitique, avec décompte des morts et des blessés, de manière si convenue que la portée s'en trouve souvent affaiblie. De même, la narration professorale de Fanta dilue l'horreur de la guerre sous l'énumération des faits, alors qu'à l'instar du chapitre trois de *Candide* sur la guerre, Birahima la condense et la livre dans toute son épouvante. Birahima le petit ignare convient en tant que témoin véritable à l'Histoire de son pays, car ni le langage journalistique, ni le langage professoral ne parviennent à présenter des détails si sordides sur les guerres. En effet, les mots utilisés dans les journaux ou les manuels de classe recouvrent pour les lecteurs occidentaux des concepts abstraits pour ceux qui ne les ont pas vécus, les mots de génocide ou massacre. En revanche, lorsque Birahima répète : « Le 19 septembre, les Ivoiriens, pris par le sentiment du tribalisme, se sont mis à se zigouiller comme des fauves et tous les jours à creuser et remplir des charniers. Mais les charniers font de l'humus qui devient du terreau qui est bon pour le sol ivoirien » (p. 46). On ne peut rester indifférent à l'image des cadavres servant d'engrais au pays. Cette phrase condense de façon extrêmement efficace les circonstances (la date), les actants (de nationalité ivoirienne), une cause arbitraire (le sentiment du tribalisme), les actes atroces exprimés de façon grossière (se zigouiller), une comparaison avec les bêtes sauvages, et un résultat tout à fait absurde car présenté comme positif (les cadavres engrais). Le zeugme, ou combinaison d'idées disparates, utilisé ici, est une figure de l'ironie et contredit l'impression qu'à première vue, Kourouma, parce qu'il a choisi un héros frustré, propose un discours simpliste. En réalité, les strates de l'ironie offrent un discours extrêmement complexe. L'interprétation est absolument nécessaire pour voir où nous mène le discours ironique. Linda Hutcheon note justement que l'ironie ne peut en aucun cas enlever l'ambiguïté d'un

texte mais seulement le complexifier⁴. Par exemple, les accusations contre le marché mondial mis en place par les pays occidentaux et qui rend les États du sud exsangues, proposées sur le ton de l'humour noir, relient directement les intérêts des pays riches à la guerre civile : « Les charniers font du bien au sol ivoirien. Ils enrichissent la terre ivoirienne, le meilleur sol pour faire pousser le cacao et le café » (p. 160). L'ironie a lieu entre le dit et le non-dit et inclut les deux, explique Hutcheon, il a besoin des deux pour exister⁵. Ici la simple mention du cacao et du café convoque à l'esprit la soumission de l'agriculture africaine au marché mondial. L'efficacité du narrateur enfant-soldat réside dans le fait qu'il permet à l'auteur, sous prétexte d'un héros déficitaire, de proposer des abrégés qui concourent à l'ironie. L'antiphrase « les charniers font de l'humus qui devient du terreau qui est bon pour le sol ivoirien » (p. 46) montre clairement la position ironique de Kourouma et la raison qui le pousse à choisir un héros immoral : il peut lui faire proférer toutes sortes d'inanités et de contrevérités qui présenteront une position contraire à la sienne.

Dans le discours de Birahima, l'antiphrase fait parfois place aux sophismes qui servent aussi un propos ironique. Kourouma ironise ainsi sur le mythe de la nation. Il dénonce la technique des dictateurs qui consiste à ériger un nationalisme créé de toutes pièces afin d'enrôler une partie de la population contre une autre. Les dictateurs ont inventé le concept d'« ivoirité » qui permet au dictateur de déterminer qui sont ses amis et ses détracteurs, ou de désigner ses ennemis comme tels :

« Les ethnies ivoiriennes qui se disent “multiséculaires” (elles auraient l'ivoirité dans le sang depuis plusieurs siècles), c'est du bluff, c'est de la politique, c'est pour amuser, tromper la galerie. C'est pour éloigner les sots. C'est pour rançonner les étrangers. Tout le monde est descendant des Pygmées, les maîtres de la terre, donc tout le monde est maître de la terre. Tout le monde est devenu ivoirien le même jour » (p. 57).

Ici la complexité de l'ironie s'intensifie. La position de l'auteur est ambivalente. Hutcheon nous éclaire encore en disant : « Le sens ironique n'est pas simplement le non-dit, et le non-dit n'est pas toujours une simple inversion ou l'opposé de ce qui est dit⁶ ». On comprend que Kourouma approuve le personnage dans la première partie du discours, mais pas dans sa conclusion, car Birahima, niant les mythes nationalistes des dictateurs,

présente son propre mythe, inspiré de l'afrocentrisme, mais dont il propose une interprétation tout aussi tyrannique : tous les Ivoiriens descendent des Pygmées et peuvent donc se targuer de posséder le monde. Il y a là encore un raccourci à effet ironique dans la logique du raisonnement. Pourquoi les Pygmées seraient-ils maîtres de la terre ? L'auteur se démarque encore de son personnage en lui faisant proférer des conclusions démesurées. Le procédé de distanciation auteur-personnage est un des ressorts de l'ironie. Mais cet énoncé sophiste concourt aussi à montrer le cheminement de pensée d'un tyran. Car l'ignorance de Birahima en fait un dictateur potentiel. Il se peut que Kourouma remette en cause le concept même de nation.

Birahima est donc, sous des dehors très rigides, un personnage paradoxalement très plastique. Kourouma le manipule de façon à lui faire prendre une multitude de *personae* et de voix. Dans l'exemple qui concerne l'immigration, sujet tragique traité sur le ton de l'ironie, Birahima parle au nom des habitants des pays d'immigration. De prime abord, la déshumanisation, l'insectisation du peuple migrant suggère que le point de vue est celui du peuple qui les accueille (les Ivoiriens, les Italiens, les Français). En réalité, il s'agit de celui de Birahima, qui, paradoxalement, se trouve lui-même dans une position d'errance. Cette contradiction entre l'opinion du sujet de l'énonciation et son propre statut, auquel il semble aveugle, participe fortement à l'ironie, qui est alors plutôt factuelle que langagière. *In media res*, Birahima opère une telle distanciation entre sa conscience de lui-même et sa perception des autres, qu'il ne réalise plus qu'il est lui-même un migrant. Birahima remarque à propos des Dioula : « Quand la Côte d'Ivoire carburait [...], ils venaient de partout, ils venaient comme des sauterelles. Maintenant, ils viennent de moins en moins en Côte d'Ivoire. Ils montent avec beaucoup d'Ivoiriens en Italie et en France pour devenir des sans-papiers » (p. 48-49). D'autre part, le raccourci dans la formulation de Birahima suggère naturellement que devenir des sans-papiers est le but de leur traversée. Il s'agit encore d'un sophisme. Le style oral et vulgaire, sans enrobage inutile, avec beaucoup de raccourcis, semble alors infiniment supérieur à l'écrit soutenu et nuancé, la fiction plus à même

de véhiculer le réel. C'est pourquoi Kourouma donne la préférence à un narrateur naïf et qui s'exprime crûment.

Ironie situationnelle

Nous avons vu ci-dessus que l'ironie réside parfois autant dans la contradiction entre un discours et un état de fait, ou une situation, qu'à l'intérieur d'un discours. Selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poésie* : « L'ironie est une figure de type macrostructural [...] un discours ironique se développe parfois sur un certain nombre de phrases parmi lesquelles il est difficile d'isoler formellement des termes spécifiques porteurs d'ironie (mais en cas d'antiphrase cela est possible) » (Aquié, p. 210). Le contexte qui entoure un passage concourt à le rendre ironique. Parfois le ton général d'un passage s'avère ironique, ici, le ton général du discours l'est, hormis lors de la mélodie des leçons d'histoire de Fanta. C'est dans l'interprétation souvent fallacieuse que fait Birahima des leçons d'histoire qu'a lieu l'ironie première. C'est son regard qui, paradoxalement, apporte un sens supplémentaire, souvent en contractant, résumant ou simplifiant les événements décrits par Fanta sans aucune ironie. La surimposition d'un discours et d'un récit participe aussi à l'ironie. L'essentiel du message de Kourouma se trouve peut-être dans une réflexion sur l'inadéquation du langage courant à exprimer des situations hors du commun, c'est pourquoi il opte pour le roman dialogique. Dans le discours de Birahima, il fait le choix du sublime, c'est-à-dire du mélange du beau et du cruel où l'expression joyeuse décrit des carnages. Par contre, le récit de Fanta demeure aussi factuel, aussi dénué d'interprétation ou d'ironie que possible.

Dans ce roman sur fond de guerre et de massacres, Kourouma s'interroge sur la possibilité d'une parole embellie du griot. L'anti-héros Birahima se positionne en critique du personnage du griot. L'ironie transparait sous son monologue intérieur lorsqu'ayant atteint le nord de la Côte d'Ivoire, Fanta s'apprête à faire le récit de ses aventures : « Fanta voulut parler mais elle fut

interrompue par le griot de la famille. Le griot raconta d'un trait le voyage avec des rajouts et des invraisemblances qui m'obligèrent à fermer la bouche, moi, petit Birahima ! Tellement les mensonges étaient gros ! » (p. 154-155). Birahima, témoin véritable, remet en question le récit du griot. Fanta le professeur d'histoire se trouve détrônée par cette parole qui reprend ses droits. La mise en scène du griot insiste sur la nécessité pour l'écrivain d'occuper un rôle similaire d'embellisseur d'une réalité sordide. Cependant, il est malaisé d'apprécier dans ces paroles le point de vue de Kourouma sur le griot. D'une part, on a un personnage sans foi ni loi, Birahima, d'autre part un griot traditionnel, et un auteur qui lui-même joue un rôle de griot. Le texte de fiction africain, nous dit Mouralis, se double d'un texte critique. C'est une particularité de la littérature africaine plus que la culture, l'idéologie, la thématique ou le style. En effet, les écrivains et les théoriciens sont souvent les mêmes. Kourouma renvoie dos à dos tous ses personnages, à la façon dialogique de Dostoïevski, et remet en cause les motivations de chacun, soumettant tout le monde à la critique et se mettant en retrait, à distance des jugements hâtifs.

Le seul personnage épargné par la dérision est Fanta, détentrice du savoir historique, mais elle est représentée quasiment comme un idéal inatteignable notamment par Birahima. Elle est également celle qui n'utilise pas l'ironie alors que Birahima nous la transmet involontairement. À la fin du roman, Birahima veut épouser Fanta. Elle trouve une variété de raisons contre ce projet : elle est plus âgée que lui, il n'a pas d'argent, elle possède une éducation supérieure à la sienne qu'elle compte parfaire à l'université marocaine. Lui, répond point par point. Le prophète s'est marié aussi avec une femme plus âgée, il reprendra des activités au sein des enfants soldats qui : « écumant l'Ouest de la Côte-d'Ivoire. Par le pillage j'aurai beaucoup de pognon [...] je pourrai avancer le prix d'un vieux gbaga (une camionnette Renault de transport en commun) [...] je deviendrai un patron » (p. 138-139). Puis au sujet de la différence d'éducation il affirme :

« Fofana, le transporteur de Daloa, ne savait même pas signer de son nom. Il était aussi con que la queue d'un âne. Pourtant sa troisième femme était une licenciée qui enseignait les mathématiques au lycée. Elle était sa préférée et ça marchait bien. [...] Je vais passer mon certificat, après ça mon brevet, après ça mon bac pour être digne de toi. C'est pourquoi j'ai bien enregistré tout ce que tu m'as appris sur la géographie et l'histoire de la Côte-d'Ivoire.

- Bon, bon à ce moment-là on verra. Quand tu seras licencié je te répondrai.
- Non, non, il faut que tu sois à moi avant ton voyage au Maroc. [...] Au Maroc là-bas, il y a beaucoup de baratineurs qui pourraient te détourner » (p. 140).

L'ironie réside dans la candeur de Birahima qui continue à avouer à Fanta qu'il tuera et pillera, et qu'il veut l'épouser avant qu'un autre, plus éduqué, s'en charge. Il lui oppose donc des arguments qui ne font que confirmer son incompetence intellectuelle et morale. Il vit toujours dans l'immédiateté de la réaction. Sa langue demeure toujours aussi triviale, il n'a retenu des leçons de Fanta qu'une suite d'événements sur magnétophone, mais ni langage ni éthique. Birahima se présente toujours comme un ignare : « Je comprendrais plus tard, lorsque je serais prêt pour le brevet et le bac » (p. 76). Le héros agit pour l'instant de façon purement réactive dans un univers qu'il ne comprend pas et espère que lorsqu'il sera instruit, il pourra enfin comprendre et cesser d'agir violemment. Mais l'ironie vient aussi de l'impression qu'il s'agit, du point de vue de l'auteur, d'une antiphrase, et que tous les diplômés ne préparent aucunement à comprendre les raisons de la guerre. On remarque que l'ironie de Kourouma est surtout faite de tropes mises bout à bout. Même si l'on recherche une véritable ironie situationnelle dans le roman de Kourouma, celle-ci apparaît presque forcément dans le langage. Et notre effort pour trouver une situation ironique se solde par un renvoi presque certain aux figures de style, tant elles sont nombreuses. C'est plutôt leur fréquence qui nous fait trouver la situation ironique : « En un mot, de même qu'une métaphore prolongée devient une allégorie, de même une succession d'ironies qui, prises isolément, formeraient autant de tropes, constitue la figure de l'ironie » (Le Guern, p. 52-53).

Quelles sont les cibles de l'ironie chez Kourouma ?

La distanciation, le détachement, la catharsis, la purification par le récit sont tous des effets du texte ironique de Kourouma, mais on y trouve également l'accusation et la désignation des responsables politiques, ce qui

va plus loin que la simple dérision ou la disqualification dont l'ironie est porteuse, plus loin même que la définition suivante de l'attitude ironique : « L'attitude manifestée par un énoncé ironique est toujours de l'ordre du rejet ou de la désapprobation. Le locuteur se dissocie de l'opinion à laquelle il fait écho et qu'il ne partage pas » (Sperber et Wilson, p. 359). Laurent Perrin et presque tous les chercheurs qui se penchent sur les mécanismes de l'ironie ont étudié en détail les liens qui sous-tendent l'intention de l'auteur, perçue ou imaginée, l'effet et la cible de l'ironie. C'est en partant des cibles de l'ironie que l'on peut conjecturer sur l'intention de Kourouma. L'ironie de Kourouma porte surtout sur deux thèmes : la religion et l'histoire politique de la Côte d'Ivoire dans un récit qui insiste sur l'idée de responsabilité de la France à toutes les étapes. Kourouma rappelle les origines des problèmes actuels. Il s'agit tout d'abord des travaux forcés et du redécoupage des frontières : « Toutes les ethnies se sont trouvées ivoiriennes le même jour, en 1904, lorsque, dans le cadre de l'AOF, le colonisateur européen a précisé les frontières de la Côte d'Ivoire » (p. 57). Le redécoupage des frontières (en 1932) sert notamment à augmenter artificiellement la main-d'œuvre burkinabè en Côte d'Ivoire. Afin d'importer des ouvriers plus facilement, une grande partie du Burkina Faso (à ce moment encore Haute-Volta) devient alors partie de la Côte d'Ivoire. Puis, lorsque le communisme menace le pays, les colons reconstituent une colonie de Haute-Volta autonome (en 1947) afin qu'elle échappe à cette influence jugée néfaste. Le découpage et le retraçage des frontières évolue de manière très rapide dans la narration raccourcie et synthétique de Birahima pour donner l'impression que les colons déforment et reforment les pays à leur gré de manière très facile et arbitraire. Cependant, on ne saurait nier les faits historiques rapportés par Birahima. C'est encore par le procédé du raccourci langagier, une de ses figures ironiques de prédilection, que Kourouma dénonce les abus de pouvoir de la colonisation.

Intégrés dans la narration historique se trouvent des éloges fallacieux du président de l'époque, qui prétendent partager l'avis remis en cause. « Pragmatiquement, l'ironie est un blâme qui emprunte les formes de la laudation » (Kerbrat-Orecchioni, p. 121). L'ironie consiste souvent à

présenter des faits très négatifs, comme la corruption d'Houphouët-Boigny, de manière positive :

« Pendant la période d'or de la Côte d'Ivoire, le directeur de la Caisse de stabilisation envoyait chaque matin à la présidence trois sacs d'argent. Oui trois gros sacs pleins d'argent pour les largesses de Houphouët. [...] Moi, j'ai compris, avec l'aide de mes dictionnaires, que le président Houphouët avait été généreux sur terre. Il sera récompensé par Allah au jour du jugement dernier. Il sera sauvé par l'aumône faite avec l'argent de la Côte d'Ivoire » (p. 51-52).

Puis Kourouma décrit les pressions exercées sur Houphouët-Boigny pour qu'il renonce à la voie du communisme, changement de cap désigné comme « repli stratégique » (p. 75) et enfin la décision unilatérale de de Gaulle d'octroyer l'indépendance à la Côte d'Ivoire pour des raisons purement économiques : « En 1960, la France s'aperçut, après études avec le général de Gaulle, que la colonisation de l'Afrique noire avec des nègres qui évoluaient de plus en plus et demandaient de plus en plus, revenait très cher à la métropole » (p. 75). Toutes ces étapes donnent lieu à une narration simpliste, faite de phrases juxtaposées et reprenant la rhétorique colonialiste, où le lecteur est censé recréer une logique. Il traite les thèmes raciaux de façon stéréotypée et s'inspirant du bas dans le style rabelaisien :

« Il y a deux sortes de blancs. Des blancs qui trouvent que le nègre est un menteur fieffé et que, même lorsqu'il se parfume, il a une odeur persistante : il continue à sentir le pet. Il faut l'éloigner et le traiter comme un baudet. Ce sont les partisans de l'apartheid comme les pétainistes pendant la guerre. D'autres croient que le nègre est né bon et gentil, toujours le sourire, toujours prêt à tout partager. Il faut le protéger contre les mauvais blancs. Ce sont les communistes » (p. 73).

De fait, cette classification revient également à catégoriser les Blancs en deux groupes, l'un raciste assimilé au pétainisme, et l'autre paternaliste, les communistes, et contient donc des clichés sur les colons blancs qui ont vécu en Afrique à la période postcoloniale. Ici, il convient de distinguer le destinataire du récit de l'ironisé. Le lecteur, qui comprend l'ironie, se met aussitôt à l'abri d'une quelconque catégorie et ne peut se sentir visé par la raillerie.

« Pour rendre compte du fait que l'ironie est raillerie, il faut impérativement renoncer à évoquer ce qui est communiqué par antiphrase et chercher une explication du côté de ce qui est exprimé littéralement » (Perrin, p. 126). C'est en lisant à ces deux niveaux, parfois en alternant le

littéral et le sens antiphrastique que se perçoit le mieux l'ironie du texte. Kourouma ironise sur un faux passage des pouvoirs au moment de l'indépendance : « L'indépendance ne signifiait pas l'africanisation au rabais (c'est-à-dire l'accès immédiat à des postes de responsabilité de nègres incapables et ignares). Les coopérants français (coopérant fut le nouveau nom du colon sans rien changer au contenu) eurent la main sur tout » (p. 88). L'alternance d'antiphrases (nègres incapables et ignares) et de vérités historiques à comprendre littéralement (les coopérants français eurent la main sur tout) tisse un discours subtilement ironisant. Le point de vue adopté par Birahima est toujours celui d'un colon raciste lorsque l'auteur nous propose une antiphrase. La raillerie vise ce point de vue. De même : « Houphouët-Boigny a fait venir des blancs pour tout commander et les nègres indigènes des autres pays pour abattre le travail manuel, le travail de nègres. Parce que les Ivoiriens, surtout les Ivoiriens du Sud, ne sont pas courageux au travail. Ils sont lymphatiques » (p. 91). Cette affirmation convoque un stéréotype prédominant durant la colonisation. Et le détail supplémentaire localisant précisément les paresseux « du Sud » prétend, pour surenchérir à l'ironie, ajouter à l'antiphrase un point de détail irréfutable, un élément de véracité indéniable.

Le redécoupage des frontières amène directement aux problèmes créés par la notion d'ivoirité. « C'est dire que le président Gbagbo, le président Konan Bédié, le président Gueï, le Premier ministre Ouattara sont tous issus des ethnies ayant foulé l'espace actuel Ivoirien, après, bien après le dixième siècle » (p. 57). Comme c'était le cas pour Birahima, leur condition, leur situation au monde conteste leurs discours. L'attaque se fait plus précise et cite nommément les responsables de massacres au nom de l'ivoirité. L'ironie porte aussi sur l'incapacité du chef d'État à conceptualiser des projets constructifs et qui, à défaut, reprend un mot, qu'il transforme en slogan, qui deviendra une doctrine. Ce sont ses motifs personnels ultérieurs qui déterminent la politique de l'État :

« A défaut d'une réflexion profonde, Bédié se trouve à l'aise dans l'ivoirité. Il croit que ça fait moderne, un jeune chef d'État, comme lui, guidé par une doctrine. C'est nouveau en Afrique noire ! L'ivoirité permet de trouver de la terre aux Ivoiriens en spoliant les étrangers venus sous Houphouët-Boigny. L'ivoirité permet surtout d'éloigner définitivement son adversaire politique, Alassane Ouattara, en le taxant de Burkinabé » (p. 107).

Kourouma note que les chefs d'État demeurent à un premier degré du langage : « L'ivoirité [...], il ne sait pas trop ce que cela signifie mais “ça fait moderne” » et laisse de la latitude, puisque personne ne sait très bien où se situer par rapport à ce mot. On comprend que la simplification à l'extrême du langage en slogan vide de sens se transforme en arme qui permet le renforcement de la dictature. La cible, dans cet exemple Bédié, peut faire les frais de l'ironie aussi parce qu'il ne peut jamais atteindre le second degré d'interprétation du langage. C'est le manque de sens qui ouvre la porte aux exactions. C'est en leur confisquant leurs pièces d'identité que commencent les discriminations contre les Ivoiriens du Nord, les Dioula, et que surviennent les révoltes. Car Houphouët-Boigny distribuait des cartes d'identité aux étrangers tous les cinq ans au moment des élections présidentielles : « Le ‘vieux’ avait une conception large et généreuse de la nationalité ivoirienne » (p. 108). L'effet ironique serait perdu si l'auteur avait ajouté « trop » devant « large et généreuse ». Mais on doit comprendre à la fois que s'il n'est pas légal de distribuer des cartes d'identité pour gonfler le nombre de ses électeurs, la discrimination qui s'ensuit lors de la chasse à « l'ivoirité » du temps de Bédié constitue un plus grand crime. Kourouma démontre comment les grands crimes succèdent historiquement aux malversations.

Enfin, à grands traits, sur le ton le plus détaché qui soit, et sous lequel on perçoit l'ironie, le narrateur nous informe que les Ivoiriens ont fait fuir par l'insurrection chacun de leurs présidents. Il nous signale qu'il existe deux sortes d'élections, celles, truquées, des urnes et celles de la rue. Il aborde à plusieurs reprises le thème de la protection des pays occidentaux. Gbagbo, protégé par ses amis socialistes français fait impunément un massacre des Dioula, de tous ses opposants politiques, de Gueï et de toute sa famille. On s'aperçoit vite que le plus souvent les massacres se font aussi selon des lignes religieuses.

La religion catholique comme l'islam constituent des cibles de l'ironie de Kourouma. Les Bété, pour la seule raison qu'ils sont bons catholiques, épargnent femmes, enfants, vieillards et blessés lors de leurs massacres de la population dioula. Ce n'est pas par humanité qu'ils les épargnent mais parce que « la religion de Jésus-Christ interdit formellement de faire le

moindre mal à des enfants, des femmes, des vieillards et des invalides innocents » (p. 24). D'une part, le narrateur laisse entendre que la doctrine catholique approuve le massacre des hommes valides. Et d'autre part, il suggère que ceux qui sont massacrés, les hommes valides, sont coupables. Ceci renvoie à deux circonstances similaires, l'une dans *Candide* où « La mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface » (p. 52). Dans le meilleur des mondes, les victimes ne peuvent être que des coquins. Comme Candide, Birahima, tout au long du roman, se place aussi dans une logique trop optimiste par rapport aux circonstances et c'est de ce lieu privilégié, de cette croyance indéfectible en l'avenir de la part du héros, que peut fonctionner l'ironie. En deuxième lieu, l'utilisation du mot « innocent » rappelle la parole malheureuse de Raymond Barre ayant déclaré que l'attentat contre la synagogue de la rue Copernic à Paris qui avait fait des victimes juives avait également fait quelques victimes françaises innocentes, sous-entendu que les victimes juives, ne l'étaient pas, étant juives.

Nous avons vu ci-dessus que l'islam fait également les frais des piques de Kourouma. Il insiste sur la compatibilité entre la religion et la violence dans ces mots de Birahima : « Je ne pense pas à Allah lorsque je tue. Je massacre sans pitié. C'est pour que le cacao de Côte d'Ivoire reste le meilleur du monde. J'aime la Côte d'Ivoire et je veux que son cacao reste le meilleur du monde » (p. 36). Dans cette phrase encore, comme dans un syllogisme, se trouve un défaut de coordination, les propositions s'affichent l'une derrière l'autre sans lien logique apparent. Lien que nous devons reconstruire : les cadavres servent de terreau. Dans le raisonnement de Birahima, il y a une compartimentation de la morale et de l'économie du pays. Ce qui vaut à la medersa (faire plaisir à Allah) ne vaut pas au dehors. De même que dans la suite syllogistique qui mène Allah à faire assassiner les imams obséquieux, qui l'ont bien mérité, Allah approuve les divers massacres car : « Allah n'agit jamais sans raison. Toute épreuve pour un peuple ou bien sert à purger des fautes ou bien signifie la promesse d'un immense bonheur » (p. 38). Kourouma dénonce l'hypocrisie des religions exactement comme le faisait Voltaire, en mettant en scène un héros naïf mais loquace et en usant d'hyperbole.

Conclusion

« Quintilien distinguait déjà entre l'ironie trope, qui portait sur une séquence de mots et l'ironie figure de pensée qui pouvait constituer tout un discours^Z ». Ici, l'ironie s'appuie sur la contradiction entre une situation de guerre civile et un langage désinvolte, et persiste donc tout au long du discours de Birahima. Elle caractérise un monde renversé qui reflète l'antimonde de la guerre. Comme la figure de l'antiphrase, elle dénote une vision double de l'univers où la tentative de redressement passe par une mise en scène dialogique : le discours factuel et récité de Fanta contre les interprétations simplistes de Birahima. La difficulté à repérer la position énonciative de l'auteur génère un malaise, une ambiguïté. Mais ce roman de Kourouma doit être lu comme une pièce de théâtre où chaque personnage complète l'autre. L'ironie porte presque sur l'énoncé entier de Birahima, à cause du ton détaché, figure de distanciation, qu'il affecte lorsqu'il parle du pays, du gouvernement et des personnes. Feignant d'adopter le point de vue de l'ancien colon, par l'entremise d'un narrateur inadéquat et de ses dictionnaires, Kourouma expose la responsabilité des colons et de la France à toutes les étapes de l'histoire de la Côte d'Ivoire et se place donc dans une perspective postcoloniale. C'est bien sûr avec la plus grande circonspection que j'emploie le terme de « postcolonie », pour signifier, d'une part, comme dans le livre d'Achille Mbembe la situation de pays où l'État gouverne par l'arbitraire, mais aussi, selon l'interprétation du point de vue de Kourouma, la condition d'un pays qui pâtit encore d'une politique d'allégeance, même économique, aux anciens pays colonialistes. Ce sont essentiellement trois cibles que l'ironie de Kourouma vise : l'intolérance religieuse, les anciens colons et les gouvernements tyranniques.

Références bibliographiques

- AQUIEN Michèle et Georges MOLINIÉ, 1996, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Le Livre de poche, LGF.
- BAKHTINE Mikhail, 1970-1998, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- BETI Mongo, 1974, *Perpétue ou l'habitude du malheur*, Paris, Buchet-Chastel.
- BORGOMANO Madeleine, 2000, « Quelques arguments contre "l'afropessimisme" », *Mots pluriels et grands thèmes de notre temps* 14 (juin 2000) : non paginé, consulté sur Internet le 25 septembre 2007.
- 2000, *Des hommes ou des bêtes ?* Paris, L'Harmattan.
- CORCORAN Patrick, 2002, « "Child" soldiers in Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy* and Ahmadou Kourouma's *Allah n'est pas obligé* », *Mots pluriels et grands thèmes de notre temps* 22 (septembre 2002), www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2202pc.html
- HUTCHEON Linda, 1994, *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, Londres et New York, Routledge.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1980, « L'ironie comme trope », *Poétique* 41, p. 108-127.
- KONÉ Amadou, 2002, « Ahmadou Kourouma's *Allah n'est pas obligé* », *Mots pluriels et grands thèmes de notre temps* 22 (septembre 2002) www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2202ak.html, 25 septembre 2007.
- KOUROUMA Ahmadou, 1995, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Livre de poche.
- 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- 2004, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil.
- LASSI Étienne-Marie, 2006, « Récit et catharsis : La conjuration de la malédiction postcoloniale dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé* », *Nouvelles études francophones* 21.1, p. 109-127.
- LE GUERN Michel, 1976, « Éléments pour une histoire de la notion d'ironie », *Linguistique et sémiologie* 2, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 47-59.
- MARTIN-GRANEL Nicolas, « Ironie », *Dictionnaire international des termes littéraires*, www.ditl.info/arttest/art14896.php
- MBEMBE Achille, 2000, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique en Afrique*, Paris, Karthala.
- MOURALIS Bernard, 1984, *Littérature et développement*, Paris, Silex.
- OKPEWO Isidore, 1979, *The Epic in Africa : Toward a poetic of the oral performance*, New York, Columbia University Press.
- OUÉDRAOGO Jean, 2001, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *The French Review*, 74.4 (March 2001), p. 772-785.
- PERRIN Laurent, 1996, *L'Ironie mise en trope*, Paris, Kimé.
- SEMURANGA Josias et Alexie TCHEUYAP, 2006, « Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent », *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal 42.3.
- SEYDOU Christiane, 1983, « A few reflections on narrative structures of epic texts : A case example of Bambara and Fulani epics », *Research in African Literatures* 14.3 (Fall, 1983), p. 312-331.
- SPERBER Dan et DEIRDRE Wilson, 1989, *La Pertinence. Communication et cognition*, traduit de l'anglais par A. Gerchenfeld et D. Sperber, Paris, Minuit.
- TROFIN Roxana Anca, 2007, « L'ironie comme catégorie narrative », *Arches* 4, www.arches.ro.6avril.
- VANDENDORPE Christian, 2001, « Notes sur la figure de l'ironie en marge de *La Chute* d'Albert Camus », *La Revue canadienne d'études rhétoriques* 12 (septembre), p. 43-62.
- VOLTAIRE, 1996, *Candide*, Paris, Le Livre de Poche.

[1](#) University of the West Indies.

[2](#) Étienne-Marie Lassi, p. 126.

[3](#) Jean Baechler, « La sociologie et la guerre. Introduction à l'analyse des guerres en Afrique », *Nouveaux mondes* 10 (« Guerres d'Afrique »), 2002, p. 3-23, cité par Alexie Tcheuyap, 42.

[4](#) « If you pardon the inelegant terms, irony can only 'complexify' ; it can never "disambiguate" », *Irony's Edge*, p. 13.

[5](#) « [Irony] "happens" in the space *between* (and including) the said and the unsaid » (Hutcheon, *op. cit.*, p. 12).

[6](#) « The ironic meaning is not, then, simply the unsaid meaning, and the unsaid is not always a simple inversion or opposite of the said » (Hutcheon, *op. cit.*, p. 12-13).

[7](#) Quintilien, *Institution oratoire*, Budé, 7 vol., IX, 2, p. 46, cité dans Roxana Anca Trofin, « L'ironie comme catégorie narrative », *Arches* 4.

Construction(s), déconstruction(s) dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma

Lajri NADRA¹

*À force de rêver nos identités
et d'idéaliser l'histoire de nos communautés,
nous avons transformé le présent
en cauchemar.*
Henri Lopes²

Henri Lopes est de ceux qui récusent une certaine lecture de la Négritude qui a enfermé les cultures africaines dans un carcan, il remet en question, non le concept et le mouvement, mais les dérives que ce mouvement a suscitées : « Nous n'aurions pas existé sans l'affirmation de nos identités. Car le monde n'est pas un... Mais à trop rêver nos identités, n'avons-nous pas entraîné nos peuples dans des enfers³ ? » C'est cette remise en question qui pousse certains écrivains, comme Ahmadou Kourouma, à vouloir « écrire l'Afrique autrement ».

L'œuvre de Kourouma est souvent lue comme un cheminement qui illustre la rupture avec les thèmes et le style des romans africains antérieurs, elle annonce donc le renouveau du genre. Cette œuvre est également perçue par la critique comme un ensemble de récits témoignages qui se veulent ancrés dans la réalité tout en dénonçant toutes les utopies essentialistes et moralisatrices qui, à travers les discours politiques, les contes traditionnels

ou les œuvres et théories du mouvement de la Négritude, « écrivent » l'Afrique. Kourouma remet en question l'héritage colonial, essentiellement la langue française et les connotations qu'elle véhicule concernant l'Afrique et les Africains : « Ce qui est gênant, ce sont les connotations de certains mots en français. Le mot juste peut ne pas convenir à cause de ses connotations⁴ », de même qu'il dénonce toutes les formes de néocolonialisme imposé par l'Occident et entretenu par les dictateurs à la tête de certains États africains.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, toute rupture est aussi une inscription dans une continuité, elle met en perspective, explicitement ou implicitement, un discours antérieur dont elle démonte le mécanisme et auquel elle oppose un contre-discours, celui-ci pouvant être perçu comme novateur ou au contraire nihiliste du fait même de l'acharnement de l'auteur et de la volonté de tout remettre en question sans proposer une véritable transformation de l'ordre des choses. Mais, en fait, toute remise en question, toute rupture, inscrit, dans le discours, une nouvelle approche. En ce sens, la rupture n'est pas uniquement une œuvre de déconstruction, elle s'accompagne aussi d'une projection vers autre chose, vers une construction différente, à défaut d'être novatrice.

Plusieurs études sur l'œuvre de Kourouma analysent le style particulier de cet auteur et soulignent l'humour, le sarcasme et l'ironie, d'autres mettent en perspective la critique et l'amertume du dénonciateur des turpitudes des régimes totalitaires, d'autres encore commentent la liberté du ton et du langage, d'autres enfin mentionnent la volonté de Kourouma de se libérer de l'héritage colonial et de celui des traditions africaines. Kourouma, il est vrai, désacralise et démythifie le langage, aussi bien celui du colonisateur que celui des cultures africaines ; il semble prendre à rebours deux faits majeurs qui ont contribué à « définir » la colonisation française et la Négritude, à savoir le rapport au Verbe, au discours, au pouvoir de la parole, aussi bien celui de la langue française et son corollaire l'école, que celui de l'oralité africaine et son système de communication, avec ses griots, ses interprètes, ses palabres... Cheikh Hamidou Kane a, lui aussi, en son temps, évoqué la question de « l'école étrangère », celle où son personnage Samba Diallo devait aller « apprendre à vaincre sans avoir

raison », les écrivains de la Négritude ont également placé la question de la langue française au centre de leur mouvement, soit pour souligner leur malaise dans le rapport à la langue du dominateur, soit pour vanter les mérites de cette appartenance à la Francophonie, et la liberté (relative) que peut leur procurer l'usage d'une langue qui leur permet une ouverture sur le reste du monde (Senghor). Ce n'est donc pas nécessairement dans l'originalité des thèmes que l'on peut saisir l'apport de Kourouma, mais dans sa manière d'aborder ces questions à travers la fiction. S'exprimant sur son avant-dernier roman *Allah n'est pas obligé*⁵, Kourouma souligne, à plusieurs reprises, sa volonté de témoigner, de rendre compte des événements dramatiques et des guerres civiles existant dans certains pays africains. Ce témoignage n'est pas un compte rendu de la réalité, il s'agit bien d'une reconstruction fictive qui emprunte des voies (des voix) multiples qui relatent les événements, les remettent en question et dénoncent les discours tenus sur ces événements.

Il s'agira aussi de voir comment « le romancier procède à une citation de l'Histoire qui... vaut surtout comme manière ironique d'attirer l'Histoire à soi pour mieux se revendiquer d'un discours autonome sur les grands événements⁶ ».

Les deux derniers romans de Kourouma serviront d'illustrations pour essayer de montrer que dans sa recherche d'une « autonomie » du discours, le romancier ne perd pas de vue des discours antérieurs remis en question, parfois parodiés. Comme exemples de ces discours antérieurs, les principales notions de la Négritude et l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane, serviront de références.

Le titre du dernier roman de Kourouma reprend une devise attribuée à l'almamy Samory Touré : « Quand un homme refuse, il dit non ! ». Référence à ce résistant à la colonisation a aussi été faite par Senghor qui s'adresse au même almamy en employant une injonction dont il fait tout un programme et qu'il transpose comme mot d'ordre pour le Sénégal et comme devise de l'armée sénégalaise : « On nous tue, Almamy ! On ne nous déshonore pas ». Deux époques, deux tons et deux contextes différents, deux objectifs opposés, mais néanmoins, en filigrane, on constate la manifestation d'une approche similaire. En arrière-plan, pour les deux

auteurs, se dresse la présence de l'Afrique ancestrale, dans son aspect religieux et politique. Certes, les contextes, les événements et les objectifs visés par les deux écrivains sont différents : si l'œuvre de Senghor se situe dans un contexte politico-historique de reconquête et de réhabilitation des civilisations africaines, de lutte pour les indépendances et de critique de la colonisation, l'œuvre de Kourouma est une critique des politiques, des conditions sociales et des situations des pays africains après les indépendances. Alors que les écrivains de la Négritude appelaient à l'affirmation de soi, au sens de l'honneur et au sacrifice, à la prise de parole pour chanter la renaissance de l'Afrique, les écrivains « postcoloniaux », eux, inscrivent leurs réflexions dans un combat contre la déchéance actuelle, attribuant le « désenchantement » entraîné par les indépendances aux pouvoirs politiques, à la corruption généralisée, aux saccages des valeurs et aux discours, à tous les discours, où la parole est vidée de toute sa substance, où le langage est utilisé dans des situations illustrant une véritable « cacophonie ».

Mais certains écrivains comme Kourouma, qui a été l'un des premiers à dénoncer cette situation, ne se contentent pas de se révolter contre un système ou de dénoncer le totalitarisme, ils cherchent aussi à suggérer des voies pour une reconstruction possible, par le moyen de l'écriture qui vise à mettre en relief les causes non dites, non apparentes, qui sont à l'origine de la déchéance existant dans plusieurs espaces africains aujourd'hui. Alors que des écrivains comme Senghor, appellent au sens de l'honneur, à l'esprit de sacrifice, (on nous tue, on ne nous déshonore pas), à la prise de conscience de l'importance d'une histoire millénaire, aux caractéristiques culturelles d'une Afrique grandiose, Kourouma, lui, pousse à la prise de parole franche et déterminée, à la réaction « verbale », affirmant une prise de position argumentée et ferme. Pour lui, il ne s'agit pas uniquement de « refuser », mais aussi, et surtout, de dire « non » quand on refuse. Ainsi, il ne s'agit pas uniquement d'une révolte, mais aussi d'une affirmation de soi.

Les deux derniers romans de Kourouma s'inscrivent, dès leurs titres, dans la négation, le refus et la rupture. L'expression négative d'*Allah n'est pas obligé* et de *Quand on refuse on dit non* souligne, syntaxiquement et sémantiquement, cette ambivalence entre le refus et la quête, entre le sens

du devoir et la démission, entre la soumission et la révolte. Et s'il s'agissait d'une pure ironie ?

Kourouma construit un récit en apparence déstructuré pour, à la fois, mettre en valeur une réalité déconstruite et remettre en question les discours qui illustrent cette réalité. Cette réflexion portera donc sur les modalités mises en œuvre pour illustrer cette mise en abîme du langage et surtout du contenu de ces divers discours. Ce langage de Kourouma, considéré comme nouveau, original, particulier, a souvent été analysé comme une « transgression » par rapport à une norme, ou un métissage de deux langues : « Kourouma invente un langage nouveau, il ne s'agit pas de réalisme imitatif, de reproduction des idiomes divers parlés en Afrique, mais d'élaboration d'un langage métis fictif et par là même significatif, enfant heureux du mariage entre la langue française et le malinké⁷ ». Plutôt que d'évoquer le « langage métis » ou la volonté de créativité, ne peut-on pas voir dans l'utilisation de ce langage une rupture avec certains aspects des deux cultures évoquées ? En arrière-plan, l'œuvre de Kourouma présente en permanence les référents de sa double culture, africaine et française, et il déconstruit, par le moyen de l'ironie, les dogmes et les discours de ces deux cultures et de ces deux langages, en forçant sur les deux langues, en optant pour le niveau de langue courant, familier, voire même dévoyé et grossier.

Quant au foisonnement discursif, il participe tout aussi bien de la critique que de la volonté de construire une nouvelle façon de dire, donc une nouvelle façon d'être. « Le langage même, dans *Allah n'est pas obligé*, est pris... dans une exubérance rageuse, et le roman devient une vaste parlerie. Celle-ci a beau prendre en écharpe maintes informations et éléments de représentation, elle semble se résorber en sa parole bavarde et inextinguible⁸ ». Ce « bavardage » en apparence fragmentaire, décousu et dilaté, est en fait construit, organisé et cohérent ; on peut se demander si Kourouma critique le « bavardage » en tant que discours emphatique, ou s'il tente de lui opposer un discours rationnel, tout en critiquant les « pseudo-discours » rationnels sur l'histoire de l'Afrique. Au niveau de la macrostructure, les deux derniers romans de Kourouma mettent en œuvre une organisation du récit fidèle à celle du conte traditionnel et à celle du

roman « moderne », tout en transgressant les deux genres, non pas nécessairement en les parodiant, mais plutôt en en inversant les principes, non en mêlant les genres et les langages, mais en leur donnant, « en négatif » (comme pour la photographie), un schéma inversé ; l'œuvre est alors lue comme un témoignage réaliste, tout en étant subversive et en s'opposant à « l'idéalisme » prôné par les écrivains de la Négritude ou par la littérature orale traditionnelle.

De l'ironie comme procédé de déconstruction, walahé !

L'ironie suppose, implicitement, la présence d'un référent (souvent considéré comme un modèle ou un idéal), auquel le discours renvoie, explicitement ou par allusion, et auquel la réalité du fait évoqué ne correspond pas. L'ironie naît parfois d'un sentiment de colère et d'indignation, ce que Kourouma exprime en ces termes : « Écrire pour moi, c'est vider une colère, répondre à un défi⁹ ».

Parmi les procédés de l'ironie, mis en œuvre dans les romans de Kourouma, figurent la juxtaposition d'affirmations incohérentes et le télescopage d'assertions non concordantes donnant au discours cet aspect absurde suggérant la démystification du message. Fanta explique l'Histoire de la Côte-d'Ivoire à Birahima, ses leçons semblent « objectives » et sans parti pris, mais le ton et la juxtaposition de propositions ayant des relations de cause à effet « surprenantes » soulignent le sarcasme : « L'industriel américain Ford a dit : “On n'est pas un grand homme par ce qu'on réalise soi-même ou par ce qu'on sait faire, mais par la qualité des personnes dont on sait s'entourer.” Houphouët-Boigny fut un grand homme durant les premières années de l'indépendance du pays¹⁰. » Le récit présente ensuite, en des phrases assertives et sur le même ton, les dérives du régime de ce président, sa soumission aux étrangers... « Les coopérants français (coopérant fut le nouveau nom du colon sans rien changer au contenu) eurent la main sur tout¹¹. »

L'ironie présente aussi cette coexistence de l'affirmation et de la négation qui entraîne la double réception du message dans une ambiguïté difficilement déchiffrable.

Certains lecteurs ont « reçu » *Allah n'est pas obligé* comme l'expression du fanatisme ou même (expression à la mode !) du « terrorisme » d'une partie de la société africaine qui se soumet, sans réflexion aucune, aux croyances et aux pesanteurs de la destinée en affirmant que : « cette référence constante à Allah comme grand pourvoyeur, est l'agent omniprésent de l'effondrement généralisé des valeurs sociales auquel le roman de Kourouma nous fait assister... À leur façon, ces enfants soldats sont des fous d'Allah¹² ». Or, l'omniprésence du fait religieux, l'évocation des rites ou des prières, le recours à Allah comme référence ou comme repère présentent une certaine ambiguïté. Prises sous l'angle de l'ironie, la phrase du titre du roman et l'expression « walahé » qui scande le récit peuvent avoir des significations différentes. En attestant que « Dieu n'est pas obligé d'être juste », le narrateur qui, rappelons-le, est un enfant « déscolarisé », accorde la permission à Dieu de ne pas veiller sur toutes ses créatures, de se désolidariser des plus faibles d'entre elles. Ce genre d'affirmation, prise au sens littéral, s'oppose à l'apprentissage le plus rudimentaire qui met en perspective la miséricorde et l'omniscience divines. En affirmant que « Allah n'est pas obligé... », Birahima évacue aussi de son discours toute tendance fataliste, toute obligation de soumission au discours religieux qui prône la patience, le sacrifice et l'acceptation. Ce préalable, présenté au début du récit, permet de désigner d'autres instances comme responsables, en évacuant et en critiquant cette tendance à vouloir tout expliquer par des forces occultes indépendantes de la volonté de l'homme. Il s'agit d'une prise de position qui contredit celle qui est véhiculée par certaines traditions sociales ou par une certaine littérature africaine : dans *L'Aventure ambiguë*, le Maître de l'école coranique semble lier le désastre de la situation coloniale au manque de piété des Diallobé (et de tous les Africains) : « Si Dieu a assuré leur victoire sur nous, c'est qu'apparemment, nous l'avons offensé¹³ », par contre le Chevalier affirme que : « Dieu n'est pas notre parent... Voilà pourquoi il me paraît illégitime de fonder l'apologétique par l'Histoire et insensé de

vitupérer Dieu en raison de notre misère¹⁴ ». Kourouma ne présente pas cette ambiguïté en termes philosophiques, mais le récit de son personnage laisse entrevoir une interrogation sur le rapport à la religion. Dans l'ensemble de son œuvre, Kourouma dénonce toutes les formes d'hypocrisie et de mensonges. Dans les deux derniers romans, il met en scène un personnage, Birahima, qui raconte ses aventures « tragiques » et ce sont ses mots, dans leur agencement, dans leurs répétitions, dans leurs dénotations et dans leurs connotations, qui constituent l'humour, l'ironie ou le sarcasme.

L'expression « *walahé* » considérée par certains comme une sorte d'onomatopée scandant le rythme du texte perçue comme une geste, peut être analysée de diverses manières. Il faudrait rappeler que cette expression désigne, dans le langage familier, une assertion accentuant la véracité du discours, une manière de se justifier et d'en appeler au nom de Dieu pour jurer qu'on dit la vérité. Mais, comme pour un grand nombre d'images lexicalisées, cette assertion perd de sa valeur et se transforme en habitude de langage, en ornementation, en « tic » langagier, soulignant le message qui l'accompagne et n'ayant plus de sens intrinsèque.

Dans le roman de Kourouma, Birahima juxtapose cette expression à deux injures qui remplacent d'autres grossièretés couramment employées, selon lui, dans la langue française, et dans celle des Africains « évolués », d'où ce parallélisme : « Je ne dis pas comme les nègres... merde ! putain ! salaud ! J'emploie les mots malinkés comme *faforo*... *gnamokodé*... Comme *walahé*¹⁵ ! » Le narrateur crée ainsi un rapport d'équivalence entre des expressions présentées comme interchangeables : « merde, putain, salaud = *faforo*, *gnamokodé*, *walahé* ». L'expression « *walahé* », dans ce contexte, est donc considérée soit comme un juron, soit comme une expression familière du langage, vide de sens, soit comme une critique de cet appel constant au sacré mêlé aux récits les plus insignifiants, les plus profanes ou les plus inappropriés avec un vocabulaire faisant référence au religieux.

L'emploi de cette expression récurrente n'est pas tout à fait le même dans l'ensemble du récit. Au début de son long monologue, Birahima l'emploie lorsqu'il évoque sa mère ou des épisodes liés à sa vie personnelle et familiale ; le « *walahé* » est alors dit sur un ton nostalgique, dans une

volonté d'attirer l'attention de son interlocuteur sur certains aspects pouvant susciter la pitié ou une certaine forme de condescendance : « Moi j'ai été content de partir et j'ai chanté parce que j'avais envie de bien manger du riz avec sauce graine. Walahé (au nom d'Allah)¹⁶ ! » Une autre occurrence souligne, en une sorte de pléonasme, la véracité du discours : « C'est cet homme qui s'était proposé pour m'accompagner chez ma tante au Liberia. Walahé (au nom d'Allah) ! C'est vrai¹⁷. » Lorsque le souvenir est révoltant, Birahima juxtapose une injure à « walahé » : décrivant sa mère il affirme : « une beauté pourrie comme l'ulcère de sa jambe droite, une lueur qui se voyait plus dans la fumée et les odeurs de la case. Faforo ! Walahé¹⁸ ! » L'emploi de cette expression employée comme juron, (pouvant avoir son équivalent en français avec des expressions comme « Nom de Dieu ! Parbleu ! » (moins connotées aujourd'hui)), existe bien dans le langage familier et ne dénote pas, nécessairement, une forme d'hérésie. Placée en tête de phrase, l'expression « walahé » constitue une sorte de transition, elle fonctionne comme une note musicale ou un appel éveillant l'attention de l'interlocuteur : « Walahé ! Le colonel Papa le bon était sensationnellement accoutré¹⁹ ». Lorsque le personnage a du mal à trouver ses mots, lorsqu'il décide d'interrompre son récit, la série de jurons sonne la fin d'un épisode : « Je veux aller à Niangbo, je veux devenir un soldat-enfant. Faforo ! Walahé ! Gnamokodé ! », « Voilà ce que j'avais à dire aujourd'hui. J'en ai marre je m'arrête aujourd'hui. Walahé ! Faforo ! Gnamokodé²⁰ ! » Lorsque ses assertions sont des exagérations ressenties comme telles ou des élucubrations avérées, Birahima les souligne d'un « walahé » triomphant : « Allah aurait été gentil de faire pour le colonel Papa le bon des journées de cinquante heures. Oui, cinquante heures complètes. Walahé²¹ ! » Le colonel, un criminel notoire, se transforme en prophète ; ses miracles sont « parlants » ; un épisode des Évangiles se lit en arrière-plan et le Walahé se transforme en « Alléluia » : « Le colonel Papa le bon prêchait, prêchait fort il n'était pas rare de voir un malade jeter son bâton et s'écrier "je suis guéri !" et marcher normalement. Walahé ! Le colonel Papa le bon était un prophète fortiche et compétent²². »

Cette référence à Allah n'est donc pas le signe de la piété du personnage, encore moins celui d'un quelconque fatalisme ou celui d'un essai de

justification argumentée. Les répétitions et le désordre qui régissent le discours en réduisent la portée et en accentuent l'ironie.

Kourouma superpose des dénnotations diverses en employant des expressions récurrentes. L'ironie se lit également dans ce jeu burlesque, dans cette « parlerie » (Bisanswa), ce « blablabla », qui s'opposent au style épuré de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Dans ce dernier roman, l'aventure de Samba Diallo, un autre enfant africain, est narrée dans un style mesuré, homogène, où se lisent l'ascétisme, la rigueur des personnages et le tragique des situations. Il n'y a pas de place pour le jeu, le comique ou les diversions futiles : Samba ne parle que lorsqu'on lui adresse la parole, ses propos sont alors mesurés, austères, il développe rarement un point de vue personnel, il ne se justifie pas, il ne raconte pas sa vie dans ses aspects intimes. Cheikh Hamidou Kane illustre un aspect de la pudeur africaine et une atmosphère liée à la solennité des situations où dominent les thèmes « philosophiques » et religieux traités dans un style qui rend compte de cet aspect. Cheikh Hamidou Kane, qui refuse de s'inscrire dans le mouvement de la Négritude dont il critique certains aspects, illustre néanmoins dans son œuvre une rupture avec l'image du nègre bon enfant, rieur et amusant qu'une certaine littérature coloniale a véhiculée. Son personnage, Samba Diallo, est certes respectueux des traditions, il ne remet pas en question ouvertement l'enseignement traditionnel et religieux, mais il est incapable de prendre une décision, il obéit aux ordres du Maître de l'école coranique, à ceux de la Grande Royale qui l'envoie à l'école étrangère, à ceux de son père qui le somme de rentrer après ses études en France, et même à ceux du Fou qui finira par le tuer. Birahima, le personnage de Kourouma, est l'anti-Samba Diallo, c'est un rebelle, un enfant des rues sans foi ni loi, fasciné par les armes et la guerre ; de la religion, il ne retient que les apparences des rites, répétant à plusieurs reprises qu'il a le pouvoir de décider : « Je décide le titre définitif²³... », de donner des ordres : « Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout²⁴ ». Birahima se sent ainsi valorisé, non par le pouvoir que lui procure l'arme qu'il porte sur lui, non par son héroïsme guerrier, mais parce qu'il prend la parole et qu'il exige d'être écouté.

Écrire l'Afrique autrement, ou le pouvoir des mots

La référence à Samory Touré, faite par Kourouma et par Senghor, évoque deux visions opposées de l'Afrique et de l'Africain. Alors que Senghor s'adresse à l'almamy pour lui signifier le refus de son peuple d'être islamisé par la force, Kourouma reprend une formule attribuée à l'almamy et semble répondre à Senghor en lui suggérant d'affirmer son refus et de prendre clairement position. Cette référence, implicite, à des textes antérieurs et à un mouvement qui s'était donné pour objectif d'écrire l'Afrique, fonde, en partie l'œuvre de Kourouma. En effet, Senghor insiste, dans l'ensemble de son œuvre, sur le retour à une Afrique ancestrale, il défend des valeurs culturelles, une vision du monde propre à l'homme africain, pierre angulaire de ce que « l'homme noir apporte » à la civilisation de l'Universel qui ne peut exister sans cette présence de l'Africain. Pour ce faire, il vante des caractéristiques qu'il considère comme des qualités humanistes : le courage, la patience, le sens de l'honneur, l'émotion, le don de soi, le respect des valeurs familiales et sociales, la foi... Ces qualités qui illustrent l'être-au-monde de l'Africain, furent, en leur temps, des réponses, des réactions, adressées à des littératures et à des cultures coloniales qui méprisaient l'homme noir ne lui reconnaissant aucun statut d'Homme.

Les poèmes de Senghor contiennent plusieurs prières et un ton solennel qui fait référence aux rites chrétiens ou animistes : « Prière aux masques », « Prière des Tirailleurs sénégalais », les « Élégies majeures », pour ne citer que ces exemples. La négritude senghorienne repose donc sur un acte de foi chantant la renaissance de l'Afrique. Kourouma semble prendre à contrecourant ce concept et présenter un schéma inversé. L'évocation des prières dans *Quand on refuse on dit non* constitue une pause dans le rythme du récit, lorsque Birahima et Fanta atteignent une étape et qu'ils s'arrêtent pour passer la nuit avant de reprendre leur voyage. Les prières constituent un rituel auquel ils se soumettent : « Là, Fanta s'est interrompue. Le soleil était arrivé au point de la première prière et Fanta n'aurait jamais toléré qu'une prière ne soit pas courbée à son heure²⁵ », « Dès le premier chant du coq, dès quatre heures du matin, nous étions tous sur pied. L'heure de la

prière du matin est sacrée chez Vasoumalaye²⁶ ». « Nous avons trop marché. Nous nous sommes arrêtés pour nous reposer et prier²⁷. » La prière est un rite plus qu'un véritable moment de recueillement ou la preuve d'une foi affirmée. Il existe même une sorte de contradiction entre la violence des propos qui décrivent la réalité et les conditions de vie dans la société, et ces brefs moments de recueillement où le contenu de la prière est rarement évoqué, donnant ainsi à ce rituel un aspect ambigu. Il suggère une sorte de volonté d'ancrage dans le temps et dans l'espace pour ces personnages qui n'ont pas de repères spatio-temporels, de même qu'il souligne une ironie sur la conciliation de la violence et de la piété. Le ton neutre et l'absence de commentaire sur ces épisodes ne permettent pas de trancher. La critique du fatalisme, voire même du fanatisme, peut se lire autant que l'acceptation du fait religieux comme refuge contre la violence et l'absurdité des conditions sociales et politiques évoquées.

L'évocation de la prière fait aussi partie du récit assimilé à un conte, où le merveilleux et les symboles, le féticheur et l'imam, coexistent avec le témoignage sur le réel : « Yacouba alias Thécoura qui est un type sans peur ni reproche dans le maraboutage et la sorcellerie a récité deux des trop bonnes sourates qu'il connaît par cœur²⁸ ». « Il s'est assis et a récité neuf autres sourates fortes du Coran et neuf grosses prières de sorcier indigènes²⁹. » La juxtaposition des deux types de « prières » et les qualificatifs attribués aux sourates soulignent, sans commentaire explicite, la remise en question de ces traditions où le sorcier se transforme en Maître et l'analphabète en « donneur de leçons ».

La prière fait partie d'un ensemble d'usages, tout comme les formules de politesse, les rituels de l'hospitalité et les dialogues « convenus » respectant l'usage de formules stéréotypées existant dans certains rapports sociaux. C'est la juxtaposition dans le récit, d'un discours qui souligne le chaos et la violence et d'une description d'une forme de savoir-vivre liée aux convenances sociales, qui crée l'ironie. Dans leur long périple vers le nord du pays, Fanta et Birahima s'arrêtent pour la nuit et sont reçus par des connaissances, le même rituel est observé : « Nous avons occupé nos chambres et, le soir, après les douches et le repas, nous avons effectué ensemble une prière commune... À demi étendu sur la chaise centrale,

Vasoumalaye nous a demandé de donner les nouvelles. (Donner les nouvelles, d'après l'Inventaire, consiste à prononcer des formules généralement stéréotypées, fournissant des renseignements assez vagues sur le lieu d'où l'on vient.)³⁰ » Birahima se moque souvent de ces coutumes qui ne correspondent pas au contexte. Les tueries et toutes les violences évoquées contredisent la nécessité de respecter les usages et les formules de politesse : « Comme lorsque des Dioulas se rencontrent dans la forêt libérienne, des salutations et des salutations, on s'est aligné des salutations kilométriques³¹. » Au milieu de la foule des guerriers et autres délinquants, Birahima se moque de l'un d'eux, d'où une réaction « cocasse » : « Il s'est fâché. Il ne nous a pas laissé aligner les salutations kilométriques que s'alignent des Dioulas, des Mandingos (comme on le dit en pidgin) lorsqu'ils se rencontrent³². »

Kourouma semble remettre en question toute la littérature qui a donné de l'Afrique une image utopique et trompeuse. Le thème du retour aux sources, présent à travers des notions comme celle de l'« africanité » ou de la « négritude », a certes permis la prise de parole et la présence manifeste de l'Afrique, mais il peut être déformé et récupéré par le pouvoir, et conduire ainsi, dans son aspect extrémiste, à « l'ivoirité », source de déchirement et de guerre civile : « L'ivoirité est le nationalisme étroit, raciste et xénophobe qui naît dans tous les pays de grande immigration soumis au chômage³³ ». Certes Kourouma décrit une situation précise, mais il généralise le concept et transforme la notion en définition du racisme. C'est ce que Henri Lopes souligne également en affirmant que : « ... la négritude ne fut pas seulement Senghor et Césaire... À l'avant une race opprimée redresse la tête, au revers trône la déesse mystification³⁴. » Kourouma ne dénonce pas tant le concept tel qu'il a été défini et illustré par les écrivains de la Négritude, que l'interprétation qui en est faite par les nouveaux maîtres de la parole qui sont devenus les détenteurs du discours « officiel » : « l'ivoirité eut des conséquences qui menèrent à l'abîme³⁵ ».

En faisant un parallèle entre certains personnages des deux derniers romans de Kourouma et ceux de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, on peut constater une nette opposition, comme si Kourouma reprenait, de manière inversée, ces personnages « types », ou considérés

comme tels par une partie de la critique. Samba Diallo est un personnage obscur, discret, peu expansif, Birahima, lui, n'arrête pas de parler. Le « blabla » de Birahima s'oppose aux nombreuses références aux vertus du silence évoquées par Cheikh Hamidou Kane : « Un silence lourd s'établit entre les trois hommes³⁶ », « Samba Diallo perçut que le silence s'était fait³⁷ », « Le silence s'était fait parmi les disciples médusés³⁸ », « Ce soir-là alors qu'ils priaient silencieusement³⁹ ».

Dans ce contexte musulman similaire chez les Malinké et chez les Diallobé, l'école est un des thèmes majeurs. Dans *L'Aventure ambiguë*, le passage par l'école coranique et le choix de « l'école étrangère » déterminent la destinée de Samba Diallo à l'opposé, la « déscolarisation » de Birahima est l'axe central qui donne ses caractéristiques à l'aventure de ce personnage : « Ils ont décidé que je devais partir au Liberia avec ma tante, ma tutrice, parce que, au village, je n'allais pas à l'école française ou à l'école coranique⁴⁰. » Le Maître de l'école coranique tel qu'il est peint dans *L'Aventure ambiguë*, est un personnage respecté, vénéré et craint, il représente la piété, les traditions et une certaine image de l'Afrique en voie de perdition ; Birahima, lui, est entouré de féticheurs, de personnages obscurs qui s'improvisent « imams » et qui prétendent détenir la vérité et expliquer les préceptes de la religion. Dans un commentaire parfois ambigu, on ne sait si Birahima, et à travers lui Kourouma, critique les « imams » ou leurs persécuteurs (le régime ivoirien) : « Allah en Côte-d'Ivoire a cessé d'aimer ceux qui sont obséquieux envers lui... C'est pourquoi il a fait en sorte que les militants bêtés détestent les imams. Chaque fois que les escadrons de la mort voient un imam, ils l'assassinent tout de suite. Ils l'assassinent tout de suite parce qu'il est trop obséquieux envers Allah. Allah en a marre de la trop grande obséquiosité des imams⁴¹. » Le propre de l'ironie est de laisser planer, à travers les assertions, une nette ambiguïté : certains pensent que Kourouma prend la défense d'une minorité persécutée par le pouvoir en place, d'autres affirment, au contraire, qu'il critique les dérives de ceux qui détiennent le pouvoir religieux, le transformant en rites, en apparences et en discours dénués de toute pensée rationnelle et de tout esprit critique.

Un autre exemple de cette sorte d'intertexte « inversé » par rapport au roman de Cheikh Hamidou Kane, peut être lu à travers la description de certains personnages comme Bernadette par exemple, (*Quand on refuse on dit non*), personnage haut en couleur, à la fois guerrière et « sainte ». Sans tomber dans la parodie ni le pastiche, certains aspects rappellent l'évocation de la Grande Royale dans l'œuvre de Kane. Ainsi, la Grande Royale a « un grand visage altier... une tête de femme qu'emmitouflait une légère voilette de gaze blanche... Le grand boubou bleu qu'elle portait traînait jusqu'à terre et ne laissait apparaître d'elle que le bout pointu de ses babouches jaunes d'or, lorsqu'elle marchait... La Grande Royale, qui pouvait bien avoir un mètre quatre-vingt, n'avait rien perdu de sa prestance malgré son âge⁴² », Bernadette est « une sorte de colosse tout de blanc vêtu. Une femme dégingandée, toute en membres et portant une ample camisole blanche de religieuse⁴³ ». Au-delà de cette présence imposante, Bernadette, la chrétienne, et La Grande Royale, la musulmane, ne défendent pas les mêmes valeurs, elles n'ont pas non plus le même statut dans les deux œuvres : La Grande Royale est un personnage central, Bernadette est un personnage secondaire rencontré par Birahima lors de son périple.

Le récit de Cheikh Hamidou Kane est fait sur un ton solennel et grave, certains épisodes sont introduits par des images symboliques et poétiques, d'où les brèves descriptions du paysage, l'évocation des couleurs, les portraits des personnages... Évoquant les débuts de la colonisation, le narrateur de *L'aventure ambiguë* la présente en ces termes : « Le pays des Diallobé n'était pas le seul qu'une grande clameur eût réveillé un matin. Tout le continent noir avait eu son matin de clameur⁴⁴. » Il est évident que l'évocation du temps symbolise ici le commencement d'une nouvelle ère et souligne l'effet de surprise ; il ne s'agit pas du début d'une journée précise. Birahima raconte le début de la guerre tribale dans des termes similaires, mais la précision qu'il souligne marque l'ironie et rappelle les propos de Cheikh Hamidou Kane : « Dans le village de Kik, la guerre tribale est arrivée vers dix heures du matin. Les enfants étaient à l'école et les parents à la maison⁴⁵. » Ces phrases « stéréotypées » rappellent celles de certains textes figurant dans les manuels scolaires ou ceux des exercices de « rédaction » faits à l'école. La précision du temps (« dix heures du

matin ») s'inscrit de manière burlesque dans ce contexte du chaos et du « hors temps », sa récurrence souligne l'ironie puisque Birahima semble vouloir être précis et manifester ainsi sa sincérité, mais la précision du temps n'a pas d'incidence sur le récit des événements : « Le soir, la veillée funèbre commença à neuf heures après la prière musulmane et catholique⁴⁶ ». « L'enterrement du capitaine Kid eut lieu le lendemain à quatre heures de l'après-midi⁴⁷ ». « C'est hier soir vers minuit que nous avons pris notre pied la route pour quitter Zorzor⁴⁸. »

Dans ce rapprochement intertextuel, l'hypotexte fait partie d'un vaste ensemble de représentations remises en question par Kourouma. Ce ne sont pas seulement les illustrations de l'Afrique ou les personnages « types » que Kourouma critique, mais également la structure de l'œuvre littéraire, la forme du discours qui peut refléter l'état d'esprit et la vision du monde de l'écrivain africain.

L'Aventure ambiguë est un « récit » (c'est le sous-titre qui est donné à l'œuvre), pris en charge par un narrateur extérieur à l'action, le personnage principal, Samba Diallo, est central et tous les autres protagonistes ne sont mentionnés que dans leur rapport au héros. Dans le rôle qu'ils jouent en intervenant dans l'itinéraire de vie de Samba Diallo : le Maître, La Grande Royale, le Chevalier, le Fou, le pasteur Martial, Lucienne... sont des « rencontres », parfois des adjuvants, parfois des opposants, qui marquent de leur influence la destinée de Samba. L'itinéraire de Samba est conditionné par ces rencontres subies qui vont le mener à l'impasse, à cet état d'« hybride » d'où il ne pourra pas échapper. La structure d'ensemble du récit se fait selon une évolution spatio-temporelle linéaire, Samba Diallo a sept ans au début du récit, il vit en Afrique, toute la première partie évoque cet espace ; quelques années plus tard, il fera des études supérieures en France ; la deuxième partie du récit mentionne cette expérience avant le retour final dans son pays où il sera tué par le fou. L'aventure de Samba se termine par un échec, il ne réussit pas à acquérir l'objet de sa quête : « aller apprendre chez eux l'art de vaincre sans avoir raison ».

Allah n'est pas obligé est un roman dans lequel le récit, à la première personne, est fait par le narrateur qui est également le personnage principal. Les événements évoqués sont récents, aussi bien dans la réalité que dans la

fiction, le personnage construit son récit en même temps qu'il le raconte et qu'il demande à ce qu'il soit écrit. Il s'agit donc d'un récit oral, au présent, auquel le narrateur tente de donner une forme cohérente, en essayant notamment de suivre une chronologie linéaire : « Voilà. Je commence à conter mes salades⁴⁹ », ensuite il se présente en six points précis : « ... et un... et deux... et trois... », « me voilà présenté en six points⁵⁰ » avant d'affirmer : « Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie⁵¹... ». Les « six points » en question sont l'évocation de son nom, l'école où il ne veut plus aller, son caractère (son insolence), ses excuses parce qu'il se permet de parler alors qu'il n'est qu'un enfant, la langue française qu'il ne maîtrise pas et la malédiction qui pèse sur lui car il « a fait du mal à (sa) mère ». Ce tableau est qualifié de peu « réjouissant » par le narrateur lui-même. La recherche de la forme adéquate semble être une préoccupation constante dans le premier chapitre du roman. Birahima veut « commencer par le commencement » et suivre un ordre « logique », au-delà du fait qu'il cherche à se situer dans le temps et à se présenter comme un enfant ressemblant à tous les autres, que rien ne prédestinait à l'aventure qu'il va vivre. Son récit souligne le non-sens de ces détails qui font partie du « blablabla » des contes populaires :

« Avant de débarquer au Liberia, j'étais un enfant sans peur ni reproche... Avant d'être un enfant de la rue, j'étais à l'école. Avant ça, j'étais un bilakoro au village de Togobala... Avant tout ça, j'étais un gosse dans la case avec ma maman... Avant tout ça, j'ai marché à quatre pattes dans la case de ma maman. Avant de marcher à quatre pattes, j'étais dans le ventre de ma mère. Avant ça, j'étais peut-être dans le vent, peut-être un serpent, peut-être dans l'eau⁵². »

La réalité rejoint la fiction. Kourouma insiste sur les dérives du langage et sur la trop grande importance accordée à la forme au détriment du sens, à la langue au détriment du message aussi bien par les conteurs, que par les écrivains africains, que par les hommes politiques. Car comment expliquer ce constant souci de vouloir trouver « le mot juste », de consulter les « dictionnaires », d'élaborer la structure adéquate, de respecter la linéarité du temps, les transitions des formules introductives, tout cela dans un contexte où tout est désordre et dans un récit qui se veut d'abord témoignage et dénonciation ? L'épisode évoquant les négociations entre les chefs de guerre « sierra-léonais » est assez parlant en ce sens : alors que

l'urgence est de trouver des solutions au désordre social et politique, les décideurs s'inquiètent de la formulation du communiqué qu'ils sont en train de rédiger : « On discute ferme des ponctuations du communiqué final... Le communiqué final est longuement discuté, discuté point par point, discuté virgule par virgule⁵³. » Cette obsession de la « forme » est à la fois un héritage de la culture instaurée par la colonisation française, dont l'enseignement, « pointilleux », insiste sur l'importance des niveaux de langue, sur la correction de la phrase, la rigueur du style... et il s'agit également d'un legs de la littérature orale, de ses traditions, de ses formules... Kourouma s'inscrit en faux contre cette volonté délibérée de faire oublier l'essentiel derrière la multiplication des détails et d'utiliser la langue dans ses apparences « ornementales » sans se soucier du contenu du message.

Conclusion

L'ensemble de l'œuvre de Kourouma, à l'exemple de ses deux derniers romans, est une remise en question et une critique du « comment dire l'Afrique ». La langue, le langage et les modalités d'énonciation sont révélateurs d'une certaine vision du monde et manifestent l'exercice d'un pouvoir dont les dérives mènent à l'abîme. Dans tout le « blablabla » tenu par les griots, les historiens, les hommes politiques, les enseignants, les écrivains de la Négritude, Kourouma rejette les falsifications, les mensonges, les intolérances, l'absence d'esprit critique et de nuances. Évoquant les deux premiers romans de Kourouma, Kasereka Kavwahirehi précise que : « ce qui s'y joue, c'est la recherche de nouveaux modes d'expression et de nouvelles rationalités à même de rendre compte de la vérité du monde africain transformé par la modernité coloniale⁵⁴ ». Ainsi, Kourouma prône une réécriture de l'Afrique, sa prise de position, de son premier à son dernier roman, est récurrente dans l'ensemble de son œuvre, aussi affirme-t-il : « Je voulais témoigner, montrer que les gens nous

trompaient, que la réalité qui nous était présentée n'était pas la vérité. Je voulais contredire, témoigner dans le sens de « contredire⁵⁵ ».

Références bibliographiques

- BORGOMANO Madeleine, 1998, *Ahmadou Kourouma le « guerrier-griot »*, Paris, L'Harmattan.
- CAMARA Sory, 1992, *Gens de la parole*, Paris, Karthala.
- GASSAMA Makhily, 1995, *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT/Karthala.
- GBANOU Selom Komlan, 2002, « L'incipit dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone* 59, p. 52-68.
- KANE Cheikh Hamidou, 1961, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard.
- KOUROUMA Ahmadou, 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- 2004, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil.
- LEFORT René et ROSI Mauro, 2000, *Dialogue avec A. Kourouma*, Paris, Andersen/Seuil.
- LOPES Henri, 2003, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs ».
- OUÉDRAOGO Jean, 2004, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : griots de l'indicible*, New York, Peter Lang.

Revues :

- Présence francophone*, « La traversée dans le roman africain », n^o 67, 2006.
- Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, « Cahier spécial : Ahmadou Kourouma, l'héritage », n^o 155-156, juillet-décembre 2004.
- Tangence*, « Savoirs et poétique du roman francophone », numéro préparé par Justin Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi, n^o 82, automne 2006, Université du Québec à Rimouski.

¹ Université de Sousse, Tunisie.

² H. Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Continents Noirs, Paris, Gallimard, 2003, p. 14.

³ *Id.*, p. 78.

⁴ « Les “contre-dires” de l'Histoire », Entretien avec Tanella Boni, *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud* 155-156, juillet-décembre 2004.

⁵ *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000. Le dernier roman *Quand on refuse on dit non* est resté inachevé et a été publié à titre posthume.

⁶ J. Bisanswa, « La traversée des savoirs dans le roman africain », *Présence francophone* 67, 2006.

[7](#) M. Borgomano, *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, « Cahier spécial : Ahmadou Kourouma, l'héritage », n^o 155-156, juillet-décembre 2004.

[8](#) J. Bisanswa, « Roman africain et totalité », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n^o 1, 2006, p. 36.

[9](#) J. Calmettes, *A mi-mots A. Kourouma*, doc. Arte, le 4 avril 2003.

[10](#) *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil, 2004, p. 88.

[11](#) *Ibid.*

[12](#) X. Garnier, *Notre Librairie*, « Cahier spécial Kourouma », *op. cit.*, p. 165.

[13](#) *L'Aventure ambiguë*, Coll. 10/18, Julliard, 1961, p. 21.

[14](#) *Id.*, p. 175.

[15](#) A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 10.

[16](#) *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 36.

[17](#) *Id.*, p. 44.

[18](#) *Id.*, p. 19.

[19](#) *Id.*, p. 61.

[20](#) *Id.*, p. 51.

[21](#) *Id.*, p. 78.

[22](#) *Id.*, p. 80.

[23](#) *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 9.

[24](#) *Id.*, p. 13.

[25](#) *Quand on refuse on dit non*, *op. cit.*, p. 73.

[26](#) *Id.*, p. 83.

[27](#) *Id.*, p. 110.

[28](#) *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 47.

[29](#) *Id.*, p. 48.

[30](#) *Quand on refuse on dit non*, *op. cit.*, p. 80.

[31](#) *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 117.

[32](#) *Id.*, p. 217.

[33](#) *Id.*, p. 107.

[34](#) H. Lopes, *op. cit.*, p. 77.

[35](#) *Quand on refuse on dit non*, *op. cit.*, p. 107.

[36](#) *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 20.

[37](#) *Id.*, p. 30.

[38](#) *Id.*, p. 32.

[39](#) *Id.*, p. 34.

[40](#) *Allah n'est pas obligé*, p. 36.

[41](#) *Quand on refuse on dit non*, *op. cit.*, p. 31.

[42](#) *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 30.

[43](#) *Quand on refuse on dit non*, *op. cit.*, p. 69.

[44](#) *L'Aventure ambiguë*, p. 59.

[45](#) *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 100.

[46](#) *Id.*, p. 65.

[47](#) *Id.*, p. 69.

[48](#) *Id.*, p. 87.

[49](#) *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 9.

[50](#) *Id.*, p. 12.

[51](#) *Id.*, p. 13.

[52](#) *Allah n'est pas obligé, op. cit.*, p. 13.

[53](#) *Allah n'est pas obligé, op. cit.*, p. 181.

[54](#) *Tangence* 82, p. 57.

[55](#) « Les “contre-dires” de l'Histoire », T. Boni, *op. cit.*

**Les pratiques rituelles
dans *Les Soleils des indépendances*
d'Ahmadou Kourouma**

Yves DAKOUO¹

La plupart des textes critiques sur l'œuvre de Kourouma se situent dans l'esthétique de la « bilangue », mettant en relief de façon spécifique les effets de la langue malinké sur le français. De fait, le succès de son premier roman résulte de l'intensification et de l'amplification d'un fait de style, considéré déjà, même en 1968, comme « un usage littéraire » chez les écrivains africains : la pratique de l'interférence linguistique et littéraire est consubstantielle à la littérature africaine, lisible dans le roman fondateur, *Batouala*, et interprétée par Senghor en ces termes :

« Tout le roman nègre procède de René Maran... Après *Batouala*, on ne pourra plus faire... parler les nègres comme les Blancs. Il ne s'agira même plus de leur faire parler "petit nègre", mais wolof, malinké, ewondo en français. Car c'est René Maran qui, le premier, a exprimé l'âme noire avec le style nègre en français² ».

L'amplification chez Kourouma s'est manifestée par la contamination de la langue française par le malinké à tous les niveaux de structuration linguistique, allant du simple registre lexical (le switch) à l'intégration fort complexe des niveaux syntaxique et rhétorique, et – fait communicationnel exceptionnel – en ignorant royalement le destin du lecteur francophone non malinképhone, le narrateur ne prenant en compte que le narrataire bilingue supposé avoir une double compétence linguistique. Cet aspect eut justement

pour effet immédiat de déstabiliser le Seuil, le premier éditeur pressenti, victime de son centralisme linguistique franco-parisien³.

Pour autant, ce succès linguistique, considéré comme un des modes de l'ancrage culturel de l'œuvre, n'épuise pas la portée stylistique des œuvres de Kourouma, ni singulièrement de *Les Soleils des indépendances*. L'objet de la réflexion, ici engagée, est d'examiner dans son premier roman un autre trait oblique de l'écriture de cet auteur, les pratiques rituelles.

En effet, dans la dernière partie d'un précédent essai⁴, nous soulignons l'importance des réalités rituelles dans le comportement quotidien des Africains, tant au plan individuel que collectif, dans la sphère tant profane que sacrée. L'ampleur du phénomène est telle qu'il constitue un paradigme explicatif du comportement des individus dans la société et des personnages dans les œuvres de fiction. Fondamentalement, le rite a une dimension religieuse, ou en tout cas, métaphysique et surnaturelle.

Il est perçu

« comme un moyen de régler les rapports entre ce qui est donné dans l'existence humaine et ce qui paraît la dépasser... La nécessité de la ritualisation est impliquée dans le fait que, par sa nature, l'homme ne peut ni s'enfermer dans sa condition ni s'en échapper totalement. Il éprouve ainsi le sentiment de quelque chose d'autre, qu'il ne peut maîtriser... C'est ce que les anthropologues appellent le numineux⁵ ».

Le caractère répétitif de ces actes individuels ou sociaux en fait des comportements standardisés, voire stéréotypés, susceptibles d'être décrits sous forme de séquences ordonnées et hiérarchisées. Dans notre essai, nous définissons ainsi les principes d'une analyse du rituel dans le domaine des sciences du langage :

« 1. Sur le plan sémiotique, ces modes de comportement sont considérés comme des ensembles signifiants dotés d'une autonomie de forme et de sens, obéissant ainsi aux principes de clôture, de cohésion et de cohérence.

2. Dans la théorie des niveaux de pertinence, ces ensembles signifiants pluricodes relèvent "des pratiques" intégrant des signes verbaux et non verbaux, des textes verbaux et non verbaux et des objets.

3. Dans le contexte de la sémiotique littéraire, ces pratiques rituelles ne trouvent leur pertinence que dans la perspective d'une intégration hiérarchique descendante, c'est-à-dire comme l'effet d'une mise en scène dans les textes. Ces formes "littéraires", reconnaissables et identifiables, ont une *organisation forte et constante au point qu'on pourrait même parler de texte rituel*⁶. »

Notre propos est de décrire un type de pratique rituelle, le rite de purification. Celui-ci est structuré autour d'un actant principal, Salimata, dont l'histoire se ramène à une longue séquence de purification rituelle qui ouvrirait les voies de la fécondité et de la maternité. L'analyse prendra en compte à la fois la dimension actantielle des acteurs impliqués et le mode d'organisation syntagmatique des séquences qui l'instituent.

L'excision : rite de purification biologique et spirituelle

Dans la plupart des sociétés qui l'ont instituée, l'excision se présente comme la première étape purificatoire de la jeune fille dans son cheminement vers la fécondité et la maternité, vers la vie sexuelle dans le mariage. C'est un rite collectif, de nature pubertaire, considéré comme un rite de passage de l'enfance à la maturité.

Dans *Les Soleils des indépendances*, l'excision de Salimata est longuement évoquée, de manière discontinue, sur le mode de l'analepse, expliquant *a posteriori*, la psychologie du personnage ; en somme, toute la personnalité ultérieure de la première épouse de Fama découle de ce rite. On peut, à partir des fragments de souvenirs du personnage disséminés dans le roman, reconstituer la séquence de son rite d'excision.

La préparation psychologique

Cette première étape met au premier plan mère et fille, la première assumant le rôle délégué de maître initiatique, rôle imposé par la tradition, et la seconde celui du myste. Elle est chargée de transmettre à sa fille le savoir sur la place centrale de l'initiation dans la formation de la jeune fille malinké, et, par conséquent, de la motiver à accepter l'épreuve. Le temps de cette motivation psychologique est relativement long, depuis l'âge de raison, jusqu'à la veille de l'événement. Dans *Les Soleils des*

indépendances, la préparation s'effectue sur un ton intimiste, confidentiel, dans un tête-à-tête permanent entre fille et mère.

Aussi, avant l'événement, la mère de Salimata s'est-elle montrée prévenante et attentionnée à l'égard de sa fille. En effet, en véritable pédagogue et en psychologue avisée, elle a su, sur un rythme incantatoire, dévoiler à sa fille unique, progressivement et méthodiquement, en suivant son rythme d'évolution physique et mentale, les nombreux enjeux de l'événement, tant au plan individuel que social :

« Tu verras, disait-elle souvent alors que Salimata était une très petite fille tu verras, tu seras un jour excisée. Ce n'est pas seulement la fête, les danses, les chants et les ripailles, c'est aussi une grande chose, un grand événement ayant une grande signification » (p. 32).

« Tu verras, ma fille : pendant un mois tu vivras recluse avec d'autres excisées et, au milieu des chants on vous enseignera tous les tabous de la tribu. L'excision est la rupture, elle démarque, elle met fin aux années d'équivoque, d'impureté de jeune fille, et après elle vient la vie de femme » (p. 32-33).

La dernière idée évoquée est fondamentale, même si la mère ne la commente pas. Dans d'autres romans, le narrateur prend soin de justifier le rite :

« ... En effet, et les anciens ont raison sur ce point, le clitoris est un danger pour la mère et pour l'enfant. Il est prouvé qu'un enfant touché par cette chose-là pendant sa naissance en subit un dommage terrible. S'il s'agit d'une fille, elle deviendra frivole, et s'il s'agit d'un garçon, l'obsession sexuelle le prédisposera aux viols⁷. »

Cet argument de l'impureté est le plus souvent évoqué pour justifier l'institution de l'excision qui a donc pour finalité de purifier le corps de la jeune fille afin de prévenir les dérives sexuelles de la société qui en découleraient.

Plus tard, lorsqu'elle était devenue une jeune fille aux seins durs, sa mère ne cessait de lui répéter : « Ah ! te voilà jeune fille ! ce sera bientôt... Le jour est fixé, ce sera l'harmattan à venir » (p. 33). Enfin à l'heure du départ pour la retraite initiatique, elle lui prodigua ses derniers conseils en insistant sur les enjeux de la cérémonie :

« Ma fille, sois courageuse ! Le courage dans le champ de l'excision sera la fierté de la maman et de la tribu. Je remercie Allah que ce matin soit arrivé » (p. 33).

Ces nombreux extraits indiquent à souhait la stratégie maternelle qui consiste à faire intérioriser l'événement par leurs filles ; celles-ci subissent déjà les épreuves du rite dans leur imaginaire, et cette anticipation assume une fonction de familiarité et de dédramatisation. En bref, cette éthique de la transparence dans l'acte pédagogique fait que chaque candidate a une claire conscience des enjeux de l'événement et chacune peut, par conséquent, préparer sa stratégie de résistance. La maturité physique et psychologique et l'impératif du devoir social et transcendantal de l'excision sont les valeurs modales qui qualifient la jeune fille pour l'étape initiatique de l'excision.

Le déroulement des épreuves initiatiques

La retraite spatiale

La première étape des épreuves commence par la séparation des futures initiées de leurs parents et du village. Cette disjonction se réalise dans le roman par le regroupement des jeunes filles hors du village, quelque part, dans la forêt, où un espace aménagé au pied d'une montagne boisée sert de « champ d'excision ». La position du champ d'excision, par rapport au sommet de la montagne, lui donne la configuration d'un lieu matriciel, construction symbolique de la renaissance. La première épreuve initiatique à surmonter par les impétrantes est d'abord de supporter l'effort physique de la marche pour rejoindre le lieu initiatique ; ensuite de dominer la peur de la nuit et celle d'être seules, entre femmes, en pleine brousse, espace de tous les dangers ; et enfin de vaincre la solitude en s'adaptant à un nouveau milieu physique (la forêt) et humain (des personnes inconnues), métaphore anticipatrice de leur future séparation de la famille par le mariage. C'est au cours de cette étape qu'apparaissent les maîtres initiatiques, que le narrateur appelle « les matrones » qui s'imposent aux « élèves » par leurs cris.

L'acte d'excision

Le point culminant de l'initiation féminine est bien l'acte d'excision lui-même, acte redouté par tous les acteurs impliqués : filles, mères et prêtresses en raison de l'éventualité « des actes manqués ». C'est ici que monte au premier plan la prêtresse en chef, c'est-à-dire l'exciseuse, incarnée dans le roman par « la femme du forgeron, la grande sorcière » (p. 34). Là encore, le rituel se décompose en trois séquences :

- première séquence exécutée par la myste : se déshabiller, s'asseoir sur un siège surélevé, ouvrir l'entrejambe ;
- deuxième séquence exécutée par l'exciseuse : s'avancer, présenter le couteau sacré aux divinités de la montagne, trancher le clitoris. Cette phase, elliptique dans le roman de Kourouma, est amplement décrite dans *Le Retour de l'homme invisible* :

« Mettant les doigts de sa main gauche entre les cuisses, Mère caressa les grandes lèvres de son sexe à plusieurs reprises. La main droite serrant fortement un bord de lame, elle tripota le clitoris de la jeune fille jusqu'à ce que l'excision le fasse gonfler de sang. Alors, elle l'empoigna tout en disant : "Comment peut-on tolérer la présence de cette verge au centre de l'appareil génital féminin ?" A peine achevait-elle sa phrase que la lame tranchait l'organe... » (p. 347-348).

- troisième séquence exécutée par les mystes, individuellement et collectivement : se lever, remercier la prêtresse, entonner le chant de bravoure repris en chœur par toutes les autres camarades.

La tension maximum est obtenue au cours de la deuxième séquence, le moment du geste excisant qui change le statut du myste, passant de la non-excisée à l'excisée, de l'être impur à l'être purifié. Le clitoris, organe érectile au sein d'un espace creux, est, en effet, du point de vue rituel, le signe patent de l'erreur biologique congénitale de l'être féminin. Il convient donc de remédier à cette indécence biologique, source d'ambiguïté, de confusion et d'ambivalence sexuelle, par le geste salvateur de l'ablation. Bref, l'excision est le geste culturel et civilisateur qui corrige les erreurs de la nature, conjure leurs effets pervers certains et parfait, pour ainsi dire, l'acte de la création.

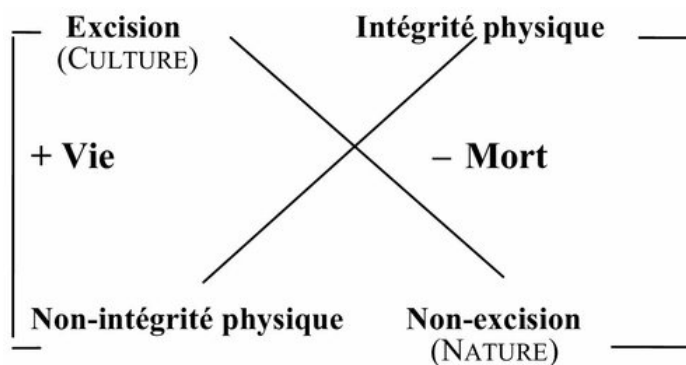
Le retour triomphal au village

Une fois qu'elles ont surmonté les étapes de l'épreuve décisive, les nouvelles excisées quittent leur retraite spatiale pour le village où elles sont accueillies triomphalement par tous les villageois, au son des instruments de musique et des pas de danse :

« Ah ! le retour, mais il faut le savoir, c'était la plus belle phase de l'excision. Les tam-tams, les chants, les joies et tout le village se ruant à la rencontre des filles excisées jouant les rondelles de calabasses » (p. 36).

À l'issue de cette sanction effectuée par l'ensemble de la communauté villageoise, les jeunes excisées sont conduites dans une case secrète où, trois semaines durant, elles recevront d'une part, des soins corporels pour guérir les blessures physiques de l'excision, et d'autre part, des cours sur leurs futures tâches d'épouse et de mère.

En définitive, le parcours initiatique, pour la jeune fille, consiste à subir avec succès les épreuves ci-dessus décrites. Comme rite de passage, l'excision marque bien la fin de l'innocence sexuelle, voire de l'asexualité de la jeune fille, et la projette dans la sphère des adultes, étant désormais « mûre de corps et d'esprit ». C'est donc un acte performatif qui institue femme la jeune fille. Bref, l'excision, en se présentant comme un rite de purification biologique et spirituelle, ouvre aussi l'ère de la fécondité et de la procréation, qui pourrait cependant être perturbée s'il y a eu échec sur le parcours initiatique. Ces valeurs peuvent être résumées dans le carré sémiotique ci-dessous :



Carré sémiotique du rite initiatique

La particularité de ce tableau est la position des valeurs de la CULTURE et de la NATURE. Traditionnellement, ce sont des valeurs qui s’opposent sur l’axe de la *contrariété* ; ici elles sont plutôt situées sur celui de la *contradiction*, celui du tiers exclu, autrement dit, la culture et la nature s’excluent radicalement, un être ne pouvant appartenir à la fois à l’un et à l’autre. L’excision a donc une valeur fondatrice, changeant radicalement le statut de la jeune fille, l’arrachant du pôle de la nature, de l’animalité, de la sauvagerie, pour l’intégrer dans le pôle de la civilisation et de la pureté. Au plan de l’axiologie des valeurs traditionnelles, le pôle positif est la deixis qui combine excision et non-intégrité physique, c’est celui de la Vie (cf. signe mathématique + sur le carré à gauche) ; alors que la deixis négative combine intégrité physique et non-excision, c’est celui de la Mort (signe – à droite)⁸.

L’origine mystique des malheurs de Salimata

L’échec initiatique

Tout indique dans le roman que le parcours initiatique de Salimata a été un demi-succès : si elle n’est pas morte sur le champ d’initiation – comme

cela arrive quelquefois – elle n’était pas non plus au sein du groupe accueilli triomphalement par les villageois. La vérité, en effet, est qu’elle a « flanché » à la dernière étape de l’épreuve décisive, notamment à la troisième séquence :

« Salimata se livre les yeux fermés, et le flux de la douleur grimpa de l’entre-jambe au dos, au cou et à la tête, redescendit dans les genoux elle voulut se redresser pour chanter mais ne le put pas, le souffle manqua, la chaleur de la douleur tendit les membres, la terre parut finir sous les pieds et les assistantes, les autres excisées, la montagne et la forêt se renverser et voler dans le brouillard et le jour naissant la torpeur pesa sur les paupières et les genoux, elle se cassa et s’effondra vidée d’animation... » (p. 35).

L’impétrante n’a pas supporté les douleurs de l’acte excisant : elle n’a pas pu, comme l’exigeait le rituel, se lever et entonner l’hymne de la victoire. Son évanouissement était la manifestation biologique de son échec, de son manque d’endurance physique. Cette contre-performance a logiquement entraîné l’échec de l’épreuve glorifiante, celle du retour triomphal au village :

« Quand Salimata se releva, dans le champ de l’excision, le soleil était au-dessus des têtes, deux matrones l’assistaient. Le cortège était parti ! bien parti ! C’est-à-dire que le retour des excisées avait été fêté, dansé, chanté sans Salimata... Salimata n’a pas vécu le retour triomphal au village dont elle avait tant rêvé. C’est à califourchon au dos d’une matrone par une piste abandonnée, une entrée cachée, qu’elle fut introduite dans le village et portée dans la case du féticheur Tiécoura, couchée sous la protection du fétiche de Tiécoura » (p. 36).

Il s’agit bien d’un retour humiliant, l’impétrante étant soustraite au regard réprobateur et railleur de la communauté et transportée comme un enfant (régression infantile). Elle a pu, certes, achever sa formation initiatique en rejoignant les autres dans la « case de retraite des excisées », mais sa position, au plan rituel, demeure cependant bien ambiguë.

Avant l’événement, toutes les impétrantes ont théoriquement les mêmes chances de réussite ou d’échec, c’est un avenir « neutre » qui s’ouvre devant elles. Ce champ ouvert se rétrécit dès que commence l’épreuve : la gloire pour celles qui ont réussi toutes les épreuves, la mort pour celles qui n’ont pas pu les supporter, et enfin la « mort sociale » de celles qui n’ont ni échoué ni réussi, parmi lesquelles Salimata. Devant cette performance mitigée, de nombreux rites de rattrapage (des solutions de réparation

rituelle) furent tentés, notamment le recours aux féticheurs et aux pratiques divinatoires, dans le dessein de conjurer l'actant maléfique.

Les rites de guérison : le féticheur Tiécoura

Le premier geste des maîtres du rite est de procéder à l'exécution d'un rite additionnel en sollicitant les pouvoirs du féticheur du village, Tiécoura, afin de rectifier la situation fort inconfortable, et même inquiétante, de l'infortunée Salimata. On sait que dans les sociétés traditionnelles africaines, le féticheur est un actant de premier plan de la scène rituelle. La communauté villageoise lui accorde un pouvoir de guérison des corps et des esprits à partir de ses connaissances de l'univers mystique. Tout, dans l'environnement de Tiécoura, respirait ce mystère : l'isolement de la case du fétiche, l'obscurité savamment entretenue qui y régnait, le caractère hétéroclite et effrayant des objets rituels : margouillats, pagnes, panier, couteau, fétiche-masque, etc. C'était dans cette case « très petite » qui s'ouvrait « sur la nuit, sur la brousse, sur les mystères », qu'avait été introduite Salimata. De nombreux sacrifices piaculaires y furent faits afin de calmer les divinités, si par mégarde, elles avaient été offensées par l'innocente fille et ses parents ou par leurs ascendants. Mais là aussi, le rite réparateur n'ira pas jusqu'à son terme, puisque la protégée du fétiche, sans être guérie, va être l'objet, dans ce sanctuaire, d'un sacrilège, en subissant un acte sexuel précoce. Sacrilège, car dans la tradition, une fille excisée non guérie, est impure, immature, située toujours du côté de la nature et toute relation sexuelle avec elle est anormale, et le narrateur qualifie bien cet acte de viol. L'acte est d'autant plus odieux que son auteur présumé n'est autre que celui-là même qui était chargé de la protéger, l'hôte des mystères, Tiécoura. Et comme pour sacrifier au parallélisme du fond et de la forme, la laideur physique du personnage n'est qu'une manifestation de sa laideur morale :

« Tiécoura, dans la réalité nue était un bipède effrayant, répugnant et sauvage. Un regard criard de buffle noir de la savane. Les cheveux tressés, chargés d'amulettes, hantés par une nuée de mouches. Des boucles d'oreilles de cuivre, le cou collé à l'épaule par des carcans de sortilèges comme chez un chien chasseur de cynocéphales. Un nez élargi, épaté, avec des

narines séparées des joues par des rigoles profondes comme celles qui se creusent au pied des montagnes. Des épaules larges de chimpanzé, les membres et la poitrine velus. Et en plus avec des lèvres toujours ramassées, boudeuses, les paroles rapides, hachées, la démarche dandinante, les jambes arquées... » (p. 38-39).

Cette prosopographie, par taux quasi saturé de signes de disgrâce, disqualifie moralement le personnage ainsi mis au premier plan. Le passage constitue presque un archétype descriptif du personnage rituel⁹ : des personnages ambigus, mi-hommes mi-femmes (cheveux tressés, boucles d'oreilles, démarche dandinante), mi-homme mi-animal (épaules de chimpanzé, membres velus, bipède, buffle), des personnages extraordinaires (solitude permanente, ascendance et descendance floues), ambiguïté axiologique (bien que socialement situés sur l'axe du bien, ils commettent quelquefois des actes exécrables comme ici le viol de Salimata). Bref, il s'agit bien de personnages paratopiques, membres de la communauté mais vivant en marge d'elle, dans un espace autre, un temps autre, sans attache affective. Cette mise à distance renforce leur pouvoir et leur statut de délégué des mystères. Mais comme toujours, ceux qui ont le pouvoir ont des circonstances atténuantes : les maîtres des rites se protégèrent et la souillure de Salimata fut attribuée à un génie maléfique. Elle était tout simplement prisonnière de sa généalogie, étant fille de génie :

« La maman de Salimata avait souffert de la stérilité et ne l'avait dépassée qu'en implorant le mont Tougbé dont le génie l'avait fécondée de Salimata. Salimata naquit belle, belle à emporter l'amour, à provoquer la jalousie du génie qui la hanta [...] C'était donc la jalousie et la colère du génie qui déclenchèrent l'hémorragie » (p. 37).

Il s'agissait bien d'une hémorragie, car après le passage de cette ombre fugitive sur elle, « ses jambes étaient ruisselantes de sang, la natte en était trempée » et elle s'était évanouie sous la douleur comme le jour de l'excision.

Ce viol profane, masqué en viol rituel, avait-il réussi à calmer l'amant invisible de la jeune fille ? Toujours est-il que c'est dans cette ambiguïté que Salimata, à peine guérie, quitta la case de retraite, et « fut conduite au mariage » (p. 39) ; c'est là que devait commencer sa seconde vie, sa vie d'adulte, celle d'épouse, de mère peut-être, en somme « sa vie de femme ».

Les rites de fécondité

Conformément aux us et coutumes du milieu, la jeune femme est conduite dans la case nuptiale accompagnée de deux matrones chargées de la mise en pratique de son éducation sexuelle et de témoigner de la virginité de l'épouse. Mais cette première nuit de noces et celles qui suivirent furent des échecs retentissants, car fortement traumatisée par les scènes fraîches de l'excision ratée et du viol ensanglanté, Salimata opposa une résistance farouche à « ses agresseurs », de sorte que le mariage ne put être consommé. Le traumatisme était tel que toute vision du sang, que toute ressemblance physique avec le féticheur violeur la mettaient dans un état hystérique proche de la démence. Ce fut le cas avec ses premiers époux, Baffi et Tiémoko. Le premier, essoufflé, rendit l'âme sans avoir pu « honorer Salimata », et sa mort fut attribuée à l'action maléfique de son amant invisible : « Maudite beauté qui attirait les génies ! femme sans trou ! une statuette », disaient déjà les méchantes langues du village. Le second mari, qui l'épousa grâce à la loi du lévirat, fut effrayé par le mystère qui entourait « sa veuve ». Celui-ci aussi, bien que membre de la redoutable confrérie des chasseurs, armé donc de fusils et de sortilèges, ne put toucher « la belle épouse des génies » qui réussit à s'échapper de son foyer et à rejoindre l'homme de son cœur, Fama. En somme, Salimata vécut deux mariages blancs, sans connaître les délices apaisés des rapports sexuels.

Bref, on le perçoit bien, l'échec rituel de l'excision se répercute sur la vie conjugale de Salimata,

« vivant dans la cour de son mari comme une femme pour la cuisine, les lougans, mais pas comme épouse avec une part des nuits du mari, donc sans aucun espoir d'avoir d'enfant » (p. 40).

Elle ne connaîtra une vie conjugale normale qu'avec son troisième mari, Fama

« le plus haut garçon du Horodougou, le plus noir, du noir brillant du charbon, les dents blanches, les gestes, la voix, les richesses d'un prince. Elle l'avait aussitôt aimé » (p. 47).

Avec celui-ci, les conditions affectives étaient réunies pour une vie conjugale et sexuelle épanouie car pour Fama, elle était « la plus belle

chose vivante de la brousse et des villages du Horodougou ». Et avec un style fort ample, le narrateur souligne ce bonheur retrouvé : « Réchappée des folies de Tiémoko, Fama rejoint, retrouvé, aimé, vécu, les jours de bonheur sortirent. Oui Salimata vécut le bonheur pendant des semaines, des mois et des années... » (p. 51). Mais les effets de l'échec du rituel initiatique se faisaient toujours sentir : la stérilité de Salimata. Elle se soumit alors à des rites de fécondité supposés pallier les insuffisances des rites d'excision.

Déçue des longues années de mariage sans enfant, et exacerbée par les railleries des « femmes fécondes », elle s'était résolue à faire le tour des devins et des marabouts. Et le soir venu, dans le secret de leur chambre, elle s'abîmait dans l'exécution des rites de fécondité préconisés par ces praticiens des rites divinatoires. Et ces rites de fécondité, en tant que pratique, intègrent les autres niveaux de pertinence du plan de l'expression : le niveau de verbalisation – déclamation de sourates, de chants, cris, etc. ; la manipulation des objets et du corps – gris-gris, décoctions, fumigations, onguent, danses, battements de mains ; la stratégie érotique – tous ces éléments qui touchent aux saisies visibles, auditives et olfactives sont supposés « exciter » Fama, puisque

« essoufflée, en nage, en fumée et délirante elle bondissait et s'agrippait à Fama. Sur-le-champ, même rompu, cassé, bâillant et sommeillant, même flasque et froid dans tout le bas-ventre, même convaincu de la futilité des choses avec une stérile, Fama devait jouer à l'empressé et consommer du Salimata chaud, gluant et dépouillé de l'entraînante senteur de goyave » (p. 28-29).

L'option de la stratégie érotique de Salimata est confirmée par la métaphore gustative et olfactive du narrateur : « consommer du Salimata chaud... senteur de goyave ».

Le roman dresse, en gros plan, un de ces rites divinatoires avec le marabout Abdoulaye que Salimata, alertée par sa réputation, alla consulter. Tous les traits de la situation rituelle sont réunis :

- solitude du maître : « le marabout vivait seul », confie le narrateur, dans une case trop petite, au toit trop bas, encombrée d'objets hétéroclites : marmites, Calebasses, valise, natte, lit, boubous, sortilèges aux couleurs variées, etc. ;

- origine lointaine : venu de Tombouctou, aux confins du désert « où les vents nourrissent les hommes de connaissances », permettant au maître de parler aux génies comme on parle à des copains ;
- langage pluricode, complexe et sibyllin : tracés de signes sur le sable, jet de cauris, observation d'un liquide dans unealebasse, lecture du coran, etc. ;
- désignation des « objets-animaux » à sacrifier : un poulet et un mouton ;
- sacrifice, séance tenante, du poulet.

Mais ce rite divinatoire, bien que conduit, apparemment, selon les lois du genre, allait cependant échouer. En effet, tout laisse à croire qu'il y a eu une sorte de détournement rituel, le marabout sorcier ayant transformé la pratique divinatoire en stratégie séductrice.

Il y a d'abord le fait que toutes les circonstances étaient favorables à la mise en scène de cette séquence amoureuse : les deux actants étaient seuls dans cette petite case fort exigüe, sans aucun autre consultant en attente dans le vestibule, tandis que l'atmosphère extérieure était orageuse :

« La porte était bien close. Dehors hurlait le vent, battait la pluie. Sous un orage pareil, personne, personne d'autre ne pouvait arriver et les surprendre. Donc seuls, absolument seuls » (p. 77).

Ensuite à force de consultations, une certaine familiarité s'était installée entre les deux partenaires rituels, créant entre eux, presque naturellement, un air d'intimité, sinon de complicité : Salimata, prototype de la femme africaine éduquée à la racine de la tradition, y faisait spontanément le ménage lors de ses séances de consultation. Et ce réflexe domestique, qui confirme l'adage coutumier « La femme, c'est le foyer », trahissait le désir inconscient de Salimata de s'approprier cet espace, de s'approprier

« ce mâle admirable vigoureux et puissant comme un taureau du Ouassoulou, susceptible de tout pimenter plus que Fama... » et « Elle venait le consulter en se couvrant de parures, de sourires, d'yeux brillants et curieux » (p. 68).

Elle n'était donc pas une « patiente » comme les autres, car le marabout aussi « savait regarder » et elle incarnait, à ses yeux, les canons mêmes de la beauté féminine :

« Salimata était née belle. Des fesses rondes, descendantes et élastiques, des dents alignées blanches comme chez un petit chiot, elle provoquait le désir de vouloir la mordiller et cette peau légère et infinie, le marabout ne se souvenait pas d'en avoir touché, d'en avoir pénétré de pareille » (p. 72).

Alors tout, dans le comportement du maître, l'emphase verbale, la suavité de la voix, la majesté des gestes, l'élégance de la posture, tout cela suintait le dépassement de soi, le désir d'épater son vis-à-vis et d'emporter une victoire décisive.

Enfin, Salimata elle-même, aspirée et hypnotisée par le prêtre des mystères, sans peut-être le vouloir, sans peut-être le savoir, adoptait des postures propices à l'éveil des sens :

« À force de tordre les reins... Salimata s'était stabilisée, disons-le, dans une position carrément provocante : les seins se découvraient, descendaient et se redécouvraient ; les hanches se décollaient, s'ouvraient noires, pimentées et profondes et se rouvraient. Des vapeurs érotiques inopportunes faillirent boucher l'inspiration du marabout » (p. 73).

Bref, on perçoit bien la superposition de deux séquences, de deux rites : en surface le rite de divination, et en profondeur le rite de séduction. Le dénouement, qui dévoile le double jeu, sonne comme une loi mathématique, comme un théorème biologique, comme une vérité irréfutable :

« Ton mari, je te le dis d'un intérieur et d'une bouche claire, ne fécondera pas les femmes. Il est stérile comme le roc, comme la poussière et l'harmattan » (p. 77).

L'énigme de la stérilité ainsi dévoilée, une seule solution se présentait à Salimata, l'unique solution biologique : choisir un partenaire fertile. Gonflé de désir et encouragé par l'attitude « offerte » de la consultante, le marabout amoureux se proposa : « Approche... Pourquoi hésiter ? ta main, ta main... » (p. 78).

Devant l'hésitation incompréhensible de cette « femelle brillante, ronde... soumise... il tira à arracher le pagne » et celle-ci fut projetée sur le lit, « dispersée et ouverte ». Mais la stratégie échoua, car traumatisée par les tentatives de viol antérieures, la scène déclencha la crise d'hystérie de « l'insoumise » qui, s'emparant du couteau sacré du sacrifice qui traînait au sol, poignarda le maître violeur avant de s'enfuir sous la pluie.

En somme, l'intérêt de cette longue séquence, réside, sur le plan sémiolinguistique, dans la poétique de la description qui se manifeste par la superposition de deux séquences rituelles : les stratégies de séduction qui se superposent aux rites de consultation. La double description permet en outre de dénoncer l'imposture des actants « mâles » du rituel et indique bien la perversité liée au détournement du sens de ces rituels.

Conclusion

Notre intention initiale était de décrire l'excision, d'une part en tant que pratique, c'est-à-dire comme série d'actes sociaux ordonnés et normalisés, et d'autre part en tant que rite, c'est-à-dire comme programme de purification susceptible d'exorciser les effets pervers de « la malformation originelle » de la femme. Force est cependant de constater que sur un plan herméneutique, son inscription dans le roman a été un prétexte pour dénoncer précisément cette pratique dans l'Afrique moderne. En effet, l'échec du rite initiatique de l'excision, avec ses effets collatéraux irréversibles comme le double traumatisme psychique des victimes pouvant conduire à la folie, et physiologique pouvant conduire à la stérilité, semble avoir scellé, définitivement, la vie de femme de Salimata, c'est-à-dire son bonheur en tant qu'être individuel et en tant qu'être social, la femme n'accomplissant son destin de femme qu'en tant que mère¹⁰. Au-delà de la truculence du récit, se dessine, en filigrane, la dénonciation de l'autodestruction ou du sadomasochisme des femmes (certaines éprouvant du plaisir à exciser ou à faire exciser d'autres femmes), effet inconscient de la domination et du masochisme des mâles. Le récit de Salamata, par ses effets pathétiques, permet d'inscrire *Les Soleils des indépendances* dans un des registres de l'écriture féminine. Ce combat des écrivains, premiers parmi les premiers à défendre les droits de la personne humaine, en l'occurrence l'intégrité physique de la femme, est aujourd'hui, dans de nombreux pays, relayé par des associations et par des équipes médicales

« réparant » les séquelles physiques des femmes excisées en leur permettant de connaître la jouissance.

Ainsi, au-delà cette « lecture primaire », l'excision, chez Kourouma peut être perçue comme une métaphore de l'autodestruction de l'Afrique : tant qu'elle détruira ses « valeurs naturelles », elle s'installera durablement dans la stérilité.

Bibliographie

- CAZENEUVE J., 1996, « Le rite », in *Encyclopaedia universalis*, T. 20, p. 64-71.
- CHEVRIER J., 1984, *Littérature nègre*, Paris, A. Colin.
- DAKOUO Y., 2003, « Le statut sémiotique du rite sacrificiel », in Nikiéma N., Salo S. (éd.), *Cahiers du CERLESHS* (premier numéro spécial), Université de Ouagadougou, Mélanges en l'honneur des professeurs Bakary Coulibaly et Hyacinthe Sanwidi à l'occasion de leur départ à la retraite, p. 17-28.
- 2005, « Sacrifice et univers de croyance dans le roman », in *Use and Acquisition of Language and Culture : Effects on human society*, D.D. Kuupole (éd.), University of Cape Coast, Ghana, p. 115-126.
- (à paraître), *Analyse sémiotique des pratiques littéraires au Burkina Faso*.
- FONTANILLE J., 2003, *Sémiotique du discours*, Presses universitaires de Limoges.
- GASSAMA M., 1978, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, NEA.
- GO Issou, 1997, « Les secrets des sorciers ou la démythification des pratiques magiques dans les romans africains », *Cahiers du CERLESHS* 14, Université de Ouagadougou, p. 317-334.
- HOOD J., 1998, « Le couteau à double tranchant : le personnage maraboutique dans le roman sénégalais », *Littératures du sahel* 1, Western Washington University / Université de Ouagadougou, p. 26-42.
- KOUROUMA A., *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.
- SAWADOGO S. K., 2007, *Le Retour de l'homme invisible ou Descartes à Pilimpiku*, Les Éditions descendues du ciel.

¹ Université de Ouagadougou.

² Cité par J. Chevrier, *Littérature nègre*, p. 28.

³ À l'opposé de l'usage auctorial et éditorial qui prévalait, le roman n'est accompagné d'aucun glossaire explicatif ni d'un narrateur traducteur comme dans *Crépuscule des temps anciens*. Cet hermétisme linguistique présumé a justifié le rejet de la publication par les éditions Seuil, qui se rachèteront après le succès canadien.

⁴ Y. Dakouo, « Mise en scène des pratiques dans les textes : pratiques linguistiques et pratiques rituelles », dans *Analyse sémiotique des pratiques littéraires au Burkina Faso*, à paraître aux Presses universitaires de Ouagadougou.

⁵ J. Cazeneuve, *op. cit.*, p. 64-71.

⁶ Y. Dakouo, *op. cit.*, p. 188-189.

⁷ Discours de l'exciseuse devant les mystes et leurs parents dans *Le Retour de l'homme invisible ou Descartes à Pilimpiku*, de S. K. Sawadogo, Les Éditions descendues du ciel, Ouagadougou, 2007, p. 345.

⁸ On sait que le discours sur la modernité féminine inverse les deixis, survalorisant celle qui sauvegarde l'intégrité physique en rejetant toute forme de mutilation sexuelle de la jeune fille. Au Kenya, certaines sociétés ont institué des pratiques substitutives : « Avec une lame de rasoir, elle (l'exciseuse) lui fait deux petites entailles à l'intérieur de chaque cuisse pour faire sortir quelques gouttes de sang... C'est la seule marque qui montre que la jeune fille est une femme maintenant », Laurène Lepeytre, « Chez les Maasaï, l'incision remplace l'excision », *Observateur Paalga* n° 7052, 18-20 janvier 2008, p. 32 (un quotidien du Burkina Faso).

⁹ Cf. Notre essai à paraître, *Analyse sémiotique des pratiques littéraires au Burkina Faso*.

¹⁰ Cette option de la maternité est bien sûr critiquable, mais le narrateur, en rendant Salimata heureuse comme épouse, mais malheureuse parce que ne pouvant pas accéder au statut de mère, s'inscrit dans l'idéologie traditionnelle. Il ne s'inscrit pas dans le courant avant-gardiste où seules comptent l'intégrité du corps et la maîtrise des modalités de sa jouissance.

Sacrifice et subversion
L'islam et le corps féminin
dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma

F. Diahara TRAORÉ¹

Les traditions orales datent l'introduction de l'islam en Afrique de l'Ouest au XII^e siècle, lorsque les commerçants musulmans propagèrent leur foi par le biais d'échanges sur les marchés. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, les mouvements de jihad lancés par les Peuls de la région du Kaarta et plus tard par le Toucouleur al-Hajj Umar Tall contribuèrent à l'expansion de l'islam vers les royaumes s'étendant du fleuve Sénégal aux rives orientales du fleuve Niger. Des mouvements de jihad similaires, dirigés par Uthman Dan Fodio, avaient déjà transformé la région du Nigeria contemporain en une série de royaumes musulmans. La place que l'islam occupe dans les cultures et valeurs de l'Afrique occidentale est telle que la critique d'auteurs comme Amadou Hampâté Bâ, Cheikh Hamidou Kane et Camara Laye a diligemment étudié la religion dans leurs œuvres². Ces études ont examiné la façon dont les traditions et cultures musulmanes sont représentées dans leurs romans, tout en proposant une réflexion sur l'hétérogénéité de l'islam sur le continent africain. La critique littéraire s'est aussi posé des questions sur l'existence d'une culture islamique propre à l'Afrique. Cet intérêt que l'islam a suscité s'est cependant limité à des notions de base, telle que la présence d'éléments islamiques dans les romans, ou encore celle du rituel religieux. Ahmadou Kourouma demeure l'un des auteurs dont l'œuvre n'a pas fait l'objet d'analyses approfondies sur la question de l'islam. En quoi

l'évocation de cette grande religion fondée en Arabie et dont l'expansion atteint l'Afrique subsaharienne dès le IX^e siècle est-elle particulière chez Kourouma, surtout lorsqu'on la retrouve dans toutes les œuvres écrites par des auteurs issus de cultures islamisées ? Il s'agira dans cette étude de souligner la particularité de l'islam dans l'œuvre de Kourouma, notamment la façon dont l'image du corps féminin est juxtaposée à celle de l'islam.

Il est vrai que peu de travaux de recherche ont porté sur le rapport entre la femme et l'islam dans le roman ouest-africain francophone, une négligence que l'on pourrait probablement attribuer à un certain nombre d'idées préconçues. L'une d'elle serait que la culture de l'islam exclut les femmes et les subordonne³. Lorsque des études se penchèrent sur le rôle de la femme dans la religion islamique, ce fut très souvent avec une emphase sur le rôle des cultes préislamiques tels que les rites de possession⁴. Ceci est peut-être dû à la très importante place qu'occupe la femme africaine dans les pratiques de religions indigènes traditionnelles, comme plusieurs travaux l'ont démontré⁵. En bref, dans la majorité des travaux de recherche, l'islam est présenté comme une religion patriarcale, dont les hommes sont les acteurs et défenseurs, et dont les femmes sont exclues et qu'elles subissent.

Dans les trois romans qui font l'objet de cette étude, *Les Soleils des indépendances* (1970), *Monnè, outrages et défis*, et *Allah n'est pas obligé*, l'islam nous est présenté dans tout son contexte culturel et social, tel qu'il est vécu aujourd'hui dans une communauté africaine musulmane donnée. Au-delà d'une simple lecture de l'œuvre de Kourouma dans le but d'énoncer les éléments islamiques, nous nous pencherons sur la singulière juxtaposition de deux concepts normalement perçus comme antagonistes : celle du corps féminin et de l'islam. Nous présenterons d'abord le corps féminin comme lieu de provenance, comme matrice génésique sur le plan du discours et dans le procédé narratif lui-même. Ensuite, notre analyse se penchera sur la convergence du corps féminin avec l'islam dans les trois romans. Finalement, nous examinerons le corps féminin comme outil de subversion sur les plans de la narration et de l'islam.

Corps féminin et origine

Tout compte fait, c'est du corps féminin qu'émane le discours du corps, du corporel et de la corporalité chez Kourouma. Du corps féminin provient la vie elle-même car de l'utérus naît l'enfant. L'importance de la maternité dans la société malinké est soulignée à maintes reprises dans *Les Soleils des indépendances* à travers la stérilité de Salimata, par plusieurs énoncés tels que « Allah transforme en chance et force pour l'enfant les bienfaits de la maman » (p. 49), « Et la maternité est une grande chose, une chose difficile, pour risquer de récolter quelque chose de désobéissant » (p. 50), ou encore dans le proverbe suivant : « À la femme sans maternité manque plus de la moitié de la féminité » (p. 51).

Au-delà de cette observation de base, nous constatons que le corps féminin se positionne comme un lieu de départ de la narration elle-même, comme le montre *Allah n'est pas obligé*. Le destin maudit du jeune Birahima trouve son essence dans le corps de sa mère, un corps que le narrateur nous présente avec un gros plan sur son handicap, sa façon humiliante de se déplacer, et finalement la puanteur qu'il propage.

Cette information est la première chose que Birahima révèle à son auditoire/lectorat, « quelque chose de fondamental, de très, de formidablement important. Ma maman marchait sur les fesses » (p. 14). Le fait que le narrateur attribue une place « fondamentale » à cet état de fait souligne l'importance de l'origine du protagoniste, qui voit son destin déterminé par l'ulcère nauséabond dont sa mère souffrait. Plus loin, le narrateur soulignera que « [l]es odeurs exécrables de [s]a mère ont imbibé [s]on corps » (*Allah*, 15). La centralité de l'ulcère – l'épicentre de l'enfance et des origines de Birahima – est claire dans l'expérience du narrateur aussi bien que dans la narration. En effet, Birahima ne peut dissocier son enfance de l'ulcère de sa mère, duquel toute narration de sa vie doit partir :

« Donc, quand j'étais un enfant mignon, au centre de mon enfance, il y avait l'ulcère qui mangeait et pourrissait la jambe droite de ma mère. L'ulcère pilotait ma mère. (Piloter, c'est guider dans un lieu.) L'ulcère pilotait ma mère et nous tous. Et autour de ma mère et de son ulcère, il y avait le foyer » (*Allah*, p. 15).

Non seulement, donc, l'ulcère de la mère est un point de départ dans le cheminement mental du petit Birahima, mais il l'est également dans le cheminement spatial de l'enfant. Sa vue sur le monde, mentalement et spatialement, part du corps de sa mère. On peut parler ici d'une sorte de « cordon ombilical psychologique⁶ », comme l'écrit Helena Deutsch, ou encore d'une « vertu exemplaire de l'ombilic, cordon nourricier qui rattache l'adulte à ses *uçul*, ses racines authentiques », pour reprendre l'expression d'Abdelwahab Bouhdiba⁷.

Ce lieu d'origine – le corps de la mère de Birahima – en tant que point de départ devient le signe précurseur de la puanteur et des horreurs de la vie d'enfant-soldat. Au fur et à mesure que le récit prend forme, le voyage de Birahima émerge comme un ensemble d'échos à la gangrène du corps de la mère. La mère de Birahima ou plutôt son corps gangréné se juxtapose symboliquement au continent africain et aux guerres civiles.

À travers la description de la naissance et de la petite enfance de Birahima, l'auteur nous donne accès à la conscience et à l'univers mental du protagoniste. Dans *Allah n'est pas obligé*, nous constatons que c'est le personnage de la grand-mère qui est l'énonciateur de la maxime philosophique, celle-là même qui inspirera le titre du roman :

« C'est Allah qui crée chacun de nous avec sa chance, ses yeux, sa taille et ses peines. Il t'a née avec les douleurs de l'ulcère... Il faut dire Allah koubarou ! Allah koubarou ! (Allah est grand.) Allah ne donne pas de fatigue sans raison. Il te fait souffrir sur terre pour te purifier et t'accorder demain le paradis, le bonheur éternel » (*Allah*, p. 17).

Dans cette diatribe, la grand-mère réproue la mère de Birahima pour s'être lamentée sur son sort. Toute douleur, toute souffrance est l'œuvre de Dieu : il incombe au vrai croyant de maintenir sa foi face aux épreuves. De par ce fait, la grand-mère dans le récit est l'Origine trois fois, non seulement en tant que génitrice de la mère et en tant que narratrice de la vie de la mère avant la naissance de Birahima, mais aussi en tant qu'énonciatrice du cadre philosophique du roman qui devient celui de l'univers mental de Birahima.

Étant donné la place centrale que le corps féminin occupe par rapport au concept des origines dans *Allah*, il n'est pas surprenant qu'il serve comme point de départ du voyage-récit dans *Les Soleils des indépendances*. En effet, c'est la stérilité de Salimata qui propulsera le récit et inspirera les

invocations pieuses de Fama. En outre, l'excision et le corps bafoué de Salimata – la profanation de son corps qui paradoxalement doit le rendre sacré – s'érigent en balises sur son parcours initiatique. Salimata ne devient vraiment une femme qu'après l'excision qui marque le début de sa nouvelle vie.

On peut donc comprendre pourquoi la maternité, la capacité de procréer pour une femme sous-tend le discours sur le corps féminin dans les romans de Kourouma. Le statut social de la femme, son « ancrage » dans la société relève beaucoup plus de la maternité, car la maternité constitue une protection à différents niveaux. Premièrement, c'est en procréant que la femme augmente ses chances de garder son mari. En cas de stérilité, l'homme chercherait une femme plus féconde et la femme infertile se verrait reléguée au rôle de coépouse, de femme de cuisine. Deuxièmement, les enfants, une fois adultes, constituent une source de soutien, physique et économique, sans lequel les vieux jours de la femme ne pourraient être honorablement assurés. Ils représentent également la seule donnée stable dans la vie d'une femme, surtout lorsque le statut d'épouse est aussi incertain et précaire qu'il l'est dans la société malinké musulmane.

Au-delà de sa place centrale en tant que lieu de provenance et d'origine, le corps féminin s'établit également dans l'œuvre de Kourouma comme marqueur d'identité, non seulement sur le plan individuel mais aussi sur le plan social.

Corps féminin et identité

Les études sur la question d'identité révèlent deux grandes tendances. La première tendance, appelée essentialiste, perçoit l'identité comme étant un ensemble d'éléments dont la présence constitue la confirmation d'une appartenance religieuse, nationale, communautaire, ethnique, ou liée au genre. La seconde tendance présente l'identité comme étant un concept subjectif, fluide, et construit : être musulman par exemple à une époque ou dans un lieu est différent d'être musulman à une autre époque et dans un

autre lieu, ou encore diffère même d'être musulman dans les mêmes circonstances selon la subjectivité de chacun.

C'est dans la première tendance que Kourouma semble ancrer les trois romans qui font l'objet de cette étude. En effet, Kourouma est prompt à définir l'identité musulmane comme étant composée d'éléments essentiels dont la présence ou l'absence affecte l'intégrité de l'identité des personnages.

Dans le discours identitaire, le corps féminin agit comme un séparateur en établissant également les frontières du profane et du sacré dans la représentation de l'islam dans l'œuvre de Kourouma. Le corps de la femme musulmane est consacré par sa pureté symbolique en deçà des zones traditionnelles et mystiques du profane. L'interdiction formelle islamique de donner des femmes musulmanes en mariage à des hommes non musulmans illustre l'érection de frontières imperméables entre le profane et le sacré islamique.

C'est le cas de la mère de Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, qui viole cette tradition en faisant vie commune avec Balla un « cafre », un Bambara, un non-musulman.

« Elle voulait son attachement de cola avec son guérisseur et féticheur Balla. Tout le monde a crié et aboyé comme des chiens enragés, tout le monde était contre parce que Balla était un Bambara féticheur qui ne faisait pas les cinq prières par jour, ne jeûnait pas. Donc il ne pouvait pas marier une musulmane pieuse comme ma mère qui tous les jours fait à l'heure ses cinq prières » (*Allah*, p. 30-31).

L'identité musulmane est ici déterminée par les éléments suivants : la performance des cinq prières obligatoires, ainsi que le jeûne annuel de trente jours. Notons ici l'intertextualité entre le roman et le texte du Coran, dans lequel plusieurs versets établissent les restrictions à appliquer lors du mariage des femmes musulmanes, comme l'illustre ce passage : « Et ne donnez pas d'épouses aux mécréants tant qu'ils n'auront pas la foi » (Coran 2, 221).

Dans *Les Soleils des indépendances*, après sa libération de prison, c'est un Fama torturé et affaibli, au bord de la tombe, qui entreprend son voyage de retour au pays natal. Malgré des années d'humiliation et de mauvais traitements, Fama s'octroie plus que jamais une identité propre, que

personne ne pourrait entraver : celle du « mari de Salimata ». L'identité de Fama en tant que membre individuel de la société ne semble plus avoir d'importance. C'est son rapport à l'identité de Salimata, désormais perçue comme une femme aux qualités et vertus exemplaires, qui importe à Fama.

Corps féminin et sacrifice

Chez Kourouma, le corps féminin rejoint, à travers la question du sang et de son symbolisme de purification rituelle, celui de l'animal sacrificiel.

Le corps de Salimata dans *Les Soleils des indépendances* se juxtapose symboliquement aux animaux sacrificatoires, surtout à celui du coq lors de la cérémonie de sacrifice et de divination chez le marabout Abdoulaye. En effet, trois descriptions et trois récits s'entremêlent les uns aux autres : la description de la cérémonie d'excision subie par Salimata, celle de l'immolation du coq et de sa mort, et enfin, celle du corps sexué de Salimata et de ses viols successifs. Kourouma réussit à rendre floues les limites et les frontières entre ces trois descriptions.

Dans les trois cas, la profanation et le saignement d'un corps vivant causent une purification rituelle et symbolique. Pour commencer, l'acte de divination lui-même par le marabout se présente sous la forme d'un acte de violence symbolique portant atteinte à la chasteté de Salimata ; les paroles inspirées par l'acte divinatoire fusent de la bouche du marabout Abdoulaye, « le tout hurlé avec une violence qui pénétrait comme une pioche dans les vertèbres ; le ventre grogna et le pagne se dénoua. Soumise, elle [Salimata] se courba... » (p. 70). Le marabout exigeant que Salimata se penche sur laalebasse remplie d'eau afin d'y distinguer elle-même les signes révélateurs de son avenir, projette, de par la violence de son intonation, l'acte de pénétration forcée et violente de la pioche dans les vertèbres. Cependant, cet acte engendre des réactions érotiques : le dénouement du pagne et le grognement du ventre, suivi par le fait que le corps de la femme se soumet pour enfin se courber. L'évocation détournée de violence sexuelle est en fait

un signe précurseur de la tentative de viol qui suivra lorsque le marabout essaiera de violer Salimata.

Parallèlement, le sacrifice du coq se présente ainsi : d'abord, l'animal est saisi, « le marabout l'arracha, le planta au centre des signes, maîtrisa les piaulements, les battements d'ailes » (p. 72). Ensuite, le coq rassuré par des incantations mystiques prononcées par le marabout, se résigne et arrête de se débattre. Le couteau brandi se mue en objet « brûlant et brillant, pétrifiant comme celui de l'exciseuse » (p. 75). De même, le giclement de sang qui s'ensuit produit chez Salimata l'impression d'une nouvelle excision et de son viol dans la case du féticheur Tiécoura. Comme le coq rassuré par la voix du marabout, Salimata avait elle aussi marché avec confiance vers le champ de l'excision.

Nous sommes au comble du symbolisme. Le processus par lequel la victime est mise en confiance par le sacrificateur-l'exciseuse-le mari-le violeur est identique dans les trois cas. Par ailleurs, Kourouma rend le corps féminin encore plus indissociable de celui de l'animal sacrificiel dans son roman *Monnè* lors de sa description des veuves des rois malinké cloîtrées dans la ville de Toukoro après la mort de leurs époux :

« Tout à coup, un cri strident fusa. Une possédée venait de s'effondrer : ventre à terre, dans la poussière, elle frappait le sol des mains comme bat des ailes le poulet qui, la gorge tranchée, est projeté sur l'aire sacrificatoire ; se retourna sur le côté et lança des ruades de la vache sacrifiée ; les ruades se succédèrent avec de moins en moins de vivacité jusqu'à l'extinction. Puis la frénésie cessa. Elle se vautra le visage dans le sable, les bras en croix... » (*Monnè*, p. 143-144).

En détaillant la transe de possession, le narrateur explicitement fait l'analogie avec le poulet de sacrifice. Si les cultes de possession font en général partie intégrante de la spiritualité féminine en Afrique, du nord au sud du Sahara, il n'en est pas moins que le lien que Kourouma crée entre le corps de la femme en possession et le corps de l'animal sacrificatoire est plus que symbolique. Il s'agit en effet de percevoir les sacrifices ultimement faits par la femme lors de son mariage : sacrifice de sa virginité, sacrifice de sa sexualité dans le veuvage. Lors du veuvage, par exemple, les épouses du défunt roi sacrifient le reste de leurs jours à la captivité et à la réclusion. Ce n'est qu'en se cloîtrant à l'abri du regard et du toucher masculin que ces femmes conserveront leurs corps dans la sphère du sacré.

Penchons-nous maintenant sur l'action du sacrifice elle-même. L'acte d'immolation par égorgement en islam constitue un acte de purification, dans le sens où la victime doit être un animal propre à la consommation. L'égorgement rituel permet de rendre la viande de cet animal licite pour les croyants, comme l'indique Hocine Benkheira après avoir dépouillé plusieurs ouvrages de jurisprudence islamique :

« En égorgeant la bête, on la vide de la plus grande partie de son sang et on la rend ainsi propre à être consommée. On explique souvent le fait par la prohibition de la consommation de sang. On peut également dans cette même perspective évoquer la valeur symbolique du sang, identifié au principe vital. En faisant de la saignée, le centre de l'abattage, sa phase centrale, le moment décisif, on indique que c'est par un acte matériel que le rite accomplit sa fonction. L'abattage rend la victime symboliquement licite parce qu'il la rend matériellement licite » (Benkheira, p. 68).

Le fait de vider le corps sacrifié de son sang « impur » reste central à l'acte de sacrifice : à travers ce geste, le corps, le cadavre, ou la carcasse retrouve sa « pureté ». Dans le cas de Salimata, le sang versé sur le champ de l'excision signifie la purification de son corps de femme, qui devient à ce moment précis propre à la consommation : le viol de la jeune fille par le féticheur Tiécoura est le symbole de cette consommation. Retenons cependant la notion de sang comme principe vital, comme l'a suggéré Benkheira. Si le sang est principe vital, l'excision est également symboliquement perte de ce principe vital, donc mort de l'excisée. Celle-ci peut aussi être conçue comme une seconde naissance, car de la jeune fille impure non excisée émerge une femme pure et excisée. C'est dans cette même logique de l'excision en meurtre sacrificatoire symbolique, que Kourouma nous dévoile le meurtre sacrificatoire matériel de la jeune fille lors de son excision, notamment dans *Allah n'est pas obligé*. Ainsi, Ba Fitini, la mère de Birahima, risque la mort matérielle lorsque le saignement causé par l'excision n'arrive pas à être contenu. Birahima décrit l'excision subie par toutes les jeunes filles de son village et la saignée qu'elle entraîne chez sa mère :

« On a coupé quelque chose à ma mère, malheureusement son sang n'a pas arrêté de couler. Son sang coulait comme une rivière débordée par l'orage. Toutes ses camarades avaient arrêté de saigner. Donc maman devait mourir sur l'aire d'excision » (*Allah*, p. 22).

Miraculeusement, la mère est soignée et se remet de ses blessures. Mais est-elle vraiment rescapée du sort de l'animal de sacrifice, surtout lorsque l'on constate les souffrances qu'elle vivra plus tard ainsi que sa mort en tant que paria dans le village ? Comme le souligne ce passage, l'importance du sang dans le processus de purification du corps se situe à deux niveaux. Premièrement, vider le corps de son sang contribue à le purifier en le rendant licite à la « consommation ». Deuxièmement, l'écoulement de sang cause également la perte de vie.

Similairement dans *Monnè*, on retrouve la notion de sacrifice dont les femmes seraient l'objet, surtout lorsqu'elles sont accusées d'adultère, une violation du principe de chasteté.

Lorsque Moussokoro, l'épouse promise au roi Djigui dès sa naissance, est rattrapée après une tentative de fugue, elle s'étonne de n'avoir pas été mise à mort :

« La faute de Moussokoro se payait par la mort, elle le savait. Pourquoi pas tout de suite et sur place ? Ce sont les chastes, les purs qui ne se sacrifient pas dans la nuit : les souillées et impures s'égorgeaient tout le temps et partout » (*Monnè*, p. 143).

Les pensées de Moussokoro à cet instant révèlent le lien établi entre le rituel de mise à mort, du sacrifice et la notion de pureté. Pour les purs et les chastes, le rituel du sacrifice et de la mise à mort n'est pas restreint par des normes rituelles. Les régulations rituelles ne s'appliquent qu'aux corps considérés comme purs et qui nécessitent donc un rituel précis.

Ceci reflète métaphoriquement les conditions temporelles de la validité du sacrifice en islam. En effet, selon le rite malikite, majoritairement appliqué en Afrique de l'Ouest, des limites temporelles strictes sont à respecter lors de l'accomplissement du sacrifice. Notamment, le sacrifice doit avoir lieu, lors de la grande fête musulmane du sacrifice, juste après la prière matinale publique. Aucune immolation faite en dehors de ces conditions de temps, ne peut être licite (Brisebarre, p. 99).

De toute évidence, le corps féminin chez Kourouma n'est jamais dissocié de l'idée de profanation ou de violation car il est au centre du rituel du sacrifice. Les femmes dans *Allah n'est pas obligé* ont toutes une chose en

commun : aucune d'elles n'est vierge, même à un âge aussi tendre que celui de sept ans : « Donc un matin, au bord de la piste menant à la rivière, une des filles fut trouvée violée et assassinée. Une petite de sept ans, violée et assassinée. Le spectacle était si désolant que le colonel Papa le bon en a pleuré à chaudes larmes » (*Allah*, p. 84). Malgré la violence du contexte de la guerre civile au Liberia et des atrocités commises sur les civils, le viol de la fillette nous est présenté comme un acte choquant, même pour les auteurs d'exactions et de massacres. Le colonel Papa le bon ainsi que ses soldats sont émus par le spectacle.

De plus, l'enfance de Sarah, une fille-soldat, nous est relatée :

« Il offrit des bonbons, d'autres friandises à Sarah. Sarah le suivit de bonne foi vers les halles, loin de toute habitation. Là, il déclara à Sarah qu'il allait lui faire l'amour en douceur sans lui faire de mal. Sarah eut peur, se mit à courir et à crier. Le monsieur plus rapide et plus fort attrapa Sarah, la renversa, la maîtrisa au sol et la viola. Il alla si fort que Sarah fut laissée comme morte » (*Allah*, p. 96).

Une fois de plus, le corps féminin est incapable d'échapper à la violence. D'ailleurs, c'est par ces actes de violence que le corps féminin est soit profané, soit purifié. Le corps de Sarah perd de sa sacralité lors de son viol, ce qui permet de la placer dans une maison close avant d'en faire une fille soldat.

Corps féminin et pensée islamique

Dans les discours philosophiques du monde musulman occidental, qui s'étend de l'Espagne andalouse à l'Afrique du Nord et de l'Ouest, l'on retrouve la notion du féminin-créeur, surtout dans les œuvres d'Ibn Arabi (né en 1160), en particulier dans *Fusus al-hikam (Les Joyaux de la sagesse)*, une œuvre en plusieurs volumes. Selon Ibn Arabi⁸, tous les termes qui désignent l'origine et la cause sont féminins :

« Quelle que soit la doctrine philosophique à laquelle on adhère on constate, dès que l'on spéculé sur l'origine et la cause, l'antériorité et la préséance du féminin » (p. 127).

À ceci, nous ajouterons le fait de lexique que le mot utérus, en arabe *al-rahim*, possède la même racine que le mot *rahma* « miséricorde » et les noms d'Allah *al-rahim* « Le Tout Miséricordieux » et *al-rahman* « Le Très Miséricordieux ». Notons que ces deux derniers constituent l'ouverture de cent treize sourates du Coran sur les cent quatorze qui le composent, avec la formule rituelle *Bismillahi ar-rahmani ar-rahimi* « Au nom d'Allah, le Très Miséricordieux, le Tout Miséricordieux ». Cette formule constitue également le cadre ontologique à l'intérieur duquel la lecture du texte coranique a lieu. Aucune récitation coranique, aucune prière rituelle, aucun geste sacrificatoire et d'immolation, aucun acte de purification dans la pratique musulmane, ne peuvent avoir lieu qu'après l'énonciation de la formule ci-dessus, formule qui souligne la notion de Miséricorde, dont la racine est la même que celle de l'utérus et dont le genre est féminin. C'est ainsi que Jalal-al-Din-al-Rumi, un mystique musulman dont l'influence est ressentie partout dans le monde musulman de nos jours, produisit ces vers sur la nature féminine :

« La Femme est le rayon de la Lumière divine
Ce n'est point l'être que le désir des sens prend pour objet.
Elle est Créateur, faudrait-il dire,
Ce n'est pas une créature » (Rumi, Mathnavi).

Il est d'autant plus frappant de constater la prééminence de l'utérus ou du « ventre de la mère » dans *Allah n'est pas obligé*, et du « ventre sans épaisseur, ne couvrant qu'entrailles et excréments » (p. 31) de Salimata dans *Les Soleils des indépendances*.

Cependant, le fait intéressant a trait à la piété musulmane des femmes dans les romans de Kourouma. Le corps féminin qui est purifié par la prière et par la foi musulmane se doit de pouvoir procréer. C'est justement cette logique qui guide les pensées de Fama lors de ses méditations dans la mosquée : « Pourquoi Salimata demeurerait-elle toujours stérile ? Quelle malédiction la talonnait-elle ? Pourtant Fama pouvait en témoigner, elle priait proprement, se conduisait en tout et partout en pleine musulmane, jeûnait trente jours, faisait l'aumône et les quatre prières journalières » (p. 27). Le fait d'être musulmane dans ce passage est mis en opposition au

fait d'être stérile, comme en témoigne l'apposition de la conjonction « pourtant ».

La miséricorde divine (*al-rahma*) normalement accordée à une femme musulmane se devrait de permettre à l'utérus (*al-rahim*) de donner fruit. Toute incapacité à procréer dénoterait une absence de miséricorde divine car « [l']infécond, sauf les grâce et pitié et miséricorde divines, ne se fructifie jamais » (*Les Soleils*, p. 27). Plus loin, Salimata souligne l'illogisme qu'il y a à empêcher une femme musulmane d'enfanter tout en permettant à des femmes moins pieuses d'être fécondes : « Allah, le comptable du mal et du bien, comment justifies-tu d'avoir gratifié d'aussi méchantes créatures de progénitures, alors que Salimata une musulmane achevée... » (*Les Soleils*, p. 59). Le lien est donc tissé entre la notion de miséricorde divine et la notion d'utérus, un lien déjà suggéré par la racine commune de ses deux mots dans la langue arabe – *ra, ha, mim* – de la révélation islamique. Soulignons également que dans le milieu maghrébin, *al-rahim* signifie aussi « épouse, mère des enfants du père » surtout quand c'est le père qui se réfère à son épouse. Selon Malek Chebel dans son étude approfondie sur le corps dans la société musulmane du Maghreb, « Quand, dans une assemblée d'hommes, nous entendons dire que telle est la rahim de tel, nous comprenons que c'est son épouse légitime (littéralement telle est l'utérus de tel, métaphore incluse cela s'entend). Tout gravite autour de cette vitalité utérine » (Chebel, p. 57).

En outre, la dimension rituelle de l'islam demeure un élément omniprésent dans le roman de Kourouma, où l'on retrouve, en particulier, le discours islamique sur la pureté rituelle inspiré des versets coraniques 5,6 et 4,43. En effet, le premier verset stipule les rites purificateurs nécessaires à la conduite de la prière rituelle :

« Ô les croyants ! Lorsque vous vous levez pour la Salat, lavez vos visages et vos mains jusqu'aux coudes ; passez les mains mouillées sur vos têtes ; et lavez-vous les pieds jusqu'aux chevilles. Et si vous êtes pollués (*junub*), alors purifiez-vous (par un bain) ; mais si vous êtes malades, ou en voyage, ou si l'un de vous revient du lieu où il a fait ses besoins ou si vous avez touché aux femmes et que vous ne trouviez pas d'eau, alors recourez à la terre pure, passez-en sur vos visages et vos mains. Allah ne veut pas vous imposer quelque gêne, mais Il veut vous purifier et parfaire sur vous Son bienfait. Peut-être serez-vous reconnaissants » (*Coran* 5,6).

Inhérente au discours sur la pureté rituelle en islam, nous retrouvons la notion de pollution sexuelle, notion distincte et spécifique, à ne pas confondre avec la pollution due aux besoins naturels, par exemple. Comme le signale le verset ci-dessus, l'acte de « toucher aux femmes », requiert la réalisation d'ablutions complètes pour le musulman. Interprété de diverses façons par les exégètes et commentateurs du Coran, soit comme signifiant le fait d'avoir des rapports sexuels avec les femmes, soit comme référant au simple fait de toucher une femme avec sa main ou de l'embrasser, ce passage coranique est à la base de la pratique de purification rituelle que nous retrouvons dans les sociétés musulmanes, et dans les romans de Kourouma.

Dans *Les Soleils des indépendances*, l'image de la femme fait sa première apparition dans l'espace rituel islamique de base : la mosquée. D'ailleurs, le lecteur fait la connaissance de Salimata à travers les pensées sacrilèges de Fama dans la mosquée. C'est le corps féminin qui cause l'impureté chez l'homme, que ce soit par l'entremise des pensées ou de l'acte sexuel lui-même. Et de cela, Fama n'est que trop conscient : « Allah pardonne à Fama de s'être trop emporté par l'évocation des douceurs de Salimata » (p. 26). Fama s'efforce de ne pas penser à sa femme pendant qu'il se trouve dans la mosquée. De par ce fait, Salimata nous apparaît d'emblée désignée comme un corps sexué profanateur de pureté rituelle.

Cette contamination rituelle occasionnée par l'évocation du corps féminin est de plus réitérée lors de la cérémonie de sacrifice à laquelle Salimata participe chez le marabout. Lors de l'accomplissement d'un rituel,

« un incident bénin faillit pourtant tout gêner, faire tourner la sauce. À force de tordre les reins, de peiner, de pirouetter, Salimata s'était stabilisée, disons-le, dans une position carrément provocante : les seins se découvraient, descendaient et se redécouvraient ; les hanches se décollaient, s'ouvraient noires, pimentées et profondes et se rouvraient. Des vapeurs érotiques inopportunes faillirent boucher l'inspiration du marabout. Sacrilège ! Du revers de la main il les chassa, souffla bruyamment, roula et leva les yeux au toit séparant du firmament habité par Allah et reprit par un énorme "bissimilai" bien appuyé » (p. 74).

Du corps féminin émane également la notion de pureté et de chasteté car elle se vérifie physiquement par le contrôle de la virginité lors de la nuit de noce. La pureté est aussi gravée sur le corps féminin à travers l'acte de l'excision (*Les Soleils*, p. 33-36).

Le corps féminin : outil de subversion

On constate que le discours sur le corps féminin dans les trois romans de Kourouma, loin d'être figé, évolue le long d'une trajectoire qui se révèle être le miroir d'une certaine vision de l'islam. Ce serait toutefois manquer un axe d'analyse très important que de se limiter aux observations ci-dessus car Kourouma pousse le symbolisme plus loin.

Le corps féminin devient un outil de subversion de certains concepts de base sur lesquels les romans eux-mêmes se fondent : le concept de la crédibilité de la narration, celui de la sacralité de la religion islamique. Enfin, Kourouma nous démontre que du corps féminin d'origine part l'appréhension du vrai et du faux. Dans *Monnè, outrages et défis*, le narrateur utilise le corps féminin comme lieu d'origine du réel et de sa déréalisation. Les variantes biographiques concernant la vie de Moussokoro, l'épouse favorite du roi Djigui, sèment le doute dans l'esprit du lecteur. Le corps de la petite fille perd sa virginité lorsque Moussokoro est âgée de sept ans. C'est à partir de ce moment que son corps devient la scène sur laquelle le conflit symbolique entre le réel et la déréalisation se jouera. De plus, à la mort de Djigui, l'on peut observer Moussokoro faire sa prière rituelle et se vêtir des sept mètres de percale, enveloppe du pèlerin ou du défunt, pour enfin disparaître dans la forêt. C'est sur le corps de Moussokoro donc, que s'écrit encore une fois le doute du narrateur, l'imperméabilité du réel et du fictif. De ce fait même, c'est à partir du corps de Moussokoro que la légende prend son départ.

En outre, le personnage de Mariam, une orpheline confiée aux soins de Djigui, offre un autre aperçu de la manière dont Kourouma utilise le corps féminin comme lieu de départ du discours sur le réel et la déréalisation. Mariam, une orpheline recueillie et élevée à la cour de Djigui, fut violée par son enseignant à l'âge de treize ans. En guise de sanction, Djigui ordonna la circoncision de l'instituteur, sa conversion à l'islam, et son mariage avec Mariam. Cependant, une fois l'instituteur retourné dans son pays, son

peuple exigea son abandon de l'islam et la répudiation de Mariam. C'est ainsi que Mariam retourna au royaume de Soba où elle vécut plusieurs années comme femme célibataire. Un colon français la demanda en mariage et, quelle ne fut pas la stupéfaction des habitants du village de constater que Mariam était vierge lors de la nuit de noces, avec comme preuve à l'appui, un drap taché de sang ! Les vieilles matrones jurèrent que sa virginité s'était reconstituée toute seule après tant d'années de célibat. C'est alors que, du corps de Mariam, émane un débat sur la vérité et le mensonge. Le scepticisme du narrateur est des plus frappants dans le passage suivant :

« Étonnante Mariam ! Elle voulait faire admettre qu'elle était vierge. Nous avons insulté les vieilles, nous nous rappelions que Mariam avait été violée et mariée à treize ans. Elles ont rétorqué sans la moindre honte que depuis sa répudiation, Mariam avait observé une chasteté si stricte que la virginité s'était reconstituée. Nous ne les avons pas crues : nous ne croyons pas aux paroles des autres chaque fois que nous le pouvons » (p. 251).

En outre, c'est en analysant le rôle du corps féminin en tant que victime du sacrifice que l'on se retrouve confronté à une autre subversion du religieux et des traditions opérée par Kourouma. En effet, Henri Hubert et Marcel Mauss dans *Sacrifice. Its nature and function* (1964) affirmaient que la nature elle-même du sacrifice dépend de la présence d'un intermédiaire et que sans intermédiaire, il n'y a pas de sacrifice. Selon eux, parmi les intermédiaires – incluant le prêtre qui agit comme un guide-tampon entre le profane et le sacré – se trouve la victime rituelle. Cette victime devient et remplace le receveur divin invisible de l'offrande et l'être humain qui accomplit le sacrifice (Hubert et Mauss, p. 100).

« Par suite de ce rapprochement, la victime, qui déjà représentait les dieux, se trouve représenter aussi le sacrifiant. Ce n'est pas assez de dire qu'elle le représente ; elle se confond avec lui. Les deux personnalités fusionnent » (Hubert et Mauss, 1899).

Selon les auteurs, donc, c'est à travers la victime qu'il y a communication entre le sacré et le profane, puisque la victime se substitue au divin à qui l'on fait offrande, et au sacrificateur qui accomplit l'acte d'offrande. Lorsque l'on examine les romans de Kourouma selon cette approche du sacrifice, le corps féminin prend une nouvelle dimension. À titre d'exemple, le corps féminin en tant que victime de sacrifice représente Allah et se substitue au divin receveur. C'est ce que l'on constate dans *Les*

Soleils des indépendances lorsque Salimata sacrifie un coq mais se voit transformée en proie pour le marabout Abdoulaye, tout en restant bénéficiaire potentielle des deux sacrifices. Par celui du coq, Salimata devrait voir ses difficultés disparaître, et par le sacrifice de son corps si elle acceptait de se donner à Abdoulaye, elle pourrait obtenir un enfant.

De plus, la lecture de l'islam dans les romans de Kourouma nous mène à la découverte d'une autre subversion, celle de l'islam dans ses préceptes de bases, dans ce qu'on a communément appelé ses cinq piliers. La charité, le don d'offrandes aux personnes défavorisées apparaissent sous deux formes dans le texte du Coran : celle de la *zakaat*, ou charité organisée selon laquelle on doit donner un certain pourcentage de ses possessions, et celle de la *sadaqa* qui est une forme volontaire d'aide à ceux qui sont dans le besoin. C'est de la seconde qu'il s'agit lorsque Salimata, l'épouse stérile de Fama, fait don aux mendiants et aux ouvriers pauvres d'assiettées de nourriture. Le fait de redistribuer une portion de sa richesse aux gens moins nantis ainsi que la nécessité de comprendre la valeur de l'acte de donner sont clairement énoncés dans le Coran à travers un ensemble d'injonctions. Les musulmans sont enjoins d'offrir à Allah un « prêt excellent » (*qard hasan*) dans le but de Lui faire plaisir, et ils obtiendront des récompenses qui seront multipliées maintes fois par la bonté divine (Coran 2, 245). D'ailleurs, Kourouma n'écrit-il pas : « La droiture est plus que la richesse, et la charité est une loi d'Allah » (*Les Soleils*, p. 61) ? Lorsque Salimata fait don de la nourriture qu'elle vend, elle se retrouve assaillie par des mendiants de plus en plus menaçants. Kourouma semble ici porter un regard sarcastique sur l'acte de *sadaqa*, la charité volontaire. Il s'agit, non pas d'un acte dont les récompenses sont multipliées par la bonté divine, mais plutôt, d'un acte qui expose à la violence et à l'ingratitude humaine : en effet,

« tous s'abattirent sur Salimata, l'attaquèrent en meute de mangoustes, la dépouillèrent, la maltraitèrent et avant qu'elle n'eût poussé trois cris, se dispersèrent, se débandèrent et disparurent dans le marché comme une volée de mange-mil dans les fourrés » (*Les Soleils*, p. 63).

Le sarcasme (?) de l'auteur se poursuit dans *Allah n'est pas obligé* lorsque l'islam devient un instrument de victoire dans des guerres

sanguinaires dont le seul objectif est le pillage des mines de diamants. Ce même islam se trouve être également à la source de la passivité avec laquelle le roi de Soba se laisse encercler et dominer par les colons français dans *Monnè*.

Conclusion

L'islam dans les romans d'Ahmadou Kourouma est présenté sous ses différentes formes et dans ses degrés les plus divers. Loin d'être un islam homogène et figé dans son identification et dans son quotidien, l'islam que nous présente Kourouma dans son œuvre est un point de convergence entre les croyances malinké ancestrales et les discours musulmans qui forment l'islam, dans toute leur diversité et leur hétérogénéité de base. Dans *Les Soleils des indépendances* (1970), *Monnè outrages et défis* (1990), et *Allah n'est pas obligé* (2000), l'islam nous apparaît de prime abord sous son aspect rituel : la prière obligatoire, les ablutions rituelles, les rites funèbres, ainsi que l'aumône et le sacrifice ; ensuite il est évoqué sous son aspect incantatoire : invocations, supplications, et sous son aspect ontologique et théologique.

Ce qui frappe, chez Kourouma, c'est la force – pour ne pas dire la brutalité – avec laquelle la question du corps vient se juxtaposer à la représentation de l'islam. Cette juxtaposition à l'évocation de l'islam dans les romans de Kourouma s'opère à trois niveaux. Nous avons d'abord le corps en tant que sujet-objet, lieu physique d'où émane la réalisation du rituel. Ensuite, nous trouvons le corporel, en tant que relation entre le corps et la société, entre le corps et la conscience, et entre le corps et son environnement : par exemple, c'est au corporel qu'est juxtaposée la notion de pureté rituelle en islam. Enfin, nous avons la question de la corporéité, le langage, les paroles, les proverbes, les croyances, en bref, les façons dont le corps est à la fois énoncé et discours dans l'œuvre littéraire de Kourouma. Ce n'est pourtant pas de cette discussion de la relation du corps, du corporel et de la corporéité avec l'islam qu'émane la singularité de l'œuvre de

Kourouma, mais plutôt du fait que le discours du corps et le discours de l'islam partent tous les deux d'un même lieu, d'un même habitacle d'origine : le corps féminin. C'est ce fait que notre analyse s'est efforcée de démontrer, dans toute sa complexité et dans toute sa subversion.

Références bibliographiques

- BENKHEIRA Hocine, 1999, « Le rite à la lettre. Régime carné et normes religieuses », dans *Sacrifices en islam, espaces et temps d'un rituel*, Paris, CNRS Éditions.
- BOUHDIBA Abdelwahab, 1975, *La Sexualité en islam*, Paris, PUF.
- BRISEBARRE Anne-Marie, 1999, « La fête du sacrifice. Le rituel ibrahimien dans l'islam contemporain », in *Sacrifices en islam, espaces et temps d'un rituel*, Paris, CNRS Éditions.
- CHEBEL Malek, 1999, *Le Corps en Islam*, Paris, PUF.
- CORBIN Henry, 1958, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, Flammarion.
- DEUTSCH Helena, 1987, *La Psychologie des femmes*, t. II, Paris, PUF.
- HARROW Kenneth W. (ed.), 1991, *Faces of Islam in African Literature*, Portsmouth, NH, Heinemann, Londres, James Currey.
- HUBERT Henri et Marcel MAUSS, 1899, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Paris, F. Alcan.
- WADUD Amina, 1999, *Qur'an and Woman. Rereading the sacred text from a woman's perspective*, New York, Oxford, Oxford University Press.

¹ McGill University.

² Voir Kenneth Harrow, *Faces of Islam in African Literature*, Portsmouth, Heinemann, 1991 ; et aussi du même auteur, *The Marabout and the Muse, New approaches to Islam in African literature*, Portsmouth, Heinemann, 1996.

³ M. Bovin, « Muslim women in the periphery : The West African Sahel », *Women in Islamic Societies*, Londres et Malmø, Scandinavian Institute of Asian Studies, 1983, p. 66-103.

⁴ I. M. Lewis, *Les Religions de l'extase*, Paris, PUF, 1977.

⁵ *Ibid.*

⁶ Helena Deutsch, *La Psychologie des femmes*, t. II, p. 258.

⁷ Abdelwahab Bouhdiba, *La Sexualité en islam*, p. 262.

⁸ Cité dans Henri Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme de Ibn Arabi*, Paris, Flammarion, 1958.

L'écrivain, le président et la médaille

Yacouba KONATÉ¹

Jeu de massacre

Ahmadou Kourouma décède le 11 décembre 2003 à Lyon où l'éclatement de la rébellion du 19 septembre 2002 l'avait surpris et maintenu. Le 17 décembre 2003, Radio France Internationale, dans son compte rendu des obsèques, signale la présence du sergent-chef Ibrahima Coulibaly dit IB, l'un des chefs de la rébellion. La radio dite mondiale remarque également que l'ambassade de Côte d'Ivoire en France n'y avait commis aucun représentant. Quelques jours plus tard, dans *Notre Voie*, un quotidien ivoirien proche du Front populaire ivoirien, un journaliste écrit : « C'est la preuve que l'écrivain Kourouma était un ami de la rébellion armée en Côte d'Ivoire et de leurs commanditaires. » Pourtant à Abidjan comme dans bien de villes et villages d'Afrique, « dans funérailles y a carte d'invitation ? » Le défunt a beau présider symboliquement ses obsèques, il ne saurait en distribuer les faire-part ! « La mort n'a pas de parti », disait Laurent Gbagbo lors de son premier meeting de chef d'État au stade Félix Houphouët-Boigny, en novembre 2000. De toute évidence, le mort lui, en a. S'il devait avoir celui de chacune des personnes qui s'invitent à ses obsèques, on pourrait même lui en attribuer plusieurs. Mais le journaliste n'en a cure. Il avait déjà indiqué qu'un « acteur important du milieu ivoirien des arts »

pensait qu'Ahmadou Kourouma n'était pas le père de sa prose. À présent, il brode autour de cette idée qui ressemble bien à une tentative de dépossession :

« Au-delà de tout le charivari à propos des préférences politiques de l'écrivain, il faut retenir que Kourouma *a bana* ! Tout le reste n'est que du passé à vite oublier. À l'instar de la vieille et inutile rumeur sur le véritable auteur des œuvres du célèbre écrivain ivoirien. D'aucuns ont toujours soutenu (sans preuves) que Kourouma n'est pas l'auteur de ses quatre romans². »

A bana en malinké signifie « c'est fini ». Mais n'en croyez rien car voici que grince une considération d'un autre type. La renommée et la gloire de l'écrivain seraient surfaites. Car voyez-vous, « auteur malinké », il n'a fait que malinkéiser le français. Ainsi parlèrent lors d'une émission culturelle de la télévision nationale, Tiburce Koffi et Amoa Urbain, deux éminents professeurs de lettres de la place. Ce dernier ajoutera une note personnelle à ces opérations de mise en question. Au moment où le prix Renaudot remporté par l'auteur d'*Allah n'est pas obligé*, rallie le maximum de suffrages au plan national et international, il semble faire la moue. Le compte rendu de la conférence qu'il donne dans une librairie d'Abidjan en mars 2001, expose ses réserves quant au style de l'écrivain d'une part, son prix Renaudot d'autre part.

« Dans son exposé M. Amoa Urbain reconnaît les mérites de cette œuvre sur le plan culturel, avec la maîtrise qu'a l'écrivain du malinké. Mais il fait une critique acerbe sur cette traduction littérale qui ne fait pas de lui un modèle. En stipulant que "tous les prix ont leur prix", il fait une provocation en mettant en doute (sic) la probable complicité entre la maison d'édition et le grand jury³. »

Les prix ont un prix. Autant dire que ceux qui n'ont pas obtenu le Renaudot sont ceux qui ont vaillamment refusé d'en payer le prix. Quand le singe ne peut pas atteindre un fruit hors de sa portée, il le déclare pourri. Parole des sages de nos villages. À ces tentatives de dépossession et de délégitimation s'en ajoute une autre encore plus insidieuse. Le quotidien *Soir Info* présente Ahmadou Kourouma comme un sujet guinéen. « Misère, misère ! Pourquoi t'acharnes-tu contre nous ? », chante quelque part Renaud. En fait ce n'est pas toujours la misère qui s'acharne contre l'homme, c'est parfois l'homme qui se fascine pour elle, et lui colle sa police politique aux fesses.

De quoi ce jeu de massacres est-il le signe et qu'enseigne-t-il sur les enjeux de la crise ivoirienne ? Nous ne reprendrons⁴ pas ici les éléments qui de notre point de vue font de Kourouma un fabuleux écrivain. Nous évoquerons plutôt, du point de vue de l'intérieur, quelques éléments de la réception politique de l'écrivain Ahmadou Kourouma, dans un contexte de tensions sociales puis de conflit politico-militaire. Les temps forts de cette histoire peuvent se moduler comme une histoire de médaille. On se souvient que, dans le roman de Ferdinand Oyono, il n'a fallu que la promesse d'une médaille pour bouleverser la vie de Méka. *Le Vieux nègre et la médaille* porte un enseignement inoubliable : si tu veux savoir ce que ton voisin pense de toi, invite-le à boire un verre. L'histoire des rapports entre l'écrivain et le président autorise à ajouter : si tu veux savoir ce qu'un tirailleur devenu écrivain, pense de son président dans la Côte d'Ivoire des débuts de l'an 2000, invite-le à recevoir une médaille, et donne-lui la parole.

La réception du prix Renaudot

Après avoir connu l'exil en Algérie de 1964 à 1969, c'est en expatrié volontaire qu'Ahmadou Kourouma exercera de hautes fonctions dans le domaine des assurances au Cameroun (1970-1984) puis au Togo (1984-1990) avant de revenir pour de bon en Côte d'Ivoire au début des années 1990. Il met à profit sa retraite pour se consacrer exclusivement à l'écriture. Ce retour coïncide avec les temps chauds des conférences nationales et du multipartisme. Homme de gauche, l'écrivain accorde naturellement sa sympathie à Laurent Gbagbo et à son parti le Front populaire ivoirien (FPI), parti membre de l'internationale socialiste. Les deux hommes se connaissent quelque peu. En bon cadet, Laurent avait rendu quelques visites à Ahmadou, comme à la plupart des aînés qui, courageusement, avaient pris quelques distances critiques avec le parti unique. Et Ahmadou Kourouma qui considérait que le mérite essentiel du président Félix Houphouët-Boigny était d'avoir réussi à se faire passer pour

un apôtre de la paix, alors qu'il n'était qu'un dictateur au long cours, dur à ses débuts, *soft* à la fin, était un adversaire résolu du parti unique.

On retrouvera Kourouma sur les gradins du stade Champroux, lors du premier meeting de Laurent Gbagbo et de ses camarades fraîchement sortis de prison, au terme d'un procès où ils durent répondre des dégâts survenus lors de la marche de protestation du 18 février 1992. C'était la période des fêtes de Pâques et filant la métaphore, Memel Foté compara la souffrance des prisonniers à la levure qui fait monter la pâte du pain. Un moment, Kourouma songea même à prendre sa carte au FPI. Quelque huit ans plus tard, lorsqu'en octobre 2000, dépités de voir leurs candidats aux élections présidentielles récusés par le régime du général Robert Guéï, le Parti démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI) et le Rassemblement des républicains (RDR), appelèrent à l'abstention, Ahmadou Kourouma n'y prêta pas l'oreille. Au contraire, il appela à voter Laurent Gbagbo, pour tourner définitivement la page de la dictature militaire. Alpha Blondy, la star du reggae, lancera le même appel. Mais la manière n'y a pas été. Ces différents éléments ont pu peser dans la balance lorsque, devenu chef de l'État dans les conditions difficiles que l'on sait, Laurent Gbagbo pressentit l'écrivain pour diriger le Forum pour la réconciliation nationale que l'ensemble de la Côte d'Ivoire appelait de tous ses vœux.

Cette inscription en tête de liste des concurrents pour ce poste très couru, l'écrivain la devait également au prix Renaudot qui venait de le couronner en France, en septembre 2000. Kourouma venait d'être reconnu à un moment où comme l'écrit Séry Bailly, alors ministre de l'Enseignement supérieur, « le pays avait faim de reconnaissance dans un environnement hostile⁵ ». Pour sa part, Kourouma retrouvant ses sensations de tirailleur écrit dans son livre posthume : « L'élection de Gbagbo a été un bordel au carré. Un bordel de bordel. » En effet, après les élections présidentielles controversées d'octobre 2000, l'Afrique du Sud et l'Union africaine avaient appelé à reprendre les élections présidentielles. Sur place, le Rassemblement des républicains (RDR) déniait à Laurent Gbagbo toute légitimité. Le charnier découvert à Yopougon, une proche banlieue d'Abidjan, dans la foulée des manifestations, les violentes répressions des marches organisées par le RDR en octobre et en décembre 2000, avaient

suscité des plaintes contre Laurent Gbagbo devant le tribunal à compétence universelle de Bruxelles.

Après les élections législatives de décembre 2000 boycottées par le RDR, principal parti d'opposition, les résultats des municipales du 25 mars 2001, les premières de la Seconde République à avoir enregistré la participation de l'ensemble des principaux partis de l'échiquier politique national, avaient placé le RDR en tête des trois principales formations politiques. Le Front populaire ivoirien se devait de prendre en compte ces données. Le forum pour la réconciliation nationale qu'avait promis le président Laurent Gbagbo dès le lendemain de son élection, apparaissait ainsi comme une échéance capitale dans la réinvention du vivre ensemble. René Vignal, l'ambassadeur français socialiste en poste à Abidjan, s'activait à soutenir le camarade Gbagbo qui sera reçu à l'Élysée puis à Matignon respectivement par Jacques Chirac et Lionel Jospin, en juin 2001. C'est dans ce contexte, qu'au début de 2001, le romancier qui vaquait à la promotion d'*Allah n'est pas obligé*, est invité par les services de la présidence de la République à venir, toute affaire cessante, rencontrer l'opposant historique désormais premier protecteur des arts et lettres en Côte d'Ivoire. Outre le fait que Kourouma aurait pu reverser au profit de son pays qui en avait soif, une partie de la reconnaissance internationale dont il bénéficiait, son appartenance géopolitique à la région du Nord avait de quoi rassurer la partie de l'opinion nationale qui précisément se plaignait de discriminations.

Le FPI qui venait à peine d'accéder au pouvoir dans les conditions difficiles décrites plus haut s'initiait aux grandeurs et aux servitudes du pouvoir d'État, en tandem avec le Parti démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI). Lors des élections municipales puis régionales de 2002, les deux partis feront, à l'occasion, liste commune contre le RDR. Ce rapprochement politique avait son pendant idéologique. Le FPI avait laissé au RDR et à ses sympathisants, l'exclusivité du combat contre l'ivoirité. Or, l'homme pressenti pour diriger le forum pour la réconciliation, ne décolerait pas contre l'ivoirité qu'il présentait dans *Quand on refuse on dit non*, comme « le nationalisme étroit, raciste et xénophobe qui naît dans tous les pays de grande immigration soumis au chômage⁶ ». Ahmadou Kourouma agaça les

tenants de l'ivoirité, les géniteurs et les profiteurs de la notion dont l'éclipse n'aura duré que les premiers mois de l'arrivée de Robert Guéï au pouvoir. Finalement, le général Guéï lui-même, puis son épouse qui remarquait qu'au marché de Bouaké, elle n'entendait que des noms à consonance étrangère, seront suivis par M^{me} Simone Gbagbo. Celle-ci proposa au moment de la rédaction de la nouvelle constitution que l'épouse du candidat à la présidence de la république « soit une épouse ivoirienne bon teint » ; l'épouse d'Alassane Ouattara étant de race blanche, ce genre de déclaration a puissamment contribué à réactiver les aspects xénophobes de l'idéologie de l'ivoirité. Des journaux proches de l'ancien parti unique firent ouvertement campagne contre la nomination d'Ahmadou Kourouma comme président du directoire du forum pour la réconciliation nationale. Ainsi a-t-on pu lire dans *l'Aurore*, une publication dirigée par Tiburce Koffi, professeur de Lettres et présentateur de Pleine page, une émission littéraire de la télévision ivoirienne : « Parlant de l'ivoirité, concept diversement interprété par les Ivoiriens (bons pour les uns et mauvais pour les autres), Ahmadou Kourouma soutient qu'elle est une "doctrine perverse et d'exclusion", en conformité avec la thèse du RDR. » Et l'auteur de ces lignes « d'interpeller le chef de l'État sur la capacité d'Ahmadou Kourouma à conduire dans la transparence les débats sur la réconciliation nationale² ».

Toute affaire cessante, voilà donc le prix Renaudot 2000, revenu au pays à l'invitation expresse du nouveau président de la République. L'écrivain entendait profiter de sa rencontre annoncée avec son ancien camarade, pour donner son avis sur au moins deux thèmes d'actualité : l'ivoirité et l'assurance maladie universelle. L'ivoirité, Ahmadou Kourouma voulait engager et encourager Laurent Gbagbo à l'abolir. Il l'y invitait d'autant plus tranquillement qu'il ne le tenait pas pour l'instigateur de cette idéologie de la préférence nationale. Le deuxième sujet de préoccupation de Kourouma était l'assurance maladie universelle. Ce volet du programme de gouvernement du candidat Laurent Gbagbo, coexistait avec un autre un peu moins improbable : l'école obligatoire et gratuite. L'actuaire et le professionnel des assurances que l'écrivain demeurait, tenait à expliquer au président que l'assurance-maladie universelle dans la Côte d'Ivoire de ce début de XXI^e siècle, ne pouvait être qu'un leurre. Non seulement l'auteur

d'une promesse aussi chimérique se trompait, mais encore il trompait le peuple. Au surplus, il érodait son propre capital de crédibilité auprès des populations.

La teneur de la rencontre entre le président et l'écrivain telle qu'elle fut rapportée par ce dernier, indique que Laurent Gbagbo annonça essentiellement deux nouvelles, deux bonnes nouvelles. D'abord, il voulait rendre hommage au lauréat du prix Renaudot qui faisait honneur à la Côte d'Ivoire et le décorer ; ensuite, il entendait lui confier la direction du forum pour la réconciliation nationale. À son tour, Kourouma remercia le président de toutes ces marques de sympathie et de confiance puis il exprima ses préoccupations sur les deux sujets évoqués plus haut. Il n'eut pas l'impression d'avoir infléchi les convictions de Laurent Gbagbo. L'assurance-maladie ? Des spécialistes s'en occupent et le résultat étonnera le monde. Quant à l'ivoirité, tout le monde sait que lui, Laurent Gbagbo, n'a aucune responsabilité, mais strictement aucune, dans ce problème, comme du reste dans beaucoup d'autres dont souffre la Côte d'Ivoire. À la différence de ses opposants, Alassane Ouattara, Henry Konan Bédié et Robert Guéï, lui, Laurent Gbagbo, n'a jamais été aux affaires. Il n'est qu'un nouveau venu, qui a les mains propres et qui veut gouverner autrement. Le peuple se souvient que tous ces *has been* qui vitupèrent ont l'un après l'autre lamentablement échoué. Ce sont eux les responsables des maux qui minent la Côte d'Ivoire, mais pas lui.

Ce qui marqua Kourouma lors de cette entrevue, c'est l'insouciant sérénité avec laquelle le président dédramatisait la situation sociopolitique du pays. Ahmadou Kourouma rapprocha cette attitude d'une autre qu'il avait notée lors de la tentative de coup d'État de janvier 2001. Laurent Gbagbo, alors retiré à Mama son village, avait indiqué qu'il avait été réveillé par ses collaborateurs qui lui avaient rapporté les graves événements qui se déroulaient à Abidjan, mais qu'ensuite il était reparti se coucher. Kourouma ne comprenait pas : « Moi, je suis un tirailleur mais toi, c'est ton collègue professeur. Explique-moi comment un Président peut aller se coucher alors que son peuple est en train de se zigouiller. Et moi de répondre : Il a dit qu'il est parti se coucher. Il n'a pas dit qu'il est parti dormir. » Et Kourouma de partir dans un grand éclat de rire clair.

Et un grand froid souffla sur la salle

Le 1^{er} juin 2001, Ahmadou Kourouma fut effectivement élevé au grade de commandeur de l'ordre national, mais jamais il ne dirigera le forum pour la réconciliation nationale. Finalement, Laurent Gbagbo lui préférera Seydou Diarra, l'ancien premier ministre de Robert Guéï qui sera rappelé comme premier ministre après les accords de Marcoussis en janvier 2003. Le président ne prendra jamais le temps de notifier à l'écrivain son changement d'option et Kourouma qui après la cérémonie de la médaille était retourné faire la promotion de son livre et de son prix en France, apprendra comme tout le monde dans la presse pourquoi le chef de l'État avait cru devoir renoncer à ses services. Le président a expliqué en substance : « Dès qu'on a su que c'était lui qui allait diriger le forum, les gens sont partis le déstabiliser. Je l'ai trouvé perturbé. »

Les deux hommes ne s'étant rencontrés que deux fois depuis l'an 2000, Kourouma n'a pu paraître changé que lors de la seconde et dernière rencontre, c'est-à-dire lors de la cérémonie d'hommage. S'il a pu paraître perturbé, ce n'est que pendant son adresse lors de cette cérémonie de remise de la médaille. Tout porte à croire que ce jour-là, il y avait plus d'une personne perturbée dans la salle, lorsque dans son discours de remerciements, l'écrivain a solennellement interpellé : « Monsieur le Président, il faut extirper le venin de la xénophobie de ce pays ! » Perturbé peut-être, mais tout aussi sûrement, perturbant. Tiens ! Tiens ! On t'invite à un baptême et tu viens chanter la mort ! Et pourtant, il avait été bien traité. Séry Bailly, jouant volontiers les soras, avait manié l'encensoir, tentant même une greffe entre l'un des personnages du roman primé et l'idéologie de la refondation chère au Front populaire ivoirien. Il avait entrouvert les portes de l'avenir à Birahima, l'enfant soldat héros d'*Allah n'est pas obligé*, qu'il avait promu non pas comme « un assaillant mais [comme] le nouveau conquérant fondateur⁸ ». Puis le critique littéraire avait prédit un destin à l'enfant soldat : « Il sera peut-être demain un président démocrate pour

consolider l'extinction de la lignée des dictateurs. » Pouvait-on être plus bienveillant ? Non, de toute évidence. Mais l'enfilade des termes « assaillant », « conquérant », « extinction de la lignée », dans un hymne à un héros culturel, faisait souffler une tonalité guerrière qui convoquait avec encore plus d'urgence le besoin de réconciliation nationale. La tension sociale et politique était palpable à Abidjan.

La réponse de Kourouma ne fut ni lyrique, ni onirique. On ne peut pas avoir écrit *Le Diseur de vérité*, et se comporter en « couillon de suiveur ». Kourouma parla en son âme et conscience et en écho à la préoccupation de la plupart des citoyens qu'il avait pris le temps de rencontrer et d'écouter. On lui épingle sa médaille, puis il retourna à ses livres et à ses voyages. Désormais, son numéro de téléphone semblait sorti des fichiers des services de la présidence. Il n'en fut pas surpris outre mesure. Il a dû alors réentendre les voix de ces amis et parents qui au moment où il était fortement pressenti pour diriger le forum, estimaient que Laurent Gbagbo voulait simplement se jouer de lui. « Tu ne le connais pas : il te fera monter au faîte de l'arbre, puis il sciera le tronc sous toi. » Inlassablement, Kourouma répondait : « Quel mal y a-t-il à tenter de mettre fin à nos palabres ? La réconciliation, il faudra l'entamer un jour où l'autre et le plus tôt serait le mieux. C'est un long processus. »

Puis ce fut le 19 septembre 2002. Depuis Lyon où il se retrouve, et en Europe où il voyage, Kourouma condamne la guerre et en dresse l'étiologie. Il donne sa version de la situation et replace l'ivoirité au nombre des facteurs génériques de la crise. Il se range encore moins sous la bannière du patriotisme qui organise la résistance. Or Laurent Gbagbo dès les premiers jours de la crise avait tracé très clairement la ligne de démarcation : ou bien on est pour la République, c'est-à-dire avec le régime en place, ou bien on est pour la rébellion. Autant dire après Staline et comme George Bush le lendemain de l'attaque terroriste du 11 septembre 2001 : « Celui qui n'est pas avec moi est contre moi ». De fait, les journaux proches du président de la République assimilent la rébellion à une attaque terroriste contre la Côte d'Ivoire. En 2005, *Notre voie*, un quotidien proche du FPI, reconduisait inlassablement la manchette suivante : « Après l'attaque terroriste contre la Côte d'Ivoire ». En France, dans les interviews que l'écrivain enchaîne, il

n'épingle plus seulement l'ivoirité, il dénonce également les charniers, les escadrons de la mort. Sur ce dernier sujet, son raisonnement est le suivant : pour sévir la nuit, en plein couvre-feu comme ils le font, les escadrons de la mort doivent bénéficier du soutien du régime. Avait-il semé le vent ? En tout cas, il récolta la tempête.

En novembre 2002, dans les colonnes de *Fraternité Matin*, Séry Bailly alors ministre de la Communication le déclare « prisonnier de ses origines malinké ». Dans celles de *l'Inter*, un autre quotidien de la mouvance présidentielle, on lit l'accusation suivante : « Notre écrivain n'est pas en mesure de dire à ses interlocuteurs s'il a obtenu la nationalité ivoirienne par adoption ou par naturalisation. » Séry Bailly reviendra à la charge en mars 2003, pour systématiser les réflexions que lui avaient inspiré, selon ses propres aveux, les prises de position de Kourouma en 2001. On peut penser que le contexte créé par l'éclatement de la rébellion et les déclarations de Kourouma, rendaient désormais opportuns la publication de ce texte qui va comme si l'écrivain avait perdu du galon. Il n'est plus le « grand chasseur » et encore moins « notre héros », chanté par Séry Bailly lors de la cérémonie de décoration de 2001.

Loin des youyous de la célébration hagiographique, ce deuxième texte de Séry Bailly décoche des coups de marteau sous forme d'accusations communautaristes et idéologiques.

« La Côte d'Ivoire, à travers ses plus hautes autorités, a organisé un hommage à un de ses fils qui lui a fait honneur dans le monde des Lettres. Dans son discours de réponse, Kourouma a jeté un grand froid dans la salle. Il a parlé du "venin de la xénophobie". Et "ceux qui l'ont piégé en le critiquant dès qu'ils ont entendu dire qu'il serait président du forum de la réconciliation nationale, le louent aujourd'hui"⁹. »

À en croire Séry Bailly, une salle peut prendre froid lorsque s'expriment des convictions divergentes. Et Séry Bailly de présenter Kourouma comme la victime d'une machination, interprétant ce passage perturbant comme venant d'un homme lui-même perturbé et piégé. Au chef de l'État, « Kourouma tint à peu près ce langage : vous pouvez le changer, notre destin [...] [S]i vous en avez la capacité et que notre destin ne change pas, c'est que vous n'en avez pas la volonté, vous en êtes le complice¹⁰ ». Ainsi donc, demander au chef de l'État de libérer le pays de la xénophobie, c'est

implicitement l'accuser de la propager. Penser de la sorte, c'est ne fixer aucune limite au pouvoir du président, et par conséquent, le tenir pour un dictateur.

Effectivement, Kourouma pensait que Laurent Gbagbo avait le pouvoir et même le devoir de lutter contre la xénophobie. Encore aurait-il fallu en reconnaître l'existence. Or tel n'était pas le cas. Au contraire, renvoyant aux 26 % d'étrangers qui constitueraient un record mondial en matière d'immigration, Laurent Gbagbo et les leaders du Front populaire ivoirien, tenaient la xénophobie pour un des faux prétextes pour chercher querelle à la Côte d'Ivoire. Ceux qui louent Kourouma après le 1^{er} juin 2001, sont ceux qui l'ont piégé et réduit à sa dimension ethnique pure, pour l'instrumentaliser en en faisant le phonographe de la communauté. Selon Séry Bailly, Kourouma a parlé au cœur

« de la conviction suivante : on me décore parce que je suis un Malinké à utiliser. Alors le raisonnement suivant en découle clairement : si j'en suis un et que je dois réagir comme tel, je ne peux me retenir de parler du "venin de la xénophobie". Celle-ci n'a pas besoin d'être établie puisqu'elle est évidente (tel est le statut de toute idéologie)¹¹ et la responsabilité des interlocuteurs est naturellement engagée. Or s'il va de soi qu'il ne pouvait pas se dérober, la manière d'en parler n'était pas pour autant évidente. Il fallait en parler pour ne pas paraître traître à son ethnie, mais il fallait aussi se préoccuper de la nation¹² ».

On connaît le vers de Racine : « Puisque Rome t'a choisi, je ne te connais plus. » À la guerre comme à la guerre. Et tandis que Séry Bailly rabat l'écrivain sur son identité malinké en en faisant l'otage et la victime, *Soir Info* le tient pour un ressortissant guinéen. Dans la presse proche du pouvoir et du Front populaire ivoirien, il est au nombre de ceux qu'on présente comme des pro-rebelles, sinon des rebelles. Depuis Lyon, l'homme subit toutes ces attaques. Au téléphone, il s'inquiète de la situation générale du pays et de ses amis restés au pays qui ne l'encouragent pas à précipiter son retour.

La faute ?

Retour au Palais. Kourouma parle et ses mots, semble-t-il, déplacent quelques nuages dans la salle. Si celle-ci s'avère subitement glacée, c'est probablement parce que, pour un grand nombre d'invités, il n'y a pas de xénophobie en Côte d'Ivoire. Il n'y en a pas parce qu'il n'y en a pas. Se fondant sur cette vérité, quelque temps plus tard, lors de meetings des jeunes patriotes, une pancarte s'exprimera avec exaspération : « on est xénophobe et après ? » Tout aussi forte est la conviction de ceux d'en face. À la différence de Kourouma qui exhorte le président à combattre la xénophobie, une partie de l'opinion et de l'opposition politique et militaire considère que celle-ci constitue la branche même sur laquelle est assis le nouveau régime. Ce type de conflits des représentations ou de conflits des facultés, dirait Kant, est une constante dans la crise ivoirienne. Il n'est pas de l'ordre du litige mais du différend au sens défini par J.-F. Lyotard : on ne peut le régler au regard d'une loi acceptable par tous. Il faudra attendre le 12 janvier 2008 pour que Laurent Gbagbo qui a pris l'initiative louable de supprimer la carte de séjour pour les étrangers en novembre 2007, lors du meeting final de sa visite officielle dans la région d'Adzopé, promette en présence du premier ministre Guillaume Soro, chef politique de l'ex-rébellion, une loi contre le tribalisme et la xénophobie. Certes cette initiative s'inscrit dans une logique instrumentale. En effet, le président préconise une telle loi pour engager des poursuites judiciaires contre Kouadio Konan Bertin, le leader de la jeunesse du PDCI qui accuse les populations bété d'avoir donné la mort dans les années 1995 à des centaines de paysans baoulé. Toutefois, cette proclamation du président vaut reconnaissance d'une dimension décisive de la crise ivoirienne, pour plusieurs observateurs et protagonistes de la crise ivoirienne, dont Kourouma.

Au début de la cérémonie de décoration, Séry Bailly explique que le *donsomana* (récit de chasseur), qu'il entonne à la gloire de Kourouma, ne peut être que joyeux et propitiatoire. Car assurait-il, « il ne saurait être purificateur car notre héros n'a pas commis de faute ». Au sortir de la cérémonie, tout porte à croire qu'aux yeux de ceux qui se sont trouvés refroidis par son discours, Kourouma a basculé du côté de la faute. Pourquoi la parole de Kourouma provoque-t-elle sa reconstitution en

ennemi, quand les responsables du déversement des déchets toxiques sur Abidjan en octobre 2006, sont impunément rétablis dans leurs fonctions ? Pourquoi après le scandale des déchets toxiques à Abidjan en 2006, le directeur général du port, le directeur général de la douane et le gouverneur du district d'Abidjan dont les responsabilités administratives ont été établies par la commission d'enquête mise en place par le premier ministre Charles Konan Banny, sont-ils rétablis dans leurs fonctions par le président de la République, le 26 novembre 2006 ? La réponse est dans *Les Soleils des indépendances* : les premiers « savent dire les louanges du président et de son parti ». Rappelez-vous : « Les deux plus viandés et gras morceaux des indépendances sont sûrement le secrétariat général et la direction d'une coopérative. Le secrétaire général et le directeur, tant qu'ils savent dire les louanges du président, du chef unique et de son parti, le parti unique, peuvent engouffrer tout l'argent du monde sans qu'un seul œil ose ciller dans toute l'Afrique¹³. »

De la grande mansuétude de Laurent Gbagbo à l'égard de « ses amis » à la ruade de Lansana Konté à la France, ce fut la réaction de Fama face aux bâtardises des soleils des indépendances. En retrouvant la véhémence de l'insulte contre la France, les jeunes patriotes de Laurent Gbagbo retournent aux soleils de la politique qui précédèrent les soleils des indépendances. Ils ne font pas qu'insulter le père et la mère de la France, ils retrouvent l'étonnante fierté de Sery, cet apprenti-chauffeur qui dans le véhicule poussif qui ramène Fama au village, se vante d'avoir jeté des Dahoméens à la mer. En fait, l'épopée xénophobe de Sery s'inscrit dans un cycle de réponse à la question dont débattent les passagers de l'autocar : pourquoi l'Afrique va-t-elle si mal ? Sery, le jeune apprenti-chauffeur de Ouédraogo, prend la palabre après des « échappés » du socialisme malien.

« Connaissez-vous les causes des malheurs et des guerres en Afrique ? Non ! Eh bien ! c'est très simple, c'est parce que les Africains ne restaient pas chez eux », expliqua Sery. Lui, il n'avait jamais quitté la Côte des Ébènes pour aller s'installer dans un autre pays et prendre le travail des originaires, alors que les autres venaient chez lui. Avec les colonisateurs français, avaient débarqué les Dahoméens et les Sénégalais qui savaient lire et écrire et étaient des citoyens français ou des catholiques ; des nègres plus malins, plus civilisés, plus travailleurs que les originaires du pays, les membres de la tribu de Sery. [...] Aussi dès que sonna l'indépendance, les Sery se levèrent, assaillirent et pourchassèrent les Dahoméens. Nous leur

arrachâmes nos femmes, assommâmes leurs enfants, violâmes leurs sœurs devant eux, avant de piller leurs biens, d'incendier leurs maisons¹⁴. »

Kourouma n'est pas un ingénu subissant en toute innocence les coups bas des politiciens. Avant les développements évoqués plus haut, plusieurs critiques littéraires lui ont appliqué la grille de lecture de l'écrivain engagé. De fait, depuis *Les Soleils des indépendances*, publié en 1968, jusqu'à son roman posthume de 2004, la question du politique n'a cessé d'organiser l'économie de ses récits. Cette fidélité au thème du pouvoir africain témoigne de ce qu'en Côte d'Ivoire, et dans une grande partie des pays d'Afrique, à la fin des années 1950 comme au début des années 2000, l'imaginaire central reste dominé par la question de l'étranger. L'ethno-politique ou l'ultranationalisme sont des réponses inspirées par la peur de l'envahisseur ou de l'assaillant. À Fama, les indépendances apportèrent la carte d'identité et la carte du parti. Les nouveaux soleils de la politique tentèrent de lui arracher sa carte d'identité, car « obséquieux et versatiles » comme ils le sont, « nous les Dioulas, sommes toujours en train d'acheter les fausses cartes d'identité pour avoir et obtenir l'ivoirité¹⁵ ». Le génie des nations consiste à brider leurs démons intérieurs. Le mouvement des Lumières fut suscité par les intellectuels pour juguler l'absolutisme royal. Gandhi conçut la non-violence pour enseigner la nécessité morale de contenir le potentiel de violence qui bouillonnait dans les extrémismes religieux de l'Inde. On peut parier que le multiculturalisme en tant qu'illustration plurielle de singularités culturelles différentes, fera partie du dispositif culturel et social qui repositionnera la Côte d'Ivoire dans l'axe de son histoire et de son avenir.

La critique du pouvoir et de ses excès telle qu'Ahmadou Kourouma la met en œuvre dans ses romans et dans son engagement citoyen, l'inscrit d'emblée et irrémédiablement dans une lutte au sein d'une unité politique elle-même en crise avancée. Dioula, malinké, il l'est sans doute, mais à la manière de l'écrivain qui sans jamais rien céder au pathos, joue de l'auto-dérision pour donner à rire des Dioula, des Bété, et des Africains en général, autant qu'il espère qu'ils riront d'eux-mêmes. Ceux qui savent rire d'eux-mêmes n'ont jamais fini de s'amuser. Mais tout le monde n'apprécie pas. Le voilà devenir ennemi de ses amis d'hier.

Là où il se trouve, le Grand bonhomme Kourouma doit rire de tout cela ; en rire et en pleurer, et entre les deux, se dire comme Mark Twain : « les nouvelles concernant ma mort sont un peu exagérées ».

Je l'imagine aussi feuilletant les pages de sa mémoire entre l'épisode du forum pour la réconciliation nationale et les derniers mois de sa vie en France.

Je l'entends jurant : bâtard de bâtardises !

Je le vois reposant Céline sur ses dictionnaires et autres essais anthropologiques, et ouvrant Prévert, dédiant *Combat avec l'Ange*, à nous autres, rescapés d'ici-bas :

« N'y va pas !
Tout est combiné d'avance
Le match est truqué
Et quant il apparaîtra sur le ring
Environné d'éclairs de magnésium,
Ils entonneront à tue-tête le Te Deum¹⁶. »

Non jeune homme, je n'irai pas prendre ma carte du parti unique
Qu'ils gardent leur poste de secrétaire général et de directeur de coopérative.

Mais je n'ose pas m'écrier comme Birahima « Faforo ».

Ils pourraient prendre ça en mal.

Yacouba Konaté, janvier 2008.

¹ Université de Cocody, Abidjan.

² Les quatre romans cités dans l'article sont : *Les Soleils des indépendances*, *Monnè, outrages et défis*, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *Allah n'est pas obligé*. Cf. Didier Dépry, *Notre voie* n° 1668, du mardi 23 décembre 2003, p. 10.

³ Cf. *Soir Info*, n° 1965, du mardi 13 mars 2001.

⁴ Cf. Yacouba Konaté, « Ahmadou Kourouma, l'écrivain qui marque le siècle », *Ivoire Dimanche* n° 996, du 11 mars 1990, Abidjan, p. 39-42.

⁵ Séry Bailly, « Hommage à Ahmadou Kourouma », in *Ne pas perdre le Nord*, Éd. Eeduci, Abidjan, 2005, p. 136.

⁶ *Quand on refuse*, p. 107.

⁷ Jean-Claude Kondo, « Ahmadou Kourouma tue le forum », *L'Aurore* du 25 juin 2001, n° 301, p. 2.

[8](#) Séry Bailly, « Hommage à Ahmadou Kourouma », in *Ne pas perdre le Nord*, Éd. Eeduci, Abidjan, 2005, p. 140.

[9](#) Séry Bailly, « Hommage à Ahmadou Kourouma », in *Ne pas perdre le Nord*, Éd. Eeduci, Abidjan, 2005, p. 146.

[10](#) Séry Bailly, *ibid.*, p. 147.

[11](#) L'étude de l'usage du mot idéologie dans le discours de Séry Bailly, pourrait s'avérer passionnante.

[12](#) Séry Bailly, *ibid.*

[13](#) Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Seuil, 1970, p. 23.

[14](#) Kourouma, *Les Soleils*, p. 88-89.

[15](#) Kourouma, *Quand on refuse*, p. 16.

[16](#) Jacques Prévert, *Paroles*, Gallimard, Paris, 1949, p. 231.

Par-delà les écritures fictionnelles

La mémoire de Kourouma

Pius NGANDU NKASHAMA¹

Les travaux rédigés autour de l'auteur de *Les Soleils des indépendances* suscitent toujours autant d'interrogations que lors de la sortie de ce roman, d'abord à Montréal (1968), ensuite à Paris (1970). La double « naissance » revêt en elle-même un sens particulier à cause des événements qui allaient désormais bousculer de fond en comble les bases des critiques littéraires, du moins pour ceux qui donnaient l'impression de ne s'intéresser qu'à cette science insolite de la « chose africaine ».

La question canonique ne procède pas seulement à l'inventaire des fonctions abstraites auxquelles pouvaient recourir les « spécialistes » de ces disciplines en sciences humaines. Elle touche essentiellement le personnage même de Kourouma, dans la mesure où pendant les années fastes, sans pour autant constituer une véritable énigme, il avait lié sa propre existence aux controverses qui se multipliaient en dehors des revues et des magazines d'usage courant.

Les Soleils des indépendances : ce premier roman de facture dense et complexe, avait suscité de part et d'autre des méridiens des rumeurs, des sarcasmes, des vitupérations qui ont fini par se transformer en antagonismes discursifs. Ils ont déployé avec virtuosité des langages incantatoires, et ils ont célébré les « malinkismes » à tour de bras, jusqu'à déborder en des mouvements de révolte et en autant de polémiques surprenantes. De telle

sorte que la nostalgie coloniale des anachroniques métropoles perdues, s'évertuait en vain à ériger l'auteur en « meneur de foules ». De telles expériences avaient fini par renforcer encore davantage les comportements de résistance. Avec la disparition du « guerrier », ainsi que cela avait été pressenti pour Senghor et pour Mongo Beti, les journaux de l'Hexagone se trouvaient souvent en porte-à-faux, comme pour accréditer une fracture accomplie. L'étude proposée dans le présent article tente de retracer les itinéraires sinueux de ces contradictions en partant de quelques lectures studieuses des articles publiés.

Autour de Kourouma et de la critique : la dérive des continents

L'année 1968 est pleine de renseignements à plus d'un titre. Non seulement à cause de « Mai 68 » qui a laissé des traces indélébiles dans la mémoire des générations de l'après-guerre, mais plus tragiquement, parce qu'elle a vu les coups d'État militaires se perpétuer sur le continent africain à un rythme vertigineux. À plus de trente années de ces cataclysmes qui ont entraîné des dizaines de pays vers une apocalypse inattendue, il apparaît plus clairement encore que les supercherries de paradigmes qui avaient appuyé les dictatures en puissance ont ébranlé l'imaginaire loin des textes de fiction.

L'histoire ne dit pas exactement pourquoi telle maison d'édition située à Paris a hésité longtemps avant d'agréer un roman qui allait être consacré comme une œuvre importante pour son écriture autant que pour sa thématique. Ou plutôt, elle ne le dit que trop indiscrètement, pour autant qu'il avait fallu ménager le « Sage de l'Afrique » affublé d'une réputation absurde de débonnaire, alors même qu'il organisait des séances de torture allant jusqu'au meurtre dans le pur style des despotes mal éclairés. C'est cette double rhétorique trop proche de la roublardise des complices qui indique les points de démarcation entre les normes énoncées pour une analyse textuelle conséquente. Des combinatoires millimétrées, en somme,

puisque les Précepteurs avaient déjà décrété l'authenticité des « littératures en émergence ».

Au sein de l'Université Lovanium de Kinshasa, l'année 1968 avait été déterminée par des convulsions réelles en rapport avec l'organisation des enseignements. Il fallait convenir que les programmes avaient été calqués pieusement et à la virgule près sur les ordonnancements des Universités belges : Louvain (Leeuven), Liège ou Bruxelles. Outre la revendication assidue pour une intégration efficace des littératures africaines et francophones en général, la remise en cause des paramètres inaliénables touchait en contrepartie les méthodologies appliquées, ainsi que les didactiques qui les rattachaient entre elles sans scrupules.

Déjà les tumultes et les gestuelles agressives avaient inspiré des textes qui portaient en titres les présomptions de ces déchirures : *Le Monde s'effondre* de Chinua Achebe (1975), *La Plaie* de Malick Fall (1967), *Le Cercle des tropiques* de Fantouré (1972), ou encore *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* de Dongala (1973).

Georges Ngal avait eu un sentiment d'inquiétude à propos des limites d'une telle littéralité, lorsqu'il définissait les franges d'interférences dans *Création et rupture en littérature africaine* en notant qu'il s'agissait « des ruptures temporelles, des changements, des modifications peut-être langagières, thématiques, idéologiques entraînées par des bouleversements des cadres et des contextes globaux dans lesquels évoluent les africains » (p. 13-14).

L'invention dans la composition d'un ouvrage littéraire ne relevait donc pas seulement des « malinkismes », mais bien d'une forme polyphonique de l'histoire des peuples. Elle ne s'arrêtait pas non plus à la démystification des tyrannies barbares qui étaient en train de secouer les communautés postcoloniales, car elle transmettait une autre représentation de l'univers en explorant toutes les expressivités de l'esthétique fictionnelle.

Les éclipses de tous *Les Soleils des indépendances* : les enjeux d'une œuvre en infraction formelle

Dès *Les Soleils des indépendances*, le livre-piège se détourne de la dénonciation récurrente de l'odieux esclavage, du colonialisme, de l'iniquité de ses corollaires pour les « damnés de la terre » avant de s'attaquer aux bavardages prolixes dirigés contre les « indépendances » et leurs turpitudes. Kourouma dépasse les schémas réducteurs par cette manière de césure qui allait se prolonger en un acte d'affirmation durant l'intervalle des nouvelles discursivités.

Les périphrases analogiques de l'époque semblent excessives, au regard des productions contemporaines et vis-à-vis du domaine littéraire. Il fait visiblement l'impasse sur les textes indicatifs de Charles Nokan qui signait Nokan Zégoua Gbessi, notamment dans *Le Soleil noir point* (1962) et dans *Violent était le vent* (1966). Au vu de la rationalité néocoloniale érigée en une logique parallèle (?), l'auteur avait été marginalisé et même écarté des « chemins de la critique », parce qu'il s'en prenait au régime ivoirien tout en préconisant la lutte armée par la violence révolutionnaire.

Il est évident que la parution programmée de *Les Soleils des indépendances* a circonscrit le débat moyennant une expérience inédite de l'univers romanesque. Retracer dans son contexte hyperbolique suivant les codes de la logique symbolique, le phénomène déborde cependant les limites strictes du modèle génératif des unités du discours comme le voulait la trop récente sémiologie. En effet, le récit de Kourouma survenait à une étape où des opinions contrastées agitaient le monde de la « critique littéraire » aussi bien en Afrique que dans les Universités occidentales. L'époque n'appartenait plus aux « maîtres incontestés », les « classiques » rappelés à grand bruit par des noms connus comme ceux de Genette quand il publie les différentes *Figures* (I, 1966 ; II, 1969 ; III, 1972), Greimas qui rédige la *Sémantique structurale* (1966) ou les *Essais de sémiotique poétique* (1972), Bakhtine au milieu des « Formalistes russes » traduits par Todorov dans *Théorie de la littérature* (1965), ou même Ricœur accumulant les successifs *Temps et récits* (I, 1984 ; II, 1988 ; III, 1991).

Par des quadrillages mathématiques, les thèmes des Colloques tournaient alors invariablement autour de la « crise de représentation » ou des « espaces de transgression ». Et les exigences de la « poétique » comme étude des épisodes littéraires privilégiaient en particulier la « production du texte » ainsi que sa mise en pratique par la scripturalité ou par la réceptivité. Au moment de présenter un numéro spécial de la revue *Langue française* consacré à la description linguistique des textes littéraires, Pierre Kuentz articule des paroles qui dissimulent mal un désabusement total :

« Ce numéro se situe dans le prolongement du numéro sur la stylistique. Il faut dire qu'il reflète, sans doute, la même inquiétude. On se souvient que M. Arrivé constatait qu'aucun des collaborateurs du fascicule ne semblait convaincu de l'existence de cette discipline. [Le] même phénomène se reproduit ici. Aucun des éléments de notre intitulé ne va de soi et l'on verra que les articles ici rassemblés sont plutôt des mises en question partielles ou totales de l'étiquette qui les couvre que l'exposé d'une méthode commune » (p. 5).

Les propositions ainsi ordonnées ne semblaient pas aussi innocentes qu'elles le paraissaient aux premiers préalables spéculatifs. En ne prenant comme prétexte que la notion de « modèle narratif » qui serait une structure ou une grammaire du récit, les commentaires en arrivaient à la restreindre au sens d'une taxinomie reconduite à partir de la lecture des textes et non comme un archétype qui préexisterait à la matière, ainsi que le prescrivaient les *Arts poétiques* depuis Aristote. Au-delà des récriminations, ultimes sacrilèges des prétendus faussaires, les conclusions de plusieurs rencontres se terminaient par ailleurs au milieu de déclarations somptueuses (et pas seulement tapageuses) concentrées autour de « la mort de la stylistique » ou encore de « la fin de l'analyse littéraire ».

Il suffirait de compulser quelques pages d'un texte de Barthes intitulé *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe* dans un ouvrage collectif *Sémiotique narrative et textuelle* (1973) :

« L'analyse structurale du récit est actuellement en pleine élaboration. Toutes les recherches ont une même origine scientifique : la sémiologie ou science des significations ; mais elles accusent déjà entre elles des divergences, selon le regard critique que chacune pose sur le statut scientifique de la sémiologie, c'est-à-dire sur son propre discours » (p. 29).

D'autres Colloques semblaient même plus explicites, comme le *VI^e Symposium international sur les structures narratives* de Constance

en 1971 qui, dans un fourmillement de « pures dénominations qui n'impliquent aucun jugement de valeur », avait constaté que « la textualité est la caractéristique de base de tout langage », comme le disait Siegfried J. Schmidt lors de sa communication publiée dans *Sémiotique narrative et textuelle* et intitulée « Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire » (p. 141).

Cela voudrait dire que l'emplacement de *Les Soleils des indépendances* était déjà piégé à l'intérieur des palabres critiques qui tourmentaient les Universités occidentales, et plus précisément les facultés des lettres en France. Celles-ci se trouvaient trop acquises aux postulats de la « sémiotique narrative » ou à ceux de la « poétique » telle qu'elle était envisagée par l'intermédiaire des présupposés du structuralisme. Les médias en l'occurrence célébraient constamment les textes de la littérature sud-américaine, et il était de bon ton de citer avec toutes les emphases possibles Garcia Márquez, Borges, Carpentier, Neruda ou encore le bien-nommé Jorge Amado.

Il faudrait noter que tout au long de son étude consacrée à *La littérature générale et comparée*, Daniel-Henri Pageaux pose des prémisses qui ne s'écartent pas beaucoup de ces premières impressions :

« “Mais vous, les comparatistes, que comparez-vous ?” À cette question, faussement naïve et vraiment malicieuse, le comparatiste se doit de répondre : rien. La littérature générale et comparée (l'appellation remonte à 1973) ne compare pas les textes. Ou plutôt, la confrontation n'est qu'une préparation à d'autres interrogations, d'autres recherches : mettre en relation des textes, des séries de textes, des littératures, des cultures, et suivre leurs dialogues » (p. 5).

Il serait nécessaire d'ajouter qu'à cette même période, les littératures dites « négro-africaines de langue (d'expression) française » commencent à se faire admettre au sein des Universités occidentales. Et en France, elles se font laborieusement une petite place, mais au sein des départements de « littératures comparées ». Plus de trente années après cette timide percée, la situation ne semble guère avoir évolué vers un « mieux-être didactique ».

Du côté des Universités africaines, les passions les plus vives à la suite du Colloque de Yaoundé (1973) sur le « critique africain et son peuple comme producteur de civilisation » avaient provoqué un emballement sans précédent. La frénésie qui saisissait les chercheurs, les enseignants des

littératures ainsi que les étudiants enclins aux méthodologies doctorales s'apparentaient à un acte de survie théorique.

En même temps, empiétaient sur les prérogatives des instances académiques, les autocraties dictatoriales s'extasiaient devant le surgissement des hypostases analogiques. Elles les reconstruisaient en des mythologies qui ne permettaient que des métaphores adroites, et non des postulations de principes, y compris les plus épistémologiques.

Le texte n'était donc pas appréhendé pour lui-même, puisqu'il s'inscrivait désormais dans cette crise de représentation, entre les frontières de l'imaginaire et la discursivité extensive des partis uniques. La problématique projetait donc en priorité l'Histoire des idées, et difficilement la structure des langages expressifs.

C'est ici que les polynômes hâtifs des vocabulaires feraient découvrir un hiatus et aussi les premiers malentendus. Les Universités occidentales tenaient à conserver leur priorité envers la « découverte de typologies inédites » (du fait de l'antériorité ? de la superproductivité ?), alors que les Africains interceptaient la circonstance pour proscrire les écarts des langages par procuration. En lieu et place de ce contexte bousculé, ils ont préféré la querelle autour des « malinkismes ».

La bataille des Maisons d'édition : de la littérature comme procédure exotique et didactique

Longtemps, les prospectus des Festivals et des « Expositions du livre » avaient insisté sur les aspects documentaires des littératures d'Afrique. Il était même devenu « classique » de considérer qu'à partir d'un roman, il était aisé d'expliquer les « us et coutumes » des indigènes, ou encore mieux, d'interpréter les traditions inamovibles des tribus concernées. De *L'Enfant noir* à *L'Aventure ambiguë*, les amateurs de l'herméneutique de tout acabit se plaisaient allègrement à classifier les rituels probables, les théodicées, les légendes ainsi que les soubresauts pittoresques des chefferies antiques.

Tout se passait donc comme si le texte littéraire africain avait été conçu, élaboré et produit uniquement à l'intention des programmes scolaires du niveau supérieur. Cela amenait à ne considérer les modalités discursives et narratives que sous l'angle de leur rentabilité dans le commentaire scolaire. Les aspects qui se prêtaient le mieux à un tel exercice bien complexe ne pouvaient se découvrir que par rapport aux thématiques historiques ou encore aux spécificités linguistiques. Autant de décennies de débats de terminologie qui ont fini par se transformer en questionnements de méthodes. Ce qui n'autorisait plus d'acclamer les performances des « africanistes spécialistes », toujours prompts à établir des hiérarchies arbitraires entre les cultures.

Les Soleils des indépendances avaient donc été décryptés à l'aide de ce contexte de boulimie ethnologique sans beaucoup d'états d'âme. Les aperçus exotiques et les mensurations touristiques appropriées aux Manding constituaient des « mets très prisés » pour les connaisseurs. Les « Autochtones » avaient été au préalable métamorphosés en « Malinké » et ils excédaient ostensiblement les instances des heuristiques élémentaires eu égard à l'art de l'eschatologie structuraliste. Il n'y avait plus rien à « découvrir », puisque les mœurs des allogènes étaient tournées en dérision, depuis les stéréotypes des excisions démonétisées, jusqu'aux gesticulations ésotériques des chasseurs comme Balla qui allaient s'achever en une secousse tellurique.

L'auteur avait lui-même déclenché la salve des exutoires en 1970 dans *L'Afrique littéraire et artistique* lorsqu'il déclarait : « Qu'avais-je fait ? Simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain ».

À l'occasion du deuxième numéro de *Notre Librairie* consacré à la littérature de Côte d'Ivoire et sous-titré « Écrire aujourd'hui » (1987), il tente de « réajuster » sa première idée lors d'une interview assidue.

« – Comment procédez-vous dans l'élaboration de cette langue très personnelle, ce dosage heureux du français et du malinké ?

– À cause de l'exil, j'ai un peu perdu mon malinké. Je pense moins en malinké. Pour Les Soleils des indépendances, je pensais en malinké et le problème était de retraduire, de transmettre la démarche intellectuelle qui était faite en malinké. Chaque mot a des connotations dans une langue. Comment le traduire sans ou avec ces connotations ? C'est chaque fois un problème. J'aime beaucoup les archaïsmes. Je retrouve parfois dans l'ancien français la traduction pleine d'un mot qui existe encore en malinké et qui a disparu dans le français d'aujourd'hui.

– La démarche s'effectue donc toujours du malinké vers le français. Peut-on parler de traduction ?

– Traduction serait un terme trop fort car il arrive que je conçoive certaines choses en français mais dans ce cas je place un Malinké dans cette situation et j'essaye d'imaginer sa façon de percevoir. Je souhaite qu'en toutes circonstances un Malinké se retrouve dans mes romans. Toute langue, toute société, c'est d'abord un certain nombre de mythes ou réalités. Traduire, c'est trouver les mythes ou réalités correspondants.

– Un roman intégralement écrit en malinké vous semble une hypothèse réaliste ?

– Pas en tout cas pour moi. Je ne l'écris pas bien, mon malinké n'est pas assez développé » (p. 12).

La confrontation provient de ceci que Kourouma insiste pour faire comprendre à son interlocuteur qu'il interpelle d'abord le domaine du « sémantique », alors que ses commentateurs le confinent au seul niveau du lexical et du lexicologique jusqu'au lexicographique, en évoquant la possibilité d'une traduction (et d'une translittéralité) éventuelle. La référence à « l'ancien français » aurait dû tempérer le zèle manifesté face à ces hypothétiques « malinkismes », d'autant plus que l'auteur avoue en toute sincérité que « [s]on malinké n'est pas assez développé ».

Toutes les dénégations ultérieures ne changeront rien à ces propos péremptoires, qui varient des joyusetés de nomenclatures aux bricolages sémiologiques. Reprenant un contexte identique et pour respecter les règles des lointaines convenances syntagmatiques, Ngal avait parlé des « tropicalités » qui émaillent les récits de Sony Labou Tansi.

Plus loin, lorsqu'il lui est demandé s'il admettrait de se faire appeler « écrivain malinké » alors qu'il préfère être considéré uniquement comme un « écrivain ivoirien », il fournit une réponse tranchée et catégorique :

« – Non, c'est une appellation qui m'a été donnée parce que j'écris à partir du malinké mais les Malinkés sont présents en Côte d'Ivoire mais aussi au Mali, en Guinée, au Sénégal, au Burkina Faso. Nos problèmes sont trop différents pour que l'on puisse prétendre parler

globalement des Malinkés. Il n'existe pas d'irréductibilité malinké et les passés historiques récents ont séparé les intellectuels malinkés des différents pays » (Notre Librairie 87, p. 13).

Dès la parution de ce récit particulier édité par le Seuil en 1970, les journaux les mieux autorisés de Paris et de la France s'étaient empressés d'indiquer que la « littérature africaine venait de connaître son maître ». Ce que les colonnes des quotidiens et des hebdomadaires de tout calibre ne s'apprêtaient nullement à mentionner s'inscrivait cependant en palimpseste au cours des articles les plus dithyrambiques. L'ombre de Yambo Ouologuem ne cessait pas de hanter les imaginations les plus lucides et la dénonciation des dictatures africaines, pourtant bien diluées au comble des facéties de Fama, ne parvenaient que très difficilement à effacer le malaise inscrit à l'endroit et à l'envers de la textualité du récit. Les non-dits encombraient cependant les circonlocutions les plus inextricables.

Il conviendrait de revenir insidieusement sur le « cas Yambo Ouologuem », lui qui avait été auréolé du vieux « prix Renaudot 1968 » pour *Le Devoir de violence*. Mis à l'index et accusé de plagiat, il a été « persécuté » avec un acharnement abrupt qui ferait réfléchir plus d'un téméraire en matière de sacre institutionnel. Et pourtant, les qualités littéraires de la fiction n'avaient jamais été contestées, même aux moments les plus éprouvants de la cabale qui devait l'emporter loin, aux confins d'un désert de sel et de sable.

Était-ce pour récupérer la campagne malveillante autour de Ouologuem que la critique occidentale s'était empressée de « consacrer » Kourouma ? La question mérite en tout cas d'être posée, avec tous les corollaires que pourraient entraîner les éléments de réponse à proposer. C'est alors que la reconnaissance de son talent s'est muée en une sanctification objective. Le mythe s'est propagé jusqu'au vertige, et Ahmadou Kourouma a été porté en triomphe vers des hauts lieux en tant que « porte-parole de la nouvelle génération ».

Lorsqu'elle publie un article intitulé « Ahmadou Kourouma, le guerrier griot », Catherine Bédarida relève ce qu'elle recommande fébrilement comme une sorte d'« acte d'état civil » :

« Issu d'une caste de chasseurs-soldats, successivement mathématicien, interprète, journaliste et exilé politique pendant vingt ans, l'écrivain ivoirien, couronné par le Renaudot, se défend de

tout “afro-pessimisme”. Pourtant, il admire Céline et sa “vacherie universelle”. À près de soixante-dix ans, Kourouma, le descendant d’une grande famille de guerriers-chasseurs, Kourouma, l’ancien soldat de l’armée française, Kourouma, le géant au pas souple et sportif, a été déifié (*sic* ?) par une classe d’enfants » (article paru dans le journal *Le Monde*, daté du 1^{er} novembre 2000).

Et quand il a fallu annoncer son décès, la même journaliste récupère un cliché semblable et redondant en le qualifiant de « maître de la littérature africaine » :

« L’écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma est mort à Lyon jeudi 11 décembre. Il était âgé de 76 ans. Né en 1927 près de Boundiali, dans le nord de la Côte d’Ivoire, Ahmadou Kourouma s’est fait connaître en France notamment à travers deux romans, *En attendant le vote des bêtes sauvages* (prix du livre Inter, 1998) et *Allah n’est pas obligé* (prix Renaudot, 2000). Écrivain courageux, admirateur de Céline, Kourouma maniait l’ironie et l’insolence pour dénoncer les blessures laissées par la colonisation et pour stigmatiser les dictatures africaines » (article publié dans le *Le Monde* du 13 décembre 2003).

Amadou Koné est l’auteur d’une thèse remarquable sur les interférences entre l’oralité et l’écriture, publiée sous le titre *Du récit oral au roman : étude sur les avatars de la tradition héroïque dans le roman africain*. Lorsqu’il introduit un chapitre relatif à la « Présence de l’oralité dans le roman ivoirien », il observe avec pertinence :

« Assez curieusement, la critique de la littérature africaine ou plus précisément du roman africain ne s’est intéressée que très tardivement à l’oralité dans le roman. Il semble qu’on parlait du fait que, contrairement aux autres genres modernes, le roman qui est un genre essentiellement écrit et lu ne pouvait être concerné par l’oralité ou les genres traditionnels oraux. Donc si l’on avait tôt fait de rapprocher la poésie de la Négritude de la grande poésie orale, on n’était pas encore arrivé à penser que la littérature orale pouvait également influencer les structures romanesques » (p. 61).

Il applique ensuite l’argument conceptuel qu’il avait développé dans sa thèse à quelques romans ivoiriens à l’instar de *Les Soleils des indépendances*, insistant sur les techniques du récit dont la validité a été avalisée par les chants des chasseurs. Il en dégage des constats instructifs et il commente : « [le] roman témoigne de façon exemplaire de la reprise des caractères fondamentaux de l’oralité » (p. 64).

Le fait est qu’Amadou Koné n’implique pas l’oralité uniquement dans le cadre des sources et influences telles qu’elles sont énumérées par les manuels de littératures comparées. Il opère un véritable déplacement « du

champ d'enquête ». En effet, il part du raisonnement selon lequel « une importante partie de la fiction négro-africaine moderne n'est que le résultat de l'évolution du récit héroïque traditionnel », et par conséquent, il en déduit qu'il s'est effectué une évolution formelle (paradigmatique et syntagmatique) en ce qui regarde la narrativité ainsi que le discours énonciatif. Ce qui entraîne la transformation de la réalité elle-même, notamment par l'évocation d'un « agent rythmique ».

La « filiation » affecte non seulement le statut des producteurs, mais aussi les techniques narratives, l'organisation du récit, le sujet, l'intrigue, les personnages. À la lumière de l'épopée traditionnelle, le ressort de l'action devient le conflit opposant le héros aux forces qui menacent son intégrité, son honneur ou qui l'empêchent d'accéder à une connaissance.

Divergences et écarts de langages : entre les « faiseurs de monarques » et les thuriféraires

Le procès d'idées qui allait dégénérer en une coalition conflictuelle, voire belliqueuse, ne relevait donc pas simplement des affinités géographiques selon les provenances des protagonistes. Il prend toute son importance à partir des pesanteurs systématiques présentes dès l'origine de l'analyse du texte.

La simultanéité des phénomènes de « langages » homologués par les littératures francophones ne semble pas étrangère à ces présupposés de méthodologie. Le fait que la langue française perde de son prestige et de son « statut de langue dominante » à la fois au Maghreb, dans les Antilles pour le mouvement de la « Créolité » et en Afrique subsaharienne permet de formuler un tel syllogisme (une dialectique ?) avec davantage de précision. Ce qui donnerait naissance à des interprétations cyniques autour de la « langue d'écriture ». S'agirait-il de l'effet « Mai 68 » qui avait libéré les intellectuels de France des carcans philosophiques institués par les violences coloniales (et postcoloniales) ? Des appréhensions similaires avaient amené de nombreux pays vers des perversions inéluctables, et elles

prendront plus d'ampleur à l'avènement des partis uniques ainsi que leurs déviations récursives.

À l'exemple du Maghreb secoué par les substrats de la « Guerre d'Algérie », il est certain que les thématiques nouvelles s'entrecroisaient aux points géométriques où se conjuguait les méprises (méchancetés ?) ainsi que les démesures des présidents corrompus et mégalomanes, comme l'était Houphouët-Boigny. Au moment où elle dénonçait le roi du Maroc désigné par le sobriquet de « grand singe régnant », l'allégorie de l'*Agadir* (1967) consacrait déjà jusqu'à l'obsession l'écriture « éruptive » de Khaïr-Eddine, cofondateur de la revue *Souffles* avec Abdellatif Laâbi. Relire *Le Chemin des ordalies* (1982) réécrit dans *Le Fou d'espoir* (2000) qui reprend les mémoires de prison de ce dernier auteur s'impose comme un exercice périlleux d'un hypertexte connotatif. Il suffirait de penser également à *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib (1962), ou encore à *Cours sur la rive sauvage* (1964) qui tranche radicalement avec le conventionnalisme de ses précédents récits. Et lorsque paraît *Habel* (1977), la scission semble consommée et les paroles de l'exil se conjoignent désormais aux angoisses des autoritarismes militaires en totale déconstruction de leur propre contemporanéité.

L'écrivain n'est donc pas un cas isolé au milieu des relations tragiques que les artistes de l'époque entretiennent avec l'univers de la parole. L'essentiel du travail critique consistait à démontrer en quoi Ahmadou Kourouma faisait découvrir l'identité malinké à travers l'exploitation fictionnelle de l'Histoire. Les critères ne devraient donc pas s'arrêter à l'apologie des glossaires et des onomasiologies. Fallait-il s'affranchir exclusivement de la jouissance intellectuelle en focalisant le commentaire sur la production romanesque de l'auteur, ou bien chercher à expliciter les modalités crédibles à partir desquelles il a pratiqué l'expérience de formes nouvelles, c'est-à-dire « par la désagrégation ou l'amélioration des formes de référence déjà existantes » ?

Un épisode survenu lors du Salon du Livre de Paris en 1984 pourrait aider à découvrir l'autre face de Kourouma, et en même temps éclairer certains aspects de cette chronologie. Un talentueux ministre français de la Culture de l'époque avait cherché désespérément à identifier celui à qui

« ils » allaient concéder la bienveillante imposture d'un titre honorifique à la mode : le « porte-parole » et le « Guide éclairé de la nouvelle génération d'écrivains francophones » (tous, sans en « oblitérer l'estampillage » : Belges, Suisses, Québécois, Roumains, et pas seulement Africains !). Kourouma avait dédaigné visiblement le dévolu jeté sur lui. Il avait démontré déjà à maintes reprises qu'il méprisait l'exhibitionnisme facile, et il s'était abstenu d'assister à la cérémonie d'investiture haute en couleurs qui avait été organisée à l'intérieur même du prestigieux (et opulent) ministère de Jack Lang, 3 rue de Valois.

C'est une autre « idole » de la littérature, parée du titre ronflant de « Citoyen de la langue française » qui aurait dû représenter tous les auteurs francophones invités pour la circonstance : Africains, mais aussi Antillais, Maghrébins, Belges, Roumains, Suisses, et *tutti quanti*. Couronnement de flonflons, de confettis et de drapelets bariolés, si cela peut vous amuser, Messieurs Dames, Honorables sénateurs ! Qui dit mieux ? Un tel comportement apporte une quantité non négligeable d'enseignements. Il suffira pour ce cas de rappeler les diktats incendiaires d'un illustre directeur des éditions Grasset, Yves Berger pour ne pas le citer, lors des assises de 1991 tenues par le ministère français des Affaires étrangères, non loin de l'Étoile et des Champs-Élysées. Il présidait la séance d'ouverture et trônait à la tribune de la salle des Conférences internationales, devant les sommités les plus connues et reconnues des littératures antillaises, maghrébines, africaines, belges. Du haut de sa suffisance intellectuelle, il avait tenu des propos sublimes et déployé une phraséologie sidérante : « de tous ces écrivains francophones [accourus précipitamment pour la circonstance], le plus grand d'entre eux ne vaut pas le dernier des écrivains français ».

Conclusion

À l'occasion d'une rencontre organisée par l'ASCALF (Association for the Study of Caribbean and African Literature in French) à Londres en l'an de grâce 2000, Ahmadou Kourouma, invité d'honneur de la session, avait été

l'objet de toutes les sollicitudes. Une manifestation publique avait été prévue à l'Institut français à l'intention des participants. Malgré l'insistance des organisateurs, et encore alourdi par les fantasmes délibérés autour de l'indéfinissable *donsomana*, l'auteur de la saga fantastique *En attendant le vote des bêtes sauvages* qui venait d'être primée en France n'avait pas réussi à dissimuler sa réticence, sinon un agacement manifeste. Il avait évoqué pour la circonstance des soucis de santé qui étaient réels, mais en fait, il n'appréciait plus tellement ce qu'il considérait désormais comme des « interprétations tendancieuses et unilatérales » des « Critiques universitaires », et cette catégorie constituait la majorité de ses auditeurs (et emmerdeurs) potentiels. Après moult débats et ruses d'éloquence, il avait été proposé une « Table ronde » qui devait être menée par l'un des auteurs africains présents à la session.

L'honneur m'échut donc de présider cette entrevue, à laquelle fut associée Véronique Tadjo, sur recommandation expresse de Kourouma. Bien avant le début de la rencontre, il m'enjoignait de m'en tenir à une certaine étiquette d'interrogations. Il avait indiqué de manière explicite les indiscretions à éviter, et il avait interdit les subterfuges futiles (et impudiques) qui l'auraient contraint de dévoiler des aspects de sa vie intime.

Obstiné, il avait tenu à se présenter lui-même en préliminaire, soulignant avec conviction qu'il n'était plus disposé à s'offrir en victime propitiatoire à la boulimie excessive des « chercheurs et faiseurs de thèses » qui n'attendaient que des répliques perfides pour le gratifier des épithètes les plus excessives. Il dénonçait avec colère ce que les « spécialistes des littératures africaines » évoquaient pompeusement comme « le mythe de Kourouma ». Il avait ajouté cependant une note qui avait eu pour mérite de me mettre à l'aise en déclarant :

« Ce Ngandu est le premier qui dans un livre, avait parlé du mythe de Kourouma en des termes mesurés et équilibrés, et c'est uniquement parce que j'avais remarqué cet ouvrage que j'ai consenti à me soumettre à l'épreuve de ses questions. »

En réfléchissant sur toutes les réserves qu'il avait exprimées et qui contrastaient avec la « critique universitaire des littératures africaines autour

du mythe de Kourouma », il permettait de relever plusieurs lignes de force susceptibles de faire apprécier le phénomène ainsi circonscrit.

Le texte que j'ai proposé ici voulait simplement récapituler les distorsions flagrantes qui caractérisent trop souvent les commentaires publiés ici et là et exprimer en des termes mesurés l'esthétique et la mémoire de Kourouma par une analyse critique de sa création.

Bibliographie sommaire

- BÉDARIDA Catherine, 2000, « Ahmadou Kourouma, le guerrier griot », article publié dans *Le Monde*, du 1^{er} novembre.
- 2003, « Un maître de la littérature africaine », article publié dans *Le Monde* du 13 décembre.
- BAKHTINE M., 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARTHES Roland, 1985, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- 1973, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », dans *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, p. 29-54.
- COLLECTIF, 1977, Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation, Colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973, Paris, Présence Africaine.
- FALL Malick, 1967, *La Plaie*, Paris, Albin Michel.
- FANTOURÉ Mohamed Alioun, 1972, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine.
- KONÉ Amadou, 1985, *Du récit oral au roman : étude sur les avatars de la tradition héroïque dans le roman africain*, Abidjan, CEDA.
- 1987, « Littérature de Côte d'Ivoire : 1. La mémoire et les mots », numéro spécial de *Notre Librairie* 86, janvier-mars, p. 61-64.
- KOUROUMA Ahmadou, 1968, *Les Soleils des indépendances*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal (rééd. Paris, Seuil, 1970).
- 1970, *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10.
- 1987, « Littérature de Côte d'Ivoire : 2. Écrire aujourd'hui », numéro spécial de *Notre Librairie* 87, avril-juin, p. 10-15.
- KUENTZ Pierre, 1970, *Langue française*, numéro consacré à « La description linguistique des textes littéraires », n° 7, septembre.
- LAÂBI Abdellatif, 2000, *Le Fou d'espoir*, Casablanca, Éditions Eddif.
- NGAL Georges, 1994, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- NGANDU NKASHAMA Pius, 1985, *Kourouma et le mythe : une lecture de Les Soleils des indépendances*, Paris-Ivry-sur-Seine, Silex Éditions.
- 1989, *Écritures et discours littéraires : études du roman africain*, Paris, L'Harmattan.
- 1997, *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan.
- 2006, *Écrire à l'infinitif : la déraison de l'écriture dans les romans de Williams Sassine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires-Critiques », mai, 292 p.

NOKAN Charles (Nokan Zégoua Gbessi), 1962, *Le Soleil noir point*, Présence Africaine.
— 1966, *Violent était le vent*, Présence Africaine.
PAGEAUX Daniel-Henri, 1994, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin.
OUOLOGUEM Yambo, 1968, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil.
TCHEUYAP Alexie, 2007, *Pius Ngandu Nkashama : Trajectoires d'un discours*, Paris, L'Harmattan.

[1](#) Université Paris III-Sorbonne nouvelle et Louisiana State University.

Magie et démagogie
L'instrumentalisation de la divination
dans les écrits d'Ahmadou Kourouma

Jean OUÉDRAOGO¹

Généralement promue comme une force stabilisante, la divination constituait un joyau dans les cultures africaines des protagonistes de l'œuvre littéraire d'Ahmadou Kourouma et se devait d'être un rempart dans le maintien d'un équilibre social déjà éprouvé par des aléas tant internes qu'externes. Aussi l'armée de marabouts sorciers devins féticheurs guérisseurs charlatans déployée dans le vaste théâtre de l'action romanesque ne surprend guère le lecteur des *Soleils des indépendances* (S) et de *Monnè, outrages et défis* (M). Toutefois, face à l'échec constaté de ces maîtres des pouvoirs occultes dans les deux premiers romans, on peut s'étonner de l'importante place accordée à la magie dans l'ossature même d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* (EA) et d'*Allah n'est pas obligé* (A). Dans une étude intitulée « Voyance et sorcellerie chez Ahmadou Kourouma : un trompe-l'œil² ? » nous proposons une analyse du traitement des pouvoirs magiques principalement dans les deux premiers romans de l'auteur. Au regard de la divination, la récurrence du thème dans le reste de l'œuvre nous a imposé cette suite. Notre étude tentera de faire ressortir les éléments illustratifs du passage de la profanation à la parodie des actants magiques, l'esthétisation critique de l'écriture comme fétiche, l'instrumentalisation de la divination à des fins politiques et économiques.

La magie : recours nécessaire ou artifice ?

Quel usage Kourouma pouvait-il faire des pouvoirs mystiques africains qu'il avait déjà démythifiés dans ses premiers récits, à travers les affres subis par Salimata entre les mains des marabouts guérisseurs, la victoire des bâtardises des indépendances sur le savoir du réputé Balla, l'impuissance des sortilèges de la montagne Kouroufi et des sacrifices du tout-Soba face à la colonne française ? Amadou Koné³ remarque que

« Fama symbolise, d'une certaine façon, le déclin irréversible de la tradition africaine [...]. Kourouma constate seulement, impuissant, comment les valeurs traditionnelles ont périclité [...]. Si l'on considère la résistance de Djigui, on peut dire que les armes éprouvées de la tradition se sont révélées obsolètes dans la lutte. Les fétiches, les sacrifices aux ancêtres, les prières à Allah "acceptées", les rituels parfaitement exécutés n'empêchent pas les soldats coloniaux de franchir la colline Kouroufi hérissée de sortilèges et de conquérir Soba sans un coup de feu » (Koné, p. 183).

C'est dire, en effet, que loin de se renverser, la tendance à l'abâtardissement de la tradition amorcée depuis *Les Soleils des indépendances* se poursuit en se radicalisant.

Dans son étude intitulée « Le rire cosmique de Kourouma⁴ », Xavier Garnier trouve une filiation entre Fama, Djigui et Koyaga qu'il qualifie de personnages « plongés dans une illusion qui est leur raison de vivre » (Garnier, p. 104). Or, cette illusion se fonde en grande partie sur ce qu'il appelle « les auxiliaires magiques » des protagonistes : « Des Malinkés, Kourouma dit qu'ils jouissent d'une très forte capacité d'adaptation. Les féticheurs, qui sont présents dans tous ses romans, sont les personnages qui poussent le plus loin cette qualité... » (Garnier, p. 105). Cette « capacité d'adaptation » expliquerait-elle un des procédés énonciatifs récurrents qui consacre la démythification de tout ce qui touche au surnaturel, à savoir, l'abrogation des distinctions sémantiques ? Kourouma nous impose d'accepter l'équivalence des termes marabout, féticheur, devin, guérisseur, sorcier, charlatan, spéculateur et menteur, tantôt employés comme substantifs, adjectifs ou mots-valises conduisant à une amplification de cette confusion voulue. Ceci n'est pas sans rappeler ce que Christiane Ndiaye⁵ qualifie « [d']écriture par pluralisation des désignations du même »

(Ndiaye, p. 92), procédé dont fait étalage *Allah n'est pas obligé*. Elle constate que « En dehors de tout recours aux dictionnaires, c'est en effet l'accumulation des mots et expressions désignant un même référent qui caractérise le récit de Birahima » (Ndiaye, p. 92). Le brouillage des termes (marabout, guérisseur, devin, sorcier, etc.) auquel on assiste dans toute l'œuvre emprunterait un cheminement inverse tant le référent initial se veut pluriel. Kourouma substitue à la paronymie sémantique une synonymie de fait, réduisant l'ensemble à un singulier négateur. Le cumul ou l'amalgame décrirait une prétention à une étendue de savoirs, posture vite démasquée par le flagrant manque de déontologie dans la pratique. Les praticiens de tous ces « arts » sont logés, comble de la démythification, à la même enseigne. Aussi, aucun ne peut prétendre à une grandeur autre que celle du moindre de ses fieffés congénères. Ainsi, Kourouma ne pratiquerait pas simplement une « écriture par pluralisation » mais aussi une écriture par effraction et fragilisation dans la poursuite de son projet narratif, que note par ailleurs Ndiaye : « La “poétique de l'explication” qui caractérise le roman [*Allah...*] constitue ainsi une stratégie de dévoilement des rhétoriques fallacieuses destinées à rendre sensé l'insensé » (Ndiaye, p. 78). Les discours sur les pratiques magiques dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* participent de cette démarche. De la polysémie du dit et de la confrontation des dires autres émerge le véritable sens de l'action des protagonistes. La « pluralisation des désignations du même » n'intervient donc que dans la disposition – acquise au fil des faits exposés – du lecteur à accepter l'abrogation initiale des distinctions.

Par ailleurs, le traitement du tragique – lot de ces « personnages plongés dans [l']illusion » et de leurs « auxiliaires magiques » comme les qualifie Garnier – dans les deux premiers romans de Kourouma débouche sur « la profanation du sacré » ainsi que Margaret Colvin en fait l'exposé⁶. Le tragique lui-même provient de l'incapacité des personnages à se retrouver dans un monde où comme à Soba, leur religion syncrétique faite de « fétichisme malinké et de l'Islam » ne fécondait plus « des explications satisfaisantes à toutes les graves questions » (Colvin, p. 20). Les habitants, d'autant plus déboussolés que désormais la communauté, rejetant le mensonge, ne prêtaient plus foi à « ce que les marabouts, les sorciers, les

devins et les féticheurs affirmaient » (Colvin, p. 20). Se servant de l'essai *Le Sacré et le profane* de Mircea Eliade, Colvin démontre comment la désacralisation se produit tant au niveau spatial (les lieux sacrés) que temporel (les rites).

Pour sa part, Yacouba Konaté, en soulevant dans son compte rendu de *Monnè, outrages et défis* toute une série d'impérieuses questions, exprime cette désacralisation par l'image :

« Si gouverner, c'est prévoir, qu'est-ce qu'un pouvoir qui ne peut prévenir ce que le devin n'a pas prévu ? Qu'en est-il du pouvoir des fétiches protecteurs du royaume, s'ils n'arrivent même pas à réprimer ceux qui les foulent aux pieds pour envahir le royaume ? Qu'en est-il d'Allah, s'il permet aux incroyants incirconcis de soumettre les croyants ? Que reste-t-il des divinités ancestrales, lorsque les nombreux sacrifices que les fidèles exposent, ne les assurent pas contre la maladie, la misère et la déportation ? [...] Qu'est devenue l'identité africaine, lorsque "le caïman-totem des Noirs s'est avili, réduit en margouillat"^Z » ? (Konaté, p. 42)

À quelles fins pouvait bien servir cette arme devenue blanche dans la vie des protagonistes de l'œuvre de Kourouma ? Peut-on réhabiliter ce qui a déjà été présenté comme un mensonge ? L'auteur conçoit-il la divination comme plus utile à exposer les maux plutôt que comme porteuse de remède ou de solution intrinsèque ? Quels buts esthétiques ou narratifs Kourouma pouvait-il bien poursuivre en réintroduisant la magie et le fétiche dans la vie de ses personnages centraux ? Comme pour rassurer ses lecteurs, Kourouma, par la voix du narrateur, leur rappelle dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* l'utilité et la pureté originelles de la géomancie ; ce serait un dispositif divin pour secourir l'humanité, mettant « à la disposition des élus, des prudents, des sages, la géomancie contre les sorts injustes et les méchants » (EA, p. 59). Cette démarche étiologique consacre « deux sortes de cécité sur cette terre ». D'une part, il y a « les aveugles de la vue » qui « parviennent avec une canne blanche à éviter les obstacles » (EA, p. 59). De l'autre, « les aveugles de la vie », ceux-là, « qui ne croient pas, n'utilisent pas la voyance, les sacrifices » et de ce fait sont condamnés à entrer « de front dans tous les obstacles, tous les malheurs qui empêchent leur destin de se pleinement réaliser » (EA, p. 59). Au handicap des premiers la modernité trouve donc un accommodement tolérable. À l'entêtement des derniers pour motif de modernité, d'irréligion ou de religion autre, le narrateur oppose une prière ultime « Qu'Allah nous

préserve de demeurer, de continuer perpétuellement à vivre parmi les aveugles de la vie ! » (EA, p. 59). Il n'y a pas de gratuité dans cette mise en contexte et ce positionnement narratif. Une telle posture invariablement donne lieu à la parodie des savoirs, à la dramatisation de l'irrationnel des dirigeants africains de la guerre froide, à une révélation voire une explication du tragique de leur action politique, et à une esquisse du dilemme actuel de la gouvernance. Le comique, l'ironie, la satire, l'humour viennent se greffer à cet adjuvant narratif d'où l'importance de l'exploration du traitement de la magie et de ses avatars dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*.

De la profanation à la parodie

Dans *En attendant le vote...* Koyaga, le protagoniste principal, illustre la place centrale de la divination dans le développement du récit. Né du couple, Nadjouma-Tchao, le plus initié dans le savoir occulte et protégé du marabout Bokano, son itinéraire militaro-politique confirme sa stature et les prédictions quant à son destin. Par ailleurs, la cérémonie de *donsomana* qui devient le prétexte du texte témoigne de la confiance et de la vénération de Koyaga envers le savoir particulier de ses pairs, les maîtres chasseurs.

Dès le deuxième paragraphe du roman, on apprend que l'assistance compte entre autres, « les sept plus prestigieux maîtres parmi la foule des chasseurs accourus... Ils ont tous leur tenue de chasse : les bonnets phrygiens, les cottes auxquelles sont accrochés de multiples grigris, petits miroirs et amulettes » (EA, p. 9). Sans doute, Kourouma fait-il allusion ici aux sept *soma* du Mandé, qui ne sont pas des chasseurs mais des « prêtres » qui participent souvent aux manifestations des chasseurs, mais dont la seule présence entraîne beaucoup de complications. Personne ne devant passer derrière eux, ils s'assoient toujours en cercle, dos contre dos. Jouant du rêve, de la prédestination et de l'ascendance, termes qui relèvent du domaine de l'épopée politique, la « Veillée I » établit les fondements du pouvoir de Koyaga. La révélation du choix de Nadjouma « comme

porteuse, comme femme possesseur » (EA, p. 60) de l'aérolite millénaire, l'expertise de celle-ci dans la géomancie et sa fidélité dans les sacrifices finissent par l'établir comme voyante. Koyaga, en tant que chasseur, ne peut se prévaloir que de son ascendance maternelle d'où la réduction de la présence paternelle à la tendre enfance du héros, aux comparaisons père-fils dans le domaine de la lutte traditionnelle et de leurs exploits guerriers. Ainsi que l'affirme le *cordoua* Tiécoura : « Le destin n'a jamais surpris ceux qui en permanence sont dans les sacrifices sanglants. Le malheur les évite » (EA, p. 63). L'extravagant étalage, par voie de cumul et d'accumulation des savoirs, des pouvoirs magiques du père adoptif du héros se veut un gage certain de protection :

« Le marabout Bokano était un savant dans la divination. Il connaissait et utilisait dix arts divinatoires : le *Yi-King*, la géomancie, la cartomancie, les runes, la cafédomancie, l'encromancie, l'acutomancie, la grammatomancie, la cristallomancie et la radiesthésie. Il appelait la géomancie la connaissance du savoir et la plaçait au-dessus des neuf autres arts » (EA, p. 58).

Le chemin du guide Koyaga à travers la jungle politique est d'autant plus éclairé qu'à la protection de Nadjouma s'ajoute l'aide de Bokano, comme père adoptif. Cette approche se fonde sur la construction du héros rassembleur de l'épopée politique mandé. La contribution maternelle – sorcellerie, savoir endogène – s'allie à la contribution paternelle : maraboutage/Islam. Le modèle de référence par excellence est encore Soundjata : il est dit grand chasseur, donc animiste. Cependant, après la mort de son père, il s'exile à Mema, ville du Nord, donc musulman. En somme, Kourouma fait preuve de créativité tout en cooptant tous ces éléments décrits par les anthropologues.

Koyaga comme Soundjata perd son père, mais la *baraka* qui est de source paternelle, lui est garantie par divers adjuvants masculins. Pour Soundjata, c'est le roi de Mema, équivalent de Bokano dans *En attendant le vote...* Bokano prénom typiquement songhaï, donc de Tombouctou, ferait allusion à l'islam. On voit bien que tout pouvoir au Mandé a besoin de légitimation musulmane. L'art de Kourouma est de parodier tout ceci en faisant de la magie ou des sciences divinatoires non un plan d'action à accomplir, mais une minable stratégie de conservation du pouvoir.

Au moment où : « [l]e chômage conduit actuellement dans nos villes beaucoup d'astucieux, de nombreux menteurs aux langues mielleuses à exercer la divination sans en avoir le don » (EA, p. 48), les pouvoirs du marabout Bokano Yacouba sont décrits comme étant purs, émanations d'un don, d'une vocation, de la grâce d'Allah. « Le don de la divination est un plein privilège que l'omniprésent réserve à quelques élus. Allah l'avait gratifié, comblé des grandes et pleines générosités que lui seul possède » (EA, p. 48).

« Le guérisseur des possédés, le réalisateur des choses impossibles étaient quelques-uns des innombrables surnoms de Bokano. Dans toutes les montagnes et très loin dans les plaines on célébrait son érudition dans le maraboutage, le Coran et les arts divinatoires. Il manipulait avec bonheur et réussite les prophéties de Mahomet qu'il tirait du Coran. Les djinns et les mânes des ancêtres ne lui taisaient aucun de leurs secrets quand ses doigts les interrogeaient par le sable de la géomancie » (EA, p. 48).

Les savoirs particuliers et multiples de Bokano rappellent ceux du marabout Abdoulaye des *Soleils des indépendances*. La ferme agricole – le Hairaidougou – et le luxe insultant dont s'entoure Bokano, juxtaposés aux rapports équivoques qui le lient à Nadjouma concourent davantage à renforcer cette ressemblance. En assumant progressivement le rôle de père adoptif et spirituel de Koyaga, Bokano apporte un complément indispensable au succès de celui-ci et ajoute à la notoriété déjà bien établie de feu Tchao. Koyaga atteint de nouveaux sommets tant dans les rizières indochinoises que dans le sable algérien ; il brille autant dans les tranchées politiques des coups d'État dont il est à la fois généreux dispensateur et miraculé destinataire. Ne voulant contrarier aucun dieu, il devient l'illustration même d'un syncrétisme sans précédent. Lors de « la conférence de la table ronde de la réconciliation » rassemblant les principaux acteurs politiques (le président J.-L. Crunet, le général Ledjo, le vice-président Tima, Koyaga, etc.) de la République du Golfe, ceux-ci prêtèrent serment pour marquer leur sincérité : « Les uns le firent sur les mânes des ancêtres et les autres sur le Coran ou la Bible. Koyaga prêta serment sur les mânes des ancêtres, le Coran et la Bible... On est toujours plus sincère quand on prend à témoin plusieurs au lieu d'un seul dieu » (EA, p. 107). Voici qui confirme l'inclination à la démesure, tendance contre laquelle la mère du héros national avait été mise en garde :

« Ton fils, ajouta le marabout, est de la race des hommes qui ouvrent, des hommes qui se font suivre, des maîtres, de ceux qui doivent savoir s'arrêter à temps, de ceux qui ne doivent pas rester en deçà ni aller au-delà.

Malheureusement, d'après les diverses positions des figures géomantiques, ton fils ira loin, terminera au-delà. Il terminera trop grand, donc petit, trop heureux, donc malheureux. Il sera notre élève et notre maître, notre richesse et notre pauvreté, notre bonheur et notre malheur... Énorme ! Tout ce qu'il y a de sublime, de beau, de bien et leurs contraires seront dans ce petit » (EA, p. 61).

Le tombeur du régime de Fricassa Santos, en prêtant serment sur l'ensemble des symboles religieux les plus reconnus dans son monde, proclame ainsi la vocation universelle de ses pouvoirs magiques. À ce titre, le Coran et la Bible sont ravalés au rang de fétiches. N'a-t-il pas vaincu un Fricassa Santos hyperinitié dont les propres pérégrinations constituent un hymne à l'excès (y compris de confiance) ?

« Aucun initié n'a dans toute l'Afrique autant que moi appris les mystères de l'Afrique. Je suis allé partout : chez les Dogons de Bandiagara, les Sénoufos de Boundiali, les marabouts de Tombouctou, les grands maîtres du vaudou de Notsé et du Bénin, etc. Je te dis partout, même chez les Pygmées. *Si un tirailleur comme Koyaga parvenait à me tuer cette nuit, cela signifierait que tout ce que j'ai appris est faux, que tous mes maîtres m'ont menti. C'est-à-dire que l'Afrique entière est fausse, est mensonge, que tous les talismans, tous les sacrifices n'ont aucun effet. Cela n'est pas pensable, n'est pas possible. Cela ne peut pas être vrai* » (EA, p. 86, c'est nous qui soulignons).

La victoire de Koyaga face à cet adversaire de taille valide la supériorité de la magie du tirailleur. Reste à savoir si ce succès ne signifie pas de façon paradoxale la défaite des mystères de l'Afrique. En tout état de cause, Kourouma maintient l'ambiguïté autour de la question de savoir si les maîtres de Fricassa Santos lui ont menti ou si l'Afrique tout entière est fausse. Faut-il le rappeler, la mort de Fricassa intervient certes, mais le lendemain et non dans la nuit de sa déclaration. Dans *Allah n'est pas obligé*, c'est au tour de Birahima de projeter le scepticisme même de l'auteur en soulevant des questions fort similaires face à la mystification des fétiches qui a permis à Tête brûlée de prendre possession du village de Niangbo :

« Quand les tireurs d'en face ont vu Tête brûlée avancer dans la mitraille, ils se sont dit que les protections de Tête brûlée étaient plus fortes que les grigris à eux. Ils ont paniqué et ont abandonné leurs armes.

Moi alors j'ai commencé à ne rien comprendre à ce foutu univers. À ne rien piger à ce bordel de monde. Rien saisir de cette saloperie de société humaine. Tête brûlée avec les fétiches venait

de conquérir Niangbo ! *C'est vrai ou ce n'est pas vrai, cette saloperie de grigri ? Qui peut me répondre ? Où aller chercher la réponse ? Nulle part. Donc c'est peut-être vrai, le grigri... ou c'est peut-être faux, du bidon, une tricherie tout le long et large de l'Afrique* » (A, p. 129, c'est nous qui soulignons).

Le combat titanesque entre Koyaga, l'ancien combattant, et le président Fricassa Santos illustre leurs pouvoirs respectifs et les extensions politiques de la magie. L'analyse de ce combat révèle par ailleurs un effet de parodisation. Pour Amadou Koné, il « rappelle aussi les affrontements des héros épiques, par exemple celui de Soundjata et de Souamaoro avant la bataille de Krina » (Koné, p. 181). Parlant de l'assassinat de Fricassa, Josias Semujanga note que :

« Cet épisode enchâssé est fortement calqué sur la disparition de Soumangourou Kanté, roi du Mandingue, selon la mythologie *malinké* à laquelle le roman emprunte la matière de son récit. Le roman se donne la liberté de bouleverser un peu l'ordre et le sens des événements du récit mythique qui ne représente pas la mort de Soumangourou Kanté. [...]

L'épisode romanesque de la mort de Fricassa Santos évoque le récit mythique du combat entre les deux figures emblématiques de l'Afrique de l'Ouest : Soumangourou et Soundjata, avec une notable inversion du sens par la parodie » (Semujanga, 2006, p. 27-28).

Justin Bisanswa relève par ailleurs la différence entre Koyaga et Soundjata en notant que Kourouma

« prolonge l'épisode [de l'assassinat] et élimine la distance épique. [...] Contrairement au personnage épique, placé dans un espace et un temps qui interdisent de le critiquer, Koyaga peut maintenant être retourné dans tous les sens, jugé, remis en question... Cette situation fait de lui un personnage bouffon et tragique » (Bisanswa, p. 24).

La magie définit autant qu'elle régit les contours des relations entre Fricassa et Koyaga. Les origines du conflit qui les oppose remontent à la non-intégration immédiate de ce dernier dans l'armée nationale de la nouvelle République du Golfe, malgré ses exploits sur les théâtres d'opération indochinois et algérien. Ceci s'expliquait par le sage avertissement donné au président Fricassa Santos :

« Il avait été conseillé au chef de l'État par les devins de la présidence de ne jamais accepter, tolérer dans l'armée nationale des anciens combattants d'Indochine. Parce qu'il existait parmi les anciens combattants paléos un homme dont la sorcellerie était très forte et qui pourrait l'assassiner malgré tous les talismans qu'il portait et les lavements mystiques qui le protégeaient » (EA, p. 74).

La réaction du tirailleur Koyaga face à ce revers suit une simple logique : pour vaincre le président, il faut l'attaquer sur le front géomantique puisque : « Ce sont des sorciers qui lui ont menti et l'ont mis en garde contre nous » (EA, p. 75). Ironiquement, Fricassa Santos « l'évolué », descendant d'esclaves « achetés, affranchis et rapatriés de l'Amérique », jouissait de la nationalité française, parlait couramment français et anglais, était riche pour avoir servi dans maints pays africains comme grand commis. Accessoires importants, ses richesses et sa modernité n'en demeurent pas moins secondaires par rapport à la magie qui a scellé sa fulgurante ascension politique. Pour devenir président de la République du Golfe :

« [i]l employa cet argent à s'initier aux connaissances traditionnelles, à combattre le colonialisme et à lutter pour l'indépendance de son pays. Il s'initia au Nigeria aux magies yoruba et ibo, au Dahomey à celle des Fond, au Togo à Notsé à celle des Ewé, en Côte-de-l'Or aux mystères des peuples akans » (EA, p. 80).

Déjouant par avatars interposés pétainistes et gaullistes pendant la Seconde Guerre mondiale, il « continuait à approfondir ses connaissances de la tradition en s'initiant aux bois sacrés chez les Sénoufos de Boundiali et aux danses des Dogons au Soudan français » (EA, p. 80). Le référendum pour ou contre l'indépendance, organisé par la France sous l'égide de l'ONU pendant l'emprisonnement de Fricassa et de ses partisans, devait leur infliger une défaite politique cinglante. Contre toute attente rationnelle, voici qu'il bat tous les pronostics :

« Le parti de Fricassa Santos demandait de voter oui à l'indépendance. Tous les partisans du nationaliste Fricassa Santos sur tout le territoire furent arrêtés, torturés et emprisonnés le jour de la consultation. Les Français, une fois encore, ignoraient qu'ils n'avaient que des avatars sous les verrous. Fricassa Santos et ses partisans invisibles pour des non-initiés étaient partout présents dans le pays, dans chaque bureau de vote. Les partisans indépendantistes purent suivre les administrateurs coloniaux bourrer à loisir les urnes de bulletins de non, rien que des bulletins de non.

C'est devant les observateurs internationaux dépêchés par l'ONU qu'eurent lieu l'ouverture des urnes, le dépouillement du scrutin. Les administrateurs coloniaux n'en crurent pas leurs propres yeux, leur étonnement fut semblable à celui du mari qui, dans la nuit voulant tourner dans le lit son épouse, se surprend dans les bras d'une lionne. Tous les bulletins, la totalité des bulletins de non s'étaient transformés en bulletins de oui. Ce prodige, le grand initié Fricassa Santos l'avait réussi grâce aux magies que les maîtres du vaudou de Notsé du Togo et les marabouts de Tombouctou lui avaient enseignées au cours de ses initiations. Et l'indépendance

de la République du Golfe fut proclamée. Une indépendance reconnue *de facto* par l'ONU dont les observateurs avaient assisté au dépouillement du scrutin » (EA, p. 80-81).

Ce passage engrange un autre mythe, celui de la démocratie ici alimenté par un nouveau fétiche : l'imprimé – le oui ou le non qui scelle la trajectoire politique du pays. En outre, cet épisode évoque la duplicité des colons, prêts à faire valider par des missions d'observation le dépouillement d'un scrutin entaché dès le départ par leur propre mainmise. Le bourrage des urnes n'est donc pas l'apanage des seuls nouveaux pouvoirs despotiques de l'Afrique, mais aussi l'expression d'un héritage colonial. Le dispositif électoral, telle une bête sauvage, coopte la myopie des dirigeants transformant le non en oui, en quête d'un parchemin légalisant.

Semujanga a certainement raison quand il affirme que : « En se plaisant à pousser jusqu'à l'absurde le grotesque de la vie politique, Kourouma se livre à la démystification d'une idéologie tout comme il cherche une forme pour le dire⁸ ».

Le fétiche de l'écriture

L'écriture de Kourouma a souvent été qualifiée de magique. Et le constat suivant de Gassama quant au premier roman de Kourouma s'avère tout aussi applicable à l'ensemble de son œuvre :

« Je relis plus attentivement *Les Soleils des indépendances*. Quels changements ! Quelle honte ! Tous les défauts que je reprochais à l'œuvre sont donc précisément les qualités qui ont concouru à rendre le message si puissant, si mordant, si efficace ! Je m'écriai : "Voilà un grand livre ! Kourouma est un sorcier !" » (Gassama, p. 20)

Et d'ajouter plus loin :

« Vraiment, Ahmadou Kourouma a l'art de faire vivre son lecteur dans un monde féérique ! Que d'enchantements dans ce roman ! » (Gassama, p. 89).

Koffi Kwahulé dans son article intitulé « Les Soleils de la scène », lui aussi conclut :

« Kourouma ne traduit pas, *il accomplit un acte magique au sens littéral du terme*, c'est-à-dire qu'il crée de l'illusion : on dirait du malinké pourtant c'est du français, on dirait qu'il parle pourtant c'est très écrit » (Kwahulé, p. 210, c'est nous qui soulignons).

Toutefois, le caractère magique de l'écriture chez Kourouma dépasse le cadre du maniement de la langue écrite et de la large place faite dans les récits aux accessoires métaphysiques et surnaturels. À travers ces personnages clés, Kourouma attache à l'acte d'écrire (et particulièrement en français) une valeur totémique qui en fait un fétiche. C'est aussi une posture qu'il emprunte pour mieux « désacraliser cette sphère ». Pour nous en convaincre, il suffit d'analyser les moments charnières de la vie de Fama, Djigui, Koyaga, et Birahima.

Du premier, nous retiendrons que la principale source de ses malheurs et tribulations sous les soleils des indépendances reste son inculture. Le quasi-blanchiment des nouveaux dirigeants dans leur ingratitude vis-à-vis des sacrifices personnels consentis par Fama sur le terrain politique y trouvait son explication :

« ... les Indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches. Passaient encore les postes de ministres, de députés, d'ambassadeurs, pour lesquels lire et écrire n'est pas aussi futile que les bagues pour un lépreux. On avait pour ceux-là des prétextes de l'écarter, Fama demeurant analphabète comme la queue d'un âne » (S, p. 24).

La carte d'identité et celle du parti unique, seuls joyaux de cette ère de bâtardises, signalent l'anéantissement du personnage dont, selon Semujanga⁹, la « quête de l'honneur est contrariée par une société qui promeut d'autres valeurs comme l'arrivisme social et la richesse. Fama est devenu mendiant dans un royaume que se partagent la République Populaire du Nikinai et la République des Ébènes » (Semujanga, 2006, p. 25). Ainsi, le prince du Horodougou n'est reconnaissable que s'il présente le fétiche ayant contribué à le détrôner et à couronner d'autres têtes.

Le modèle semble fourni par la colonisation quand le roi Djigui, au bout de maints sacrifices et contributions à l'effort de guerre et à la construction du chemin de fer, se voit lui aussi démis de ses fonctions par la force et le fait accompli d'un parchemin que le commandant a établi avec la complicité de Béma. Or le seul mérite de ce fils, sixième en lice dans

l'ordre naturel de succession, hormis sa volonté de soumission aux colonisateurs, est de savoir lire et écrire. Il doit à cette magie supplémentaire et à la bienveillante attention des sacrifices de Moussokoro (sa mère) sa précoce ascension au trône de Soba.

Autant les versets du Coran et de la Bible griffonnés par les marabouts sont censés augmenter la puissance du fétiche dont ils deviennent partie, autant l'écriture profane soutenue par l'autorité coloniale ou néocoloniale assume un rôle de contrepouvoir, d'antidote. Elle devient ainsi fétiche en soi avant que d'autres maux/mots ne viennent exposer ses limites. L'interprète Soumaré ne disait-il pas que : « le laissez-passer se porte comme une amulette et, comme l'amulette, protège [le Nègre] contre le mauvais sort. Mieux, il sera le seul talisman qui sera efficace contre le mauvais sort que l'indigène pourrait encourir dans les terres conquises par le Blanc » (M, p. 63). On comprend mieux la portée de l'école dans *Monnè, outrages et défis* aussi bien que dans *Allah n'est pas obligé*. Comme le proclame sans ambages le capitaine de l'armée française à travers la voix de son interprète : « L'œuvre de la civilisation commence par l'instruction. Le premier écolier sera le prince héritier qui, dans quatre ans partira pour l'école des otages, l'école des fils de chefs, expliqua l'interprète » (M, p. 66). La réponse à cet ordre est une supercherie vite démasquée par Soumaré : « Nous avons filé au maître blanc un petit esclave requinqué à la place du dauphin que l'interprète connaissait et qu'il alla dénicher au Bolloda » (M, p. 66). Ceux qui, parmi les Blancs, étaient commis à la tâche de l'enseignement dans les colonies l'approchaient comme un sacerdoce. Ainsi sous Journaud – sixième commandant civil de Soba – ce travail revenait à Bernier. Et, « [c]omme tout instituteur toubab, Bernier avait débarqué avec la haute mission de civiliser, de ramollir les têtes granitiques des négrillons. Besogne qui se révéla ingrate, quasi-irréalisable et rebutante... » (M, p. 118). Les fugues récurrentes des élèves pendant l'harmattan se faisaient avec la complicité de leurs parents qui préféraient rallier les écoliers aux travaux champêtres, ce qui entraînait des punitions publiques pour tous les concernés. Sous le commandant Héraud, l'entrée en scène d'instituteurs noirs fait étendre cette mission de civilisation par l'instruction aux notables de Soba :

« Le commandant avait chargé Touboug d'apprendre à lire, écrire et parler français à notre Massa Djigui et ses suivants. [...]

De ses études, le Massa Djigui conclut que le français était un langage de déhonté et indicible par un croyant et un grand chef : il s'interdit de le parler et de le comprendre et ne changea pas d'opinion, même après l'inoubliable voyage de Paris et de Marseille à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931 » (M, p. 231-232).

De toute évidence, l'école française s'appréhende chez les colons comme un fétiche en raison de sa vocation première de créer une hiérarchie à même de soutenir l'ordre nouveau – fût-il colonial ou néocolonial. Djigui en comprend tout le danger. La sacralité de l'école (en tant que lieu consacré) est réintroduite dans *En attendant le vote...* avec le personnage de Koyaga, prince héritier de Tchaotchi et futur président de la République du Golfe. Le motif des fugues repris ici répond au profil même du personnage. Au début de chaque harmattan, et pour une période pouvant aller jusqu'à douze semaines, Koyaga et ses copains paléos abandonnaient les bancs de l'école de Ramaka pour retrouver les arènes de lutte. La tolérance du commandant blanc s'expliquait du fait que « [l]a France avait une dette à l'endroit du fils de Tchao. Elle avait mis aux fers le père, le tirailleur Tchao » (EA, p. 24). Aussi l'instituteur De Souza devait-il souffrir, six ans durant, les désertions de Koyaga et des « autres sauvageons de montagnards » en se contentant de purger sa colère par l'administration vigoureuse des « trente coups de chicote réglementaires qui punissaient les fugues des écoliers indigènes. Trente coups [qui] sur des fesses de montagnards nus parurent de fines caresses aux récalcitrants » (EA, p. 23-24).

Les quatre derniers chapitres de la « Veillée II » consacrés à l'exécution du coup d'État fomenté par Koyaga et ses lycéens contre Fricassa (EA, p. 82-94), à l'émergence de quatre nouveaux chefs sur la scène politique avec Koyaga comme ministre de la Défense, et à son ascension éventuelle au pouvoir suprême (EA, p. 94-116), crédibilise l'idée du fétichisme de l'écrit. Tombeur de Fricassa, Koyaga aurait dû obtenir la présidence. Or l'intrépide capitaine « était un gros complexé. Il lisait péniblement, écrivait difficilement il restait un gros primaire. Un primaire, complexé, mauvais orateur, timide ne peut faire un chef d'État » (EA, p. 96). Ces défauts lui auraient coûté la présidence, poste que la France de de Gaulle, de l'Union française et la communauté internationale estimaient convenir mieux à un

lettré. Aussi avait-il dû se contenter, avec l'appui des mêmes instances, du ministère de la Défense. Même après s'être militairement illustré encore une fois en se débarrassant de ses trois compagnons (le colonel Ledjo, président du comité de salut public, Tima le président de l'Assemblée nationale, et J.-L. Crunet le nouveau chef de l'État), la scolarité déficiente de Koyaga est mise en vedette. D'abord face à Macléδιο, téméraire animateur de radio et futur ministre de l'Orientation qui soumit le texte de la proclamation du putsch à l'analyse, ramenant le général Koyaga à ses jours d'école :

« Il [Macléδιο] la parcourut avec une bonhomie simulée, biffa fiévreusement quelques lignes, en ricanant remplit la marge de fines écritures. Il parla comme un maître à son élève. Dans une proclamation, un pronunciamento, le style est l'essentiel, estimait-il. Le style doit rester continuellement soutenu, noble et élevé » (EA, p. 114).

Après avoir relevé « phrases plates... familières et populaires », allégations non préalablement étayées et « plusieurs fautes ou maladresses sur le fond et la forme », Macléδιο conclut : « Jamais je ne vous aiderai à prendre le pouvoir en enregistrant un papier aussi criminel » (EA, p. 114). Même devant la menace des tirailleurs armés, Macléδιο exige, avant d'aider à enregistrer la proclamation, que Koyaga lui signe une décharge : « Une attestation qui me laverait devant l'histoire » (EA, p. 115).

Ce traitement de l'écriture permet à Bingo de dire sur un ton péremptoire :

« Le Nègre est un peuple sans écriture. Ce sont les colonisateurs, les curés et les marabouts qui l'ont alphabétisé. Ses maîtres lui ont inculqué le respect de l'écrit le papier est un fétiche, une croyance » (EA, p. 329).

Paradoxalement, c'est bien là un piège auquel les Blancs succombent éventuellement. Ce renversement se produit avec la transformation du bulletin de vote en mystification. À vouloir user malencontreusement du fétiche de l'écriture, le jeu de la démocratie sur fond d'illettrisme et de malhonnêteté révèle ses limites. Le bourrage des urnes (EA, p. 80) – acte concret – par les administrateurs coloniaux avait pour but d'empêcher l'indépendance de la République du Golfe, de légitimer sa continue soumission (c'est ce que les observateurs onusiens doivent certifier au dépouillement). La transformation par voie de magie des bulletins du NON

au OUI signale le premier acte d'adhésion en République du Golfe à cette supercherie de démocratie où les élections revêtent désormais ce caractère de mythe et où les résultats sont aussi fonction d'une prestidigitation ou d'une fiction électoraliste supérieure. On retrouve ici le précurseur de ce qui s'appelle désormais, et de bonne guerre, la Françafrique. L'instrumentalisation de la magie et de ses avatars à des fins politiques ne se limite pas à la République du Golfe. Elle semble omniprésente dans la création même du mythe de la démocratie à travers toutes les dictatures. Cette notion de l'écriture comme fétiche a cours aussi dans *Allah n'est pas obligé* où l'apparition de quatre dictionnaires signale multiplicité, subversion et duplicité. Pour Garnier¹⁰, ce qui distingue Birahima des autres enfants-soldats est précisément cet arsenal particulier : « il possède des fétiches bien singuliers : quatre dictionnaires à l'aide desquels il va nous permettre de nous accrocher à son histoire pour y trouver une porte de salut » (Garnier, 2004, p. 167). Notons aussi la justesse du propos de Ndiaye¹¹ quand elle assigne aux dictionnaires de Birahima une fonction plus importante que celle de « chercher », « vérifier » et « expliquer » les gros mots : « Ils servent bien davantage à confronter les discours afin de faire ressortir les non-dits, les préjugés, sinon le vide des discours au moyen desquels les uns et les autres justifient leurs actions » (Ndiaye, p. 82).

Magie et démagogie

En marge de Bokano et Nadjouma, les voyages initiatiques du jeune dictateur Koyaga nous permettent de découvrir l'emprise des fétiches sur les gouvernants africains de la guerre froide. Ce périple initiatique de Koyaga renvoie au *dalamasi* ou « pérégrination des chasseurs », pouvant durer jusqu'à trois ans. Cette période d'absolue humilité est consacrée à la visite des *sinbo* les plus célèbres afin de bénéficier de leurs savoirs. Le foisonnement de féticheurs et l'officialisation de la pratique par l'entremise d'un poste ministériel comme dans la République des Grands Lacs, participent de l'opportunisme de ceux-ci et en disent long sur l'exubérante

irrationalité des hôtes potentats. À l'instar du Sénégalais faisant office de ministre des Affaires occultes dans le gouvernement du dictateur au totem léopard, le commerce dans lequel sont engagés les marabouts dans *En attendant le vote* ne saurait avoir lieu que dans un marché de dupes.

Dans un entretien de 1997, Kourouma concédait une importante difficulté de lecture que pourrait poser *En attendant le vote des bêtes sauvages* :

« Quand je dis que tous les chefs d'État africains sont des féticheurs, tout le monde le sait, mais ils ne veulent pas l'écrire. Moi, je le dis parce que je ne me gêne pas... Je n'ai rien à cacher... Mais il y a un élément qui est très très important et mon prochain livre va en parler d'ailleurs : c'est qu'on ne comprendra pas un type comme Houphouët tant qu'on appliquera la logique, on ne comprendra pas un type comme Mobutu tant qu'on emploiera la logique rationnelle.

Il faut raisonner comme eux, comme féticheurs, pour comprendre, juger leurs actions » (Ouédraogo, p. 158).

Cette nouvelle donne – l'entrée en force de la magie dans la sphère politique moderne – laisse entrevoir un contraste avec la rigueur rationnelle originaire de l'hypo-culture qui fonde la divination où elle est d'abord plan d'action et où les sacrifices sont symboliques, métaphoriques. Or, dans la fiction de Kourouma, les sacrifices ne s'accommodent pas toujours d'une telle interprétation. La nomination d'un ministre conseiller aux Affaires occultes reflète bien la perversion de la divination, l'expression d'une culture déboussolée, folklorique. Ainsi, la divination devient une fin en soi. Et la maîtrise de la « connaissance du savoir » ne vise plus une action d'envergure, mais la conservation d'un pouvoir despotique et obscurantiste. Mobutu et son idéologie de l'authenticité nous en donnent l'illustration parfaite.

Régi par l'irrationnel, le comportement imprévisible de ces personnages doit, pour paraître logique, se laisser guider par une boussole tout aussi empreinte de magie. À tout seigneur tout honneur, c'est autour des chefs que pulluleront les marabouts, les géomanciens, les oniromanciens. De Fama à Koyaga, on assiste à un crescendo. Koyaga dont les parents sont parmi les plus aguerris de Tchaochi aligne au-delà de ses titres de *sinbo* et d'*evelema* celui de « magicien en chef ». C'est normal puisque « si la perdrix vole, son petit ne peut pas rester à terre ». Par effet d'amplification, Koyaga s'associe les services d'un Maclélio, lui-même détenteur de

pouvoirs magiques et rhétoriques (EA, p. 156). Ailleurs, chez le dictateur Tiekoroni de la République des Ébènes, une armée de féticheurs, marabouts, sorciers et tortionnaires (EA, p. 188) œuvrait à maintenir la sécurité de l'État. Les idéologues et les devins accusent ; les tortionnaires confirment en arrachant les aveux. Les dictateurs Nkoutigui et Tiékoroni, malgré leurs goûts divergents dans l'habillement et leur opposition idéologique « se ressemblaient le plus dans la façon d'agir » (EA, p. 162). « La manière différente de s'habiller ne signifiait rien, absolument rien. Ils cachaient toujours tous les deux sous leurs déguisements respectifs les grigris protecteurs des marabouts féticheurs » (EA, *ibid.*), car en dépit de leur foi respectives en l'islam et en la chrétienté, « [i]ls étaient tous les deux foncièrement animistes » (EA, *ibid.*). Éternels rivaux, « ils décidèrent de s'affronter dans un domaine supérieur, celui des choses invisibles, de la sorcellerie, de la magie, des sacrifices » sans pour autant pouvoir se départager.

Cet appétit vorace fait des marabouts de tout acabit une espèce prisée. L'exemple que nous fournit l'architecte-sorcier sénégalais du dictateur au totem léopard reste des plus instructifs dans le renforcement de la typologie du marabout sorcier commerçant inaugurée par Tiécoura et Abdoulaye dans *Les Soleils des indépendances* et qui se poursuivra à travers Yacouba dans *Allah n'est pas obligé*. En effet, Tapa Gaby « patenté fournisseur émérite du chef de l'État en marabouts, sorciers et autres experts en affaires occultes » (EA, p. 229) « occupait dans l'ordre de préséance des conseillers le troisième rang » (EA, p. 228), derrière Sakombi Inongo le ministre de la Propagande et de l'Orientation nationale – celui qui « savait et connaissait le dictateur » – et le marabout Kaba, chef des marabouts du dictateur. Pourtant la première rencontre de l'architecte sénégalais, lettre de recommandation du président du Sénégal en main, venu soumissionner un dossier en vue de la construction de l'immeuble de la Radio et de la Télévision en République du Grand Fleuve aurait pu rester des moins mémorables :

« Au cours de cette première rencontre, le projet de l'architecte n'enthousiasme pas l'homme au totem léopard. L'architecte croit aux marabouts, aux fétiches et sait que le dictateur plus que lui les pratique, les suit. Avant de sortir bredouille, ses dossiers sous le bras, Gaby s'arrête, murmure, invente un mensonge. Un marabout l'avait rencontré la veille de son voyage et l'avait

chargé d'un message. C'est une divination importante. Un complot est en train de s'ourdir contre l'homme au totem léopard. Les conspirateurs l'ont attaché, ensorcelé et risquent de réussir. Le marabout lui recommande, avant vendredi, d'immoler aux mânes des ancêtres deux taureaux par nuit noire sur une tombe fraîche dans un cimetière et un poulet noir au fond d'un puits. Le dictateur a toujours pour règle d'immoler tous les sacrifices qu'on lui conseille. Par routine, il fait l'offrande des deux bœufs et du poulet noir puis oublie.

Mais voilà que, cinq jours après la rencontre, justement le vendredi, par extraordinaire, d'un cheveu le dictateur échappe à un attentat. Un attentat perpétré dans les conditions décrites par le marabout.

Un avion s'envole le soir de la capitale et revient dans la nuit même de Dakar avec à son bord l'architecte Gaby et le marabout Kaba. Kaba comblé d'argent est embauché tout de suite comme chef des marabouts du dictateur. Et Gaby comme patenté fournisseur émérite du chef de l'État en marabouts, sorciers et autres experts en affaires occultes » (EA, p. 229).

Nous l'avons démontré, la conquête et la préservation du pouvoir constituent chez les dirigeants politiques un mobile suffisant pour une adhésion aveugle au maraboutage, à la magie et à la sorcellerie. La divination acquiert le statut d'instrument du pouvoir. Dans ces démocraties nées de sortilèges, les combats magiques finissent par se répandre en véritables guerres civiles. La guerre étant elle aussi outil de préservation, de propagande, et de conquête, il n'y a rien d'étonnant à ce que les politiciens et leurs milices l'instrumentalisent de concert avec la magie.

Magie et guerre

Si dans *En attendant le vote...* les dictateurs usent de leurs pouvoirs magiques ou considérés tels pour en découdre avec leurs ennemis personnels et politiques, on peut dire que l'état de guerre civile que présente *Allah n'est pas obligé* libéralise la pratique aux hommes du rang et aux gradés des armées fratricides. Cette situation crée à son tour des opportunistes, que la majorité des marabouts et ministres en Affaires occultes laissaient présager dans *En attendant le vote...* L'émergence des faux-monnayeurs, des escrocs et bandits de grands chemins à l'instar de « hadji Tiécoura alias Yacouba » le « multiplicateur de billets et aussi marabout devin et marabout fabricant d'amulettes » (A, p. 39) le confirme dans *Allah n'est pas obligé*. Cet alias à lui tout seul illustre la duplicité du

personnage se défaisant de son nom animiste et revêtant à la sauvette un nom musulman. De toute évidence, Kourouma suggère un lien entre Yacouba et le Tiécoura de *Les Soleils des indépendances* dont il reprend le nom quand il rejoint Togobala, d'où d'ailleurs le choix de placer Birahima à Togobala, au début du roman et de faire de sa mère, à l'instar de Salimata, un personnage hanté par les effets ravageurs de l'excision, et de Balla « le seul cafre du village ». Contrairement à Bokano de *En attendant le vote...*, le Yacouba d'*Allah n'est pas obligé* est dépeint comme un désœuvré menteur exerçant « la divination sans en avoir le don ».

Le fait que Balla devient le beau-père du petit Birahima dans ce chapitre d'ouverture permet par la suite d'opposer son appréciation des pouvoirs magiques de celui-ci à ceux de Tiécoura, son compagnon de route. En effet, Birahima avait commencé à apprendre « la chasse, le fétiche et la sorcellerie » avec Balla, raison pour laquelle ses grands-parents soucieux de le voir grandir dans la foi islamique cherchèrent à l'éloigner du cafre. Les deux apports s'anéantissent au fil du parcours de Birahima. Guérisseur, une nouvelle affinité lie Balla au Tiécoura des *Soleils*. Leurs prétendus soins laissent dans le désarroi ces femmes victimes de l'excision. Ils emploient le prétexte d'un don (de guérison) devenu franchement désuet pour entourer leurs patientes d'attention malveillante.

Les malversations de Yacouba s'expriment essentiellement sur le plan monétaire. Rentré précipitamment d'Abidjan, il avait retrouvé refuge à Togobala où d'un commun accord on ne l'appelait que par le nom de Tiécoura. Fatigué de voir son commerce péricliter, « Yacouba alias Tiécoura », l'« inventeur de paroles de prières pour réussir et découvreur des sacrifices pour éloigner tous les mauvais sorts » (A, p. 43), le bandit boiteux entreprit d'emmener Birahima chez sa tante au Liberia :

« Il voulait m'accompagner parce qu'il était aussi multiplicateur de billets. [...] Tiécoura était multiplicateur de billets et aussi marabout devin et marabout fabricant d'amulettes.

Tiécoura était pressé de partir parce que partout tout le monde disait qu'au Liberia là-bas, avec la guerre, les marabouts multiplicateurs de billets ou devins guérisseurs ou fabricants d'amulettes gagnaient plein d'argent et de dollars américains » (A, p. 39).

L'aventure du Liberia s'annonce pour Birahima comme une entreprise vouée d'office à l'échec. Partis avant le lever du jour, devant la peur que

suscitent chez Birahima le froufrou des chouettes et le chant du touraco, Yacouba récite tantôt « sourates fortes du Coran » et « terribles prières du sorcier indigène ». Parvenus au village Zorzor, fief du colonel Papa le bon :

« Yacouba s'installa comme devin. Il vaticina. (Vaticiner, c'est prophétiser.) Dans le sable il traça des signes et dévoila l'avenir du colonel Papa le bon. Le colonel devait faire le sacrifice de deux bœufs. [...]

Yacouba fabriqua des fétiches pour chaque soldat-enfant et pour chaque soldat. Les fétiches s'achetaient au prix fort. Moi j'ai eu le grigri le plus puissant. Et gratis. Les fétiches se renouvelaient. Yacouba ne manquait jamais de boulot » (A, p. 78).

Il ne manquait plus que l'attaque du colonel par un de ses prisonniers pour démontrer les limites des fétiches de Yacouba :

« Faforo ! Les balles ont traversé le colonel Papa le bon malgré les fétiches de Yacouba. Yacouba a expliqué : le colonel avait transgressé des interdits attachés aux fétiches » (A, p. 90).

Arrivés au camp de Prince Johnson où le fétiche et la croix servaient de bannière aux combattants, Yacouba et Birahima sont soumis à des tests pour s'assurer qu'ils ne sont pas des mangeurs d'âmes. Yacouba, grand *grigriman*, ainsi qu'il s'est présenté, permet à Prince Johnson d'entrer, non sans reconnaissance, sous une nouvelle protection :

« Johnson avait un féticheur, un féticheur chrétien. Dans les recettes de ce féticheur, il y avait toujours des passages de la Bible et toujours la croix qui traînait quelque part. (Recette signifie procédé pour réussir quelque chose.) Johnson était heureux de rencontrer Yacouba, un féticheur musulman. Les combattants allaient compléter les fétiches chrétiens par des amulettes constituées de versets du Coran gribouillés en arabe » (A, p. 141).

Parvenu en Sierra Leone, Yacouba et Birahima se sentaient au cœur de l'eldorado que le premier recherchait depuis Abidjan et pour lequel il avait quitté Togobala. Les chasseurs traditionnels et professionnels en s'emparant de la région de Mile-Thirty-Eight exposent le butin de guerre des deux compagnons, fait d'or et de diamant :

« Lorsqu'ils arrivèrent au caleçon de Yacouba, au lieu de découvrir un gros cul, ils tombèrent sur des petites bourses contenant des diamants et de l'or. C'est là sous le boubou et dans le pantalon bouffant que Yacouba, le bandit boiteux, conservait ses économies. Moi aussi, en fouillant dans mon caleçon, ils ont trouvé de l'or et du diamant. Mais ce n'était rien par rapport à Yacouba qui avait fini par ressembler lorsqu'il marchait à un quelqu'un qui avait de gros testicules herniaires, une volumineuse hernie » (A, p. 203).

Face aux chasseurs traditionnels, véritables détenteurs de pouvoirs mystiques, Yacouba concède le caractère douteux de son savoir. Néanmoins, habitué au mensonge, cela ne l'empêche pas de se donner du galon :

« Après Saydou, c'est Yacouba qui se présenta. Yacouba lui aussi a commencé à fabuler. Il avait chez Johnny Koroma en Sierra Leone le grade de lieutenant-colonel, lieutenant-colonel grigriman. C'était faux, archifaux. Il était lieutenant-colonel parce qu'il avait obtenu des résultats extraordinaires. Il avait rendu les bombardements des bateaux et des avions de l'ECOMOG inefficaces. [...] Yacouba était parvenu à ensorceler toute une armée, l'armée et ses engins de guerre. Ce n'est pas tout. Il était parvenu à rendre tous les guérilleros, tous les enfants-soldats de Johnny invisibles aux envahisseurs de l'ECOMOG. [...]

Ayant écouté les grands, Saydou et Yacouba, mentir comme des voleurs de poulets, j'ai voulu comme eux me faire valoir. J'ai dit que moi aussi j'avais le grade de commandant dans les enfants-soldats chez Johnny Koroma. J'étais un champion de l'espionnage » (A, p. 225-226).

Dans *Allah n'est pas obligé*, le monde renversé de la guerre civile permet donc la parodie des pratiques magiques. Le marabout qui accompagne le jeune Birahima n'a rien du prestige de Bokano de *En attendant le vote...* ou du respect voué au Balla de *Les Soleils des indépendances*. Le Balla d'*Allah n'est pas obligé* « parce qu'il pratiquait la sorcellerie, la médecine traditionnelle, la magie et mille autres pratiques extravagantes... » (A, p. 16, c'est nous qui soulignons) n'est déjà plus que l'image déformée de son prédécesseur. La fin du roman, en opposant une fin de non-recevoir à la prière des sept individus rassemblés devant la tombe de la tante, reste claire sur les pouvoirs présumés et réels de Tiécoura alias Yacouba et de ses compagnons :

« Sekou était comme Yacouba un multiplicateur de billets et un grigriman. Les prières étaient dites d'une voix si distincte et si pure par Yacouba qu'elles sont montées directement au ciel. Mais peut-être n'ont pas été acceptées car, sur les sept personnes qui étaient accroupies autour de la fosse commune dans laquelle reposait la tante, il y avait trois bandits... Les trois bandits de grand chemin sans loi ni foi à cause desquels les prières ne peuvent pas être acceptées par Allah étaient Saydou, Yacouba et Sekou. C'est pourquoi nous allons faire d'autres prières, avec d'autres imams, beaucoup d'autres prières pour le repos de l'âme de la tante » (A, p. 231).

Conclusion

L'analyse que fait Ngandu Nkashama de la place des mythes dans *Les Soleils des indépendances* reste tout aussi pertinente au regard des derniers romans de Kourouma, tant il est vrai que :

« Les sorciers, les marabouts et leurs maraboutages, auraient pu constituer un refuge important à toute ambiguïté. Mais eux-mêmes, ils ont déjà perçu la dimension équivoque de cet univers. Ne pouvant plus faire revivre des mythes impossibles, ils transforment les gestes les plus rituels en des types évidents de mystifications extrinsèques. Les mystifications revêtent dans le récit un caractère significatif, qui implique une procédure : “la fin des mythes”.

Désormais, tout ce qui peut rappeler les mythes anciens ne peut plus être lu (et interprété), que sur les modes de la farce et de la parodie » (Ngandu Nkashama, p. 65).

Autour des couples Balla/Fama, Djigui/Moussokoro, Béma/ Lacina, Tchao/Nadjouma, Koyaga/Fricassa, Bokano/Abdoulaye, Tiékoroni/Kountigui, Kaba/Gaby, Maclélio/Sakombi et Tiécoura/ Yacouba ainsi que des thèmes du pouvoir, du destin, du rêve, de la tradition, de la désillusion, l'œuvre romanesque de Kourouma fait un extravagant étalage de magie, de voyance et de sorcellerie, mais aussi de leur échec, échec que parachève *Allah n'est pas obligé*. Cette chronique d'un échec annoncé depuis les décevants démêlés de Salimata remplit une fonction éminemment explicative que résume bien Pierre Soubias¹² :

« Si elle est indifférente à la politique, Salimata perd aussi, dans cette histoire bien des illusions : sur son destin rêvé de femme féconde et digne, sur la magie et les féticheurs, sur la justice de Dieu... » (Soubias, p. 148).

En somme, l'œuvre de Kourouma tout entière fonctionnerait sur le mode de son écrit fondateur :

« Roman du désenchantement, certes, que les *Soleils*. Mais aussi roman magique où se déploie, malgré les avanies de l'Histoire, malgré le refus de tout message, toute la force d'un imaginaire ancré dans le surnaturel, et que la rationalité occidentale n'est pas près d'assimiler » (Soubias, p. 151).

En définitive, nous convenons avec Garnier¹³ que :

« Les mots sont des fétiches d'une nature différente de ceux que fabrique Yacouba, ils ne servent pas à protéger, mais à assumer. [...] Cette foi dans la puissance des mots et de leurs agencements, maintenue au-delà d'un facile scepticisme quant à leur usage, fait d'Ahmadou Kourouma un des grands écrivains politiques du siècle dernier » (Garnier, 2004, p. 168).

Bibliographie

- BISANSWA Justin K., 2002, « Jeux de miroirs : Kourouma l'interprète ? », *Présence francophone* 59, p. 8-27.
- COLVIN Margaret, 2000, « La profanation du sacré dans les romans d'Ahmadou Kourouma », *Études francophones*, xv, 2, p. 37-48.
- GARNIER Xavier, 2004, « Allah, fétiches et dictionnaires : une équation politique au second degré », *Notre Librairie* 155-156, p. 164-168.
- 2006, « Le rire cosmique de Kourouma », *Études françaises* 42, 3, p. 97-108.
- GASSAMA Makhily, 1995, *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala/ ACCT.
- KONATÉ Yacouba, 1990, « Ahmadou Kourouma. L'écrivain qui marque le siècle », *Ivoire Dimanche*, n^o 996 du 11 mars.
- KONÉ Amadou, 2004, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre Librairie* 155-156, p. 178-183.
- KOUROUMA Ahmadou, 1968, *Les Soleils des indépendances*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal ; 1970, Paris, Seuil.
- 1990, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil.
- 1998, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.
- 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- 2004, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil.
- KWAHULÉ Koffi, 2004, « Les soleils de la scène », *Notre Librairie* 155-156, p. 206-211.
- NDIAYE Christiane, 2006, « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du "blablabla" de Birahima », *Études françaises* 42, 3, p. 77-96.
- NGANDU NKASHAMA Pius, 1985, *Kourouma et le mythe : une lecture de Les Soleils des indépendances*, Paris, Silex.
- OUÉDRAOGO Jean, 2004, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma. Griots de l'indicible*, New York, Peter Lang.
- SEMUJANGA Josias, 1999, *Dynamique des genres dans le roman africain : Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan.
- 2006, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises* 42, 3, p. 11-30.
- SOUBIAS Pierre, 2004, « Les Soleils des indépendances : la magie du désenchantement », *Notre Librairie* 155-156, p. 146-151.

¹ State University of New York - Plattsburgh.

² Intitulé de ma présentation lors du colloque international tenu à l'Université Laval (3 au 5 mai, 2007) sous l'égide de la chaire de Recherche du Canada en Littératures africaines et Francophonie sur *Le Sens du social dans le roman francophone*. Texte à paraître dans les actes du colloque.

³ Voir « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre Librairie* 155-156, 2004, p. 178-183.

⁴ X. Garnier, « Le rire cosmique de Kourouma », *Études françaises* 42, 3 (2006), p. 97-108.

[5](#) Voir C. Ndiaye, « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du "blablabla" de Birahima », *Études françaises* 42, 3 (2006), p. 77-96.

[6](#) M. Colvin, « La profanation du sacré : l'inscription du tragique dans deux romans d'Ahmadou Kourouma », *Études francophones*, vol. XV, n^o 2, p. 37-48.

[7](#) Yacouba Konaté, « Ahmadou Kourouma. L'écrivain qui marque le siècle », *Ivoire Dimanche* 996, du 11 mars 1990, p. 39-42.

[8](#) J. Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 188.

[9](#) Voir « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises* 42, 3.

[10](#) Voir X. Garnier, « Allah, fétiches et dictionnaires : une équation politique au second degré », *Notre Librairie* 155-156 (2004).

[11](#) Voir C. Ndiaye, « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du "blablabla" de Birahima », *Études françaises* 42, 3 (2007).

[12](#) P. Soubias, « Les Soleils des indépendances : la magie du désenchantement », *Notre Librairie* 155-156 (juillet-décembre 2004), p. 146-151.

[13](#) « Allah, fétiches et dictionnaires : une équation politique au second degré », *Notre Librairie* 155-156 (juillet-décembre 2004), p. 164-168.

L'humour satirique
dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma

Paschal Kyiiripuo KYOORE¹

Les romans de Kourouma sont caractérisés à dessein par un style unique. De son premier roman *Les Soleils des indépendances* jusqu'à son dernier, *Allah n'est pas obligé*, Kourouma puise dans les traditions orales africaines en s'inspirant de la technique narrative des contes pour sa création romanesque. La technique narrative qu'il déploie dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* (EA) est inspirée des rites et traditions de la société de chasseurs. Selon Carrol Coates, Kourouma lui-même était un maître chasseur (Coates, p. 263). La technique narrative de Kourouma vise à provoquer le lecteur à réfléchir. Comme le fait remarquer Carrol Coates : « The novel is provocative both of laughter... and of anger if the reader pauses to reflect about allusions to historical realities in the discourse » (Coates, p. 266).

Très valorisé dans les sociétés africaines, l'humour s'utilise fréquemment dans des situations gaies comme dans des contextes sérieux. Ainsi il se déploie dans les situations qui naturellement se prêtent au rire aussi bien que celles moins joyeuses telles les funérailles d'un vieillard. Kourouma emploie l'humour satirique pour divertir son lecteur tout en s'attaquant à certains vices sociaux et politiques de la société africaine en général. Édouard Morot-Sir a raison de dire que « la source vive de l'humour

africain doit être cherchée d'abord dans sa littérature orale, ses contes et ses proverbes » (Morot-Sir, p. 96).

Commentant l'humour libérateur chez les écrivains africains, Morot-Sir affirme que :

« [s]i la conscience de l'humour est discrètement et rarement orchestrée en relation avec la culture, la pratique de l'humour est permanente ; elle parcourt l'arc-en-ciel de l'expression humoristique, depuis l'humour rose jusqu'à l'humour noir, depuis la tendresse et la pitié jusqu'à la férocité lucide, depuis le sourire secret jusqu'au rire éclaboussant, depuis le sarcasme jusqu'à la contemplation ironique et sereine » (Morot-Sir, p. 95).

Et si selon Morot-Sir la poésie reste assurément son domaine privilégié, il n'en demeure pas moins que « la prose africaine fait aussi parler, si je puis dire, l'humour à travers le rire », et il cite des exemples de romanciers tels Ferdinand Oyono, Mongo Beti, Tchicaya U'Tamsi, Sembène Ousmane, et Ahmadou Kourouma (Morot-Sir, p. 98). Sa première conclusion tient donc du fait que son étude privilégie la poésie.

La satire n'est pas une caractéristique permanente de l'humour. Néanmoins, dans l'œuvre romanesque de Kourouma, il n'y a guère d'humour qui ne provoque la satire. Commentant l'emploi de la satire par les écrivains africains, l'écrivain et critique kenyan Ngugi wa Thiong'o remarque que :

« The satirist sets himself certain standards and criticizes society when and where it departs from these norms. He invites us to assume his standards and share the moral indignation which moves him to pour derision and ridicule on society's failings. He corrects through painful, sometimes malicious, laughter » (Ngugi, p. 56).

Kourouma ridiculise une société africaine dont la perversion des mœurs provoque l'indignation. Bien que sa satire soit malicieuse, elle fait rire de par sa dérision. Ici, les remarques de Ben Jukpor concernant l'humour méritent notre attention. Selon lui, l'humour évolue constamment et peut revêtir, même au sein d'une seule civilisation, des notions multiples selon les périodes historiques. La satire, elle, a un caractère permanent qui n'est entravé ni par le temps ni par la civilisation. « Elle garde toujours son principe de base qui consiste à critiquer le mal » (Jukpor, p. 21).

Nous convenons avec John Ball que les sociétés qui sont le plus souvent victimes de la tyrannie ont plus tendance à satiriser les abus despotiques de

ceux qui détiennent le pouvoir (Ball, p. 14). Pour Ball, la satire peut être difficile à identifier particulièrement quand elle provient d'une culture qui nous est étrangère (Ball, p. 18) à cause du dilemme d'interprétation. Ainsi, le but affiché – de fantaisie satirique – des *Versets sataniques* de Salman Rushdie a été mal interprété par des intégristes islamiques au point de le considérer comme blasphématoire. Ball postule que : « a satiric work may assume an ideal reader who shares its standards of judgement, but it will not always get one » (Ball, p. 20). Mais, peut-on parler de lecteur idéal du roman de Kourouma ?

Les caractéristiques de la satire comprennent, selon Ball « reduction, exaggeration, grotesque distortion, reversal, burlesque, paradox, and violation of style or decorum » (Ball, p. 22). Kourouma recourt à toutes ces techniques et cela constitue principalement la source de son humour satirique. Ball fait remarquer aussi que peu de critiques s'accordent sur le but de la satire (Ball, p. 34). Cela ne renverrait-il pas aux connotations culturelles spécifiques déjà suggérées ?

Certains critiques de la théorie postcoloniale voient dans l'assaut de la satire sur ce qui est oppressif et rétrograde, l'admission d'une défaite (Ball, p. 35). Nous remettons en question cette interprétation de l'effet de la satire. Pour nous, la satire chez des écrivains comme Kourouma se présente en moquerie du complexe de ceux qui exercent le pouvoir politique, social, ou économique, soient-ils colons ou dirigeants africains. Chez Kourouma, il n'y a aucun manque de confiance dans l'effet de sa critique des symboles de pouvoir. L'évocation de ce qui est répressif et rétrograde ne s'effectue pas forcément sur un ton pessimiste et ne se veut aucunement une admission de défaite. Écrivain engagé, Kourouma ne fait que remplir son devoir de promouvoir un changement radical dans les systèmes sociopolitiques de la société africaine.

L'étude de Madeleine Lazard (2002) sur le rire chez François Rabelais est très révélatrice. En dépit du fait que « le rire est question d'humeur, ses critères varient selon l'époque, le sexe, la culture » (Lazard, p. 51), ce que Lazard affirme dans son article vaut aussi pour cette étude quand elle note que les contemporains de Rabelais savaient qu'il était un auteur « d'une œuvre pleine de gaieté et de bouffonnerie » (Lazard, *ibid.*). Autant de

paramètres à prendre en compte dans toute lecture d'œuvres humoristiques et satiriques. Le comique chez Rabelais, affirme Lazard,

« naît de l'exagération du fantastique poussé à l'extrême, du décalage entre ce qu'on sait possible et le mépris de la vraisemblance. À la différence du comique significatif, de la satire, il n'exprime en aucune façon la dérision de tel personnage ou de tel comportement » (Lazard, p. 52).

Chez Kourouma aussi, l'exagération du fantastique est poussée à l'extrême donnant l'impression d'un mépris de la vraisemblance. Ses personnages et leurs comportements deviennent ainsi la cible d'une dérision. Lazard relève aussi que « alors que le rire de la satire est purement critique, le rire de Rabelais possède une double dimension. C'est un rire ambivalent qui en même temps rabaisse et relève » (Lazard, p. 52). En comparaison, le rire de Kourouma n'est aucunement ambivalent. Dans *Pantagruel* de Rabelais, les images du corps grotesque abondent. Chez Kourouma, c'est le goût grotesque pour le sexe chez les dictateurs qui abonde. L'humour satirique de Kourouma amuse, mais n'est jamais gratuit. Comme chez Rabelais, « la dérision [chez Kourouma] est presque toujours riche d'un incommensurable humour » (Lazard, p. 56).

Dans son article sur la culture et l'humour dans le roman négro-africain d'expression française, Morot-Sir s'inspire de pensées hétéroclites telles que celles de Frantz Fanon et d'Aristote et se pose cette question rhétorique :

« Le rire ne serait-il pas, et nous rejoignons Rabelais, le moment vécu de l'utopie ? Volatilisant les cultures, convertissant l'espérance en donnée immédiate de la conscience, transformant la pesanteur ontologique en fantaisie et en miracle de légèreté verbale, il transmute la parole et l'écriture, tous les arts, leurs sources religieuses et leurs expressions culturelles, en un art suprême, un art de vivre » (Morot-Sir, p. 99).

Le rire que l'humour satirique de Kourouma provoque ne serait-il pas un moment vécu de l'utopie ? Son rire transmute la parole et l'écriture en un art suprême, et pour nous, c'est un art qui donne du sens à l'image utopique d'une Afrique appelée à prendre conscience des maux qui l'étouffent.

La satire contre les Européens

Les colonisateurs européens, entre autres personnages, constituent une cible de la satire de Kourouma. En décrivant l'attention portée par le général de Gaulle au référendum de 1958 en Afrique, le narrateur emploie des symboles animaliers comme on le ferait dans la parole quotidienne malinké. Ainsi le général de Gaulle suivait la situation politique en Algérie avec les yeux ouverts comme un vieux crocodile. Et quand le narrateur, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, chante les louanges de la France comme le pays des droits de l'homme, ce n'est que pour mieux railler l'hypocrisie de l'entreprise coloniale :

« On peut tout prendre à défaut chez les Français mais jamais la grande expérience de colonisateurs consciencieux et humains. Quand, après étude, une conquête apparaît amortissable et rentable, ils ne tergiversent plus, se souviennent de leurs missions d'instruire, de soigner, de christianiser » (EA, p. 16).

C'est l'ironie qui provoque l'humour, car le narrateur ne chante pas les louanges des Français puisque qu'il nous est donné de comprendre le moteur des « conquêtes meurtrières » (EA, p. 11). La veine satirique est évidente et porte sur la déshumanisation des Africains, à l'instar des paléos, qu'il faut « rendre colonisables, administrables, exploitables » (EA, p. 12).

Ailleurs, le narrateur satirise les motifs du soutien apporté par la France, les États-Unis et leurs alliés occidentaux à certains politiciens africains au nom de la lutte anti-communiste pendant la guerre froide. Les pays occidentaux voulaient tout simplement assurer leur mainmise permanente sur les pays africains en asseyant au pouvoir des pantins. Parlant du soutien de la France aux nouveaux présidents, le narrateur provoque le rire en ajoutant ironiquement que chacun d'eux retourne au pays pour proclamer le parti unique : un acte en contradiction avec les droits de l'homme. Dans son étude sur la satire dans le théâtre ouest-africain, Ben Jukpor observe que :

« [l]’ironie annexe aussi le sarcasme, considéré lui, comme une forme violente d’ironie. L’ironie pourrait également se présenter, dans une certaine mesure, à travers l’exagération qui, dans la satire, vise en général à souligner les aspects répugnants de ce qui fait l’objet de la censure » (Jukpor, p. 43).

Il y a du sarcasme dans l'évocation de l'acte dictatorial du nouveau président dont le comportement fait fi de toute tentative de créer un système démocratique. Et cette ironie fait ressortir les aspects répugnants de ce qui fait l'objet de la censure de Kourouma.

Ainsi la satire des pouvoirs colonisateurs se dévoile parfois à travers le ridicule des chefs d'États africains. Le président Fricassa Santos en est un exemple. D'abord, le narrateur fournit des détails sur ses origines pour mettre en relief la dimension politique du personnage, et pour mieux le ridiculiser. Son père, d'une famille privilégiée émancipée de l'esclavage, a profité de la traite des Noirs. Les résultats des élections qui ont porté Fricassa Santos à la tête du gouvernement du pays indépendant ont choqué les administrateurs coloniaux français et la mission d'observation de l'ONU. Les « non » étaient transformés en « oui » grâce au pouvoir surnaturel de Fricassa Santos. Kourouma satirise les colonisateurs, mais il n'épargne pas les chefs d'États africains qui pratiquent le fétichisme. L'humour dans cet instant est aiguisé par la manière dont le narrateur décrit l'étonnement des colonisateurs devant les résultats des élections. Leur étonnement était comme celui du mari qui voulant retourner sa femme au lit se découvre plutôt dans les bras d'une lionne. La déception des colonisateurs est ainsi assimilée à celle du mari sous choc.

C'est également par sarcasme, ironie et humour que le narrateur dépeint les personnages qui représentent les Européens colonisateurs ou missionnaires. Par exemple, le roi Léopold II de Belgique ne manque pas de faire rire le lecteur. La Belgique sous le régime du roi Léopold II a colonisé des territoires africains exponentiellement plus étendus que son royaume. L'homonyme fictionnel de Léopold II dans le roman s'appelle Paul II. Sous son égide se tient une conférence géographique internationale qui crée une association : « L'Association décida de planter définitivement l'étendard de la civilisation dans le cœur de la forêt » (EA, p. 214). Le narrateur satirise l'euphémisme de « mission civilisatrice » dont les Européens avaient baptisé leur hégémonie. C'est par ironie que le narrateur loue la réussite des missionnaires et des colonialistes en Afrique. Mais le sarcasme est dirigé surtout contre les Africains assimilés qui se croient « évolués » parce qu'ils singent les manières des Blancs. Plus loin, le narrateur se moque des

manières que les Européens ont apprises aux Africains pour mieux les assimiler et les « civiliser ». Pour atteindre leur but, ils créent « le certificat d'évolué ou d'évoluant pour les indigènes » (EA, p. 219) et d'un ton moqueur, le narrateur explique en détail les aptitudes requises :

« Boire avec un verre sans aspirer le liquide par le nez. Manger avec des fourchettes sans laisser dégouliner des miettes par les commissures. Se moucher et cracher dans un mouchoir. Viser juste le trou du cabinet à la turque avec un solide étron, un caca bien moulé. Embrasser sa femme avant de la baiser sans caresse vicieuse et ne baiser qu'elle toute l'année. Proclamer sa foi en la Bible qui dit la bénédiction des Blancs (Sem, Japhet), et la malédiction des Noirs (Cham, Canaan). Et reconnaître donc comme loi naturelle et irréversible la prédominance de la lumière (incarnée par le Blanc) sur les ténèbres (le Noir). Ajoute le *cordoua* » (EA, p. 220).

La manipulation des voix narratives n'explique pas à quel moment intervient la voix du *cordoua* dans ce paragraphe, mais l'humour satirique s'étend aussi aux premiers ethnologues européens qui ont publié des œuvres sur l'Afrique et les Africains, à partir desquelles Léopold Senghor et d'autres négritudistes auraient puisé certaines idées. Dans une étude sur la satire dirigée envers les ethnologues, Ingeborg Kohn affirme qu'il s'agit d'ethnologues qui percevaient les Africains comme des enfants (Kohn, p. 215-216). C'est précisément cette perception de l'Africain qui a influencé l'attitude des colonisateurs et des missionnaires européens représentés à travers les personnages fictionnels de Kourouma. Dans le roman, la notion propagée par les missionnaires qu'il faut beaucoup d'années pour « civiliser » l'Africain provient des théories des ethnologues européens.

La satire contre les Africains

Les dirigeants africains surtout font l'objet d'une satire caustique. Le narrateur, pour insister sur le succès partiel des comploteurs évoque l'image d'une personne qui, devant manger un rat, en a mangé seulement la queue alors même que la plus grande partie reste à consommer. Le narrateur poursuit : « En maître chasseur, vous vous êtes dit intérieurement : "C'est

l'idiot qui ne connaît pas la vipère des pyramides qui prend ce petit reptile par la queue" » (EA, p. 108). Koyaga se moque de la folie de la personne qui ignore le danger dans son comportement naïf et innocent. Par la suite, quand le commando croit avoir tué tous les membres de la faction Koyaga du gouvernement, Ledjo revient pour inspecter une tâche qu'il croit bien accomplie. Il est alors brutalement tué par Koyaga et ses condisciples. Quand le président Tima est capturé, il pleure et « ses lèvres tremblaient comme le fondement d'une chèvre qui attend le bouc » (EA, p. 111-112). Tima est tué d'une manière rituelle et inhumaine. Koyaga lui coupe le pénis, le lui introduit dans la bouche et abandonne sa victime qui hurle de douleur. Y a-t-il du comique, de l'humour, dans cette scène ? Malgré le tragique de l'événement, la description humoristique de la peur qui a saisi Tima avant son émasculatation satirise ce personnage politique qui se croyait courageux.

Commentant les théories sur la satire, Jukpor se pose la question de savoir si elle garde toujours son caractère fondamental quel que soit le moyen par lequel elle s'exprime ou si elle évolue en fonction de ce moyen d'expression pour refléter une civilisation déterminée (Jukpor, p. 15). Selon cet auteur, il faut que la définition mette en valeur non seulement le caractère inné de toute satire, mais aussi la culture dans laquelle celle-ci se présente. Ce n'est pas une tâche facile, comme le reconnaît Jukpor lui-même. Comment détermine-t-on le caractère inné de la satire ? L'exemple ci-dessus de la scène de mise à mort de Tima illustre la difficulté de parler du caractère universellement compréhensible de la satire. Pour le lecteur africain, cette satire humoristique peut s'apprécier, mais ce n'est pas forcément le cas pour d'autres lecteurs. Dans son étude sur la satire dans le roman postcolonial, Ball affirme que ce que l'on considère comme amusant dans une communauté peut être perçu comme choquant dans une autre. Pour cette raison, il suggère que l'humour et le rire ne peuvent pas être considérés comme des caractéristiques essentielles de la satire. D'ailleurs la satire vacille entre le mépris de son objet de critique et le ridicule (Ball, p. 33). Les arguments de Ball sont pertinents. L'humour et le rire sont déterminés par un contexte social spécifique.

L'humour comme ingrédient de la satire politique se manifeste dans d'autres incidents du récit. Après le coup d'État mené par Koyaga, Maclélio refuse de diffuser la proclamation qu'il a écrite et le narrateur décrit le mépris de Koyaga en disant que « [à] aller trop loin dans le jeu avec l'enfant, il finit par vous demander de vous déculotter pour jouer avec le pénis et les bourses » (EA, p. 114). La réaction calme de Koyaga est ironique et provoque de l'humour : « Quel genre de personne pouvait être un tel énergomène qui attachait tant d'importance à des choses aussi futiles que le jugement de l'histoire » (EA, p. 115). L'humour dans cet incident se perçoit à plusieurs niveaux. D'abord, on ne s'attendrait pas à ce que Koyaga se comporte de cette manière calme devant un individu qui ose lui lancer un tel défi. Pour Koyaga, Maclélio aurait un comportement infantile qui mérite un calme réprobateur de sa part. Deuxièmement, le narrateur se moque de Koyaga qui signe le papier que Maclélio lui présente sans même prendre la précaution de le lire parce qu'il se croit tout-puissant. Koyaga devient une caricature des dictateurs africains.

Après l'assassinat du président Fricassa Santos, quatre chefs s'arrogent le pouvoir en République du Golfe et ils s'associent à des camps différents : libéraux, nationalistes, progressistes. Le narrateur ridiculise la situation en disant : « Dans un bief, il ne peut exister qu'un hippopotame mâle » (EA, p. 103). Les quatre hommes d'État sont ainsi symbolisés par des hippopotames mâles qui se battent pour contrôler le bief. D'un point de vue pragmatique, le pouvoir politique ne peut se partager entre quatre hommes tous maladivement assoiffés. Quand la population malheureuse et désenchantée se lance dans des manifestations contre le régime, une réunion est organisée avec les représentants des syndicats. La situation grave et tendue est décrite avec humour : « Le matin du jour où se tint la conférence de la table ronde de la réconciliation fut aussi plat que le dos d'une épouse qu'on a cessé d'aimer. Précise le répondeur » (EA, p. 106-107). La technique narrative qui permet l'intervention de plusieurs voix narratives dans la veillée facilite davantage le recours à ce langage humoristique. Koyaga se moque de l'inexpérience de Ledjo dans le jeu politique en le comparant à un « idiot » (EA, p. 108). Et le « répondeur » ajoute que « La petite vieille qui n'est pas méticuleuse ramasse dans ses haillons la cendre

contenant la braise » (EA, p. 108-109). Ces paroles constituent un appel à la précaution.

Comme les politiciens, les chefs traditionnels sont également cibles de la dérision. Par exemple, lors des péripéties qui le mènent dans maints États et parmi des ethnies diverses, (technique narrative intentionnelle) Maclédio se trouve dans le pays des Bamiléké au Cameroun. À travers l'exagération à la Rabelais, le narrateur provoque de l'humour dans sa peinture du chef des Bamiléké. Le narrateur (voix de l'auteur) se moque de l'abus de pouvoir exceptionnel du chef en comptant ses femmes et ses sujets comme on compte des animaux. Il a deux cent douze femmes, quatre cent trois cochons, et soixante-quatre serviteurs. Mais l'humour réside davantage dans la manière de percevoir les activités sexuelles du chef comme l'accomplissement d'une « obligation harassante » une tâche qui l'épuise. Plus loin, cette moquerie du chef dans un langage sarcastique mais non caustique s'étend à Maclédio, destinataire du récit de la veillée. Le chef félicite Maclédio qui a fait un enfant avec une de ses femmes « qui savait lire la Bible ». La moquerie vise la débauche de Maclédio qui profite de la situation pour satisfaire ses besoins sexuels ; elle vise aussi le chef qui compromet la loi morale en partageant sa femme avec un autre homme. En disant qu'un curé vient baptiser l'enfant, le narrateur se moque aussi de l'hypocrisie et de l'inauthenticité de la conversion religieuse.

Le narrateur s'attaque encore à l'infidélité d'une princesse aux multiples amants, alors que Maclédio s'attarde à la décrire : « Ce que je vois ? Indescriptible, unique ! Les plus bouffies jambes du monde en l'air. Les plus maflues fesses sur un tapis, et, au milieu... une féminité simplement planétaire » (EA, p. 148). Le langage de ce texte est surtout comique, et ce comique naît de l'exagération. Jukpor a bien raison d'affirmer la diversité des techniques qu'exploite le satiriste pour atteindre son but : l'humour, le ridicule, le comique, l'ironie, le sarcasme et l'exagération. La technique narrative employée dans la description de la scène citée plus haut n'est pas gratuite, car Kourouma veut renforcer le comique en faisant narrer la scène par le protagoniste lui-même. Le choix de voix narrative accentue le sarcasme que veut déployer le narrateur diégétique. En prenant parole lui-même, Maclédio veut impressionner son auditoire en mettant indirectement

l'accent sur le succès de son aventure sexuelle. Le comique est encore plus proéminent dans le passage suivant que nous livre Macléδιο :

« Ce n'est pas une tâche que j'avais prévue je ne m'y suis pas préparé ; je mets du temps à comprendre et bafouille. La condition d'esclave ne me laissant pas le choix, j'obtempère et me mets à me mouvoir, à ramper (comme un margouillat sur la coupole de la basilique de Yamoussoukro) sur le plus gros bedon du monde, le planétaire. Je me sens, me trouve insignifiant, dérisoire. Mon zizi ne va pas plus profond qu'une virgule » (EA, p. 148-149).

Ce langage comique accentué par l'exagération se poursuit quand le narrateur Macléδιο prétend qu'il a honte de n'avoir pas bien accompli (selon lui) sa tâche. Le comique ne réside pas seulement dans le choix des mots, mais aussi dans la suggestion que malgré une masculinité dont il pouvait se vanter, le rapport de force avec « la féminité planétaire » de la princesse le contraint à beaucoup d'humilité. D'ailleurs, l'humour ainsi provoqué se renforce au fil du récit de cette aventure non seulement par le comique et l'exagération mais aussi par un langage ironique. Macléδιο poursuit :

« Quand je descends, mets le pied à terre, je suis confus, honteux et frustré d'être resté à la surface, d'avoir à peine chatouillé. À ma surprise, la princesse me félicite, m'annonce qu'elle a aimé et vibré » [c'est nous qui soulignons] (EA, p. 149).

L'exagération du narrateur a pour dessein d'accentuer la taille inhabituelle du ventre de la princesse afin de jouer sur l'imagination du lecteur. Un vrai homme devrait être capable de bien accomplir sa tâche sexuelle, et surtout quand il s'agit d'un honneur qu'une princesse lui a accordé en l'invitant à lui faire l'amour. La prétendue honte de Macléδιο est en réalité une manière de se vanter de deux choses : le fait d'avoir eu cet « honneur », étant donné qu'il est noir et esclave, et que les Touaregs considèrent les Noirs comme des êtres inférieurs ; mais aussi la suggestion indirecte d'une prouesse.

Kourouma accomplit plusieurs choses dans l'humour qui caractérise ces passages sur lesquels nous nous sommes attardé. Il satirise ceux qui détiennent le pouvoir. L'aventure sexuelle de Macléδιο (un esclave) avec la princesse est un acte qui défie l'autorité, et par l'intermédiaire de ce défi lancé au pouvoir du prince à son insu, Kourouma se moque du pouvoir

politique et traditionnel. Macléδιο, voix narratrice, serait-il le porte-parole de la voix de l'auteur ?

Nous sommes d'accord avec Jukpor quand il affirme que :

« [L]orsque le satiriste recourt à l'exagération, il accentue ou grossit outre mesure les abus commis par l'objet de la censure, afin de rendre ces abus aussi manifestes que possible » (Jukpor, p. 37).

Kourouma satirise en grossissant outre mesure l'infidélité de la princesse qui invite son esclave à rendre cocu son mari naïf. L'ironie dans le comportement de ses personnages permet à Kourouma de rendre les abus politiques et religieux aussi manifestes que possible. Nous soulignons avec Jukpor que « la satire africaine est une attaque sérieuse, conçue comme un moyen de faire face à la réalité sociale qui se présente dans toute sa laideur » (Jukpor, p. 298). Pour Kourouma, cette réalité sociale ne se limite pas au présent.

L'humour satirique grinçant dont les politiciens sont la cible comme nous l'avons déjà démontré peut se traduire dans des scénarios divers. Quand Macléδιο va en France pour faire des études, il continue ses aventures sexuelles et le narrateur se moque de son manque de moralité et de sa malhonnêteté intellectuelle. Il fait un enfant à une serveuse de la cité universitaire : « Macléδιο la rejoignit sous les draps. Ils pleurèrent ensemble et se serrèrent si fort qu'il en sortit inévitablement une quatrième grossesse et un sixième enfant. Un très beau garçon » (EA, p. 153).

Macléδιο se lie avec un personnage fictionnel (Nkoutigui) qui représente sans doute le dictateur Sékou Touré de Guinée qui avait défié de Gaulle et mené son pays à l'indépendance en 1958. Nkoutigui critique Macléδιο d'être marié à une Européenne car c'est contre sa foi de nationaliste, de Noir, et d'ex-colonisé. « Macléδιο, sans hésiter, décida, pour l'Afrique et la dignité de l'homme noir, de se séparer de son épouse » (p. 155). C'est par l'ironie et le sarcasme que le narrateur ridiculise Macléδιο, car il n'a aucune dignité et son comportement n'est qu'hypocrisie.

Macléδιο « se convertit à l'islam à la demande de Nkoutigui qui lui attribua comme épouse une de ses propres maîtresses » (p. 155) et il devient un collaborateur important dans les traitements inhumains que le dictateur Nkoutigui fait subir à ses prisonniers politiques. Après avoir, sans succès,

soumis Macléδιο à la torture pour le faire déclarer publiquement une déloyauté au dictateur, celui-ci s'entretient avec Macléδιο et renouvelle sa « confiance » en lui :

« Le dictateur vous renouvelle sa confiance, vous encourage. Il vous interpelle. "Chacun à son poste à accomplir tous ses devoirs, tous ses devoirs envers l'Afrique, envers le Noir et le socialisme", affirme-t-il » (EA, p. 166).

Il termine ses propos en déclamant ce vers de Senghor : « Savane noire comme moi, feu de la mort qui prépare la re-naissance » (EA, p. 159). Il est paradoxal qu'un dictateur parle de devoir envers l'Afrique ou envers les Noirs alors que par ses actes inhumains il enfreint les droits du peuple qu'il prétend servir et le trahit. La citation du vers de Senghor est sarcastique car l'idéologie négritudiste proclamait la fierté du Noir dans sa culture et dans son identité africaine et noire. Nous disons que le sarcasme est dirigé contre l'hypocrisie dans les actes du dictateur mais aussi d'une manière sournoise contre ceux qui proclament la Négritude tout en trahissant leur propre peuple. Pour se moquer de la médiocrité intellectuelle du dictateur, le narrateur déclare dans un langage hyperbolique que Nkoutigui se considérait le premier sur tous les plans. Le comique se produit parfois, comme ici, par la critique qu'un personnage adresse à un autre. Macléδιο lui-même reconnaît le burlesque du comportement du dictateur Nkoutigui.

Nous affirmons avec Jukpor qu'en Afrique où l'humour constitue une réaction importante, directe et non plaisante, l'humour, dans le cas où il accompagne la satire, n'en fait pas une attaque indirecte. La satire deviendrait une attaque directe et se confondrait avec l'humour (Jukpor, p. 21).

La manipulation des voix narratives par l'auteur fait ressortir l'effet de l'humour satirique dirigé contre les détenteurs du pouvoir politique. Tiékoroni et la description de son pays fictionnel ne laissent aucun doute quant à l'évocation de feu Houphouët-Boigny, ancien président de la Côte d'Ivoire que l'auteur voulait ridiculiser. Comme Houphouët-Boigny, « Tiékoroni [est] un catholique qui bâtit dans les terres ancestrales de son village natal le plus somptueux lieu de culte catholique hors de Rome » (EA, p. 162). Kourouma se permet un langage caustique pour provoquer un humour sarcastique puisque le personnage dans cet acte désobéit à un

important précepte de la doctrine catholique. Le narrateur raille Nkoutigui (Sékou Touré) et Tiékoroni (Houphouët-Boigny) en disant « [qu'ils] étaient tous les deux foncièrement animistes » (EA, p. 162). Nous inspirant des commentaires de Ball concernant Rushdie, nous pouvons affirmer que n'est pas donnée l'existence du lecteur idéal qui ne verrait qu'un but de divertissement dans la satire de Tiékoroni se faisant construire un « lieu de culte catholique ». Simpson a affirmé dans son étude à laquelle nous avons déjà fait référence que « ... what makes this or that piece of language humorous is very much grounded in the structure of response to that textual design » (Simpson, p. 155). Avec Simpson, nous insistons sur l'importance de la réaction du lecteur à l'humour satirique qui cible la prétendue foi religieuse des dictateurs fictionnels.

D'un ton sarcastique, le narrateur nous apprend qu'un des marabouts-féticheurs de Tiékoroni, appelé Boukari, déserte « le camp capitaliste » pour se rallier « au socialisme scientifique pour la dignité de l'homme noir » (EA, p. 164). Il instruit Nkoutigui « des secrets, des recherches et des travaux que lui Boukari avait réussi pour Tiékoroni et le capitalisme » (EA, p. 164). Il est ironique qu'en aidant Nkoutigui, Boukari croie sauver le peuple africain d'un capitalisme néfaste alors qu'en réalité, il appuie le pouvoir d'un dictateur sanguinaire. Souvent dans le récit, c'est le répondeur qui par son langage rend l'humour plus sarcastique. L'ironie réside dans le fait que ces individus qui prêchent le « socialisme scientifique » commettent des actes aussi irrationnels et cruels que l'exécution d'accusés jugés coupables par un tribunal irrégulier. Et par le biais de cette critique des politiciens, Kourouma s'attaque de manière acerbe aux politiciens africains qui déshumanisent leur peuple tout en proclamant les prétendus bénéfiques du socialisme scientifique.

Conclusion

Dans cette étude, nous avons identifié l'ironie, l'exagération, les dictons, et les métaphores animalières comme sources principales de l'humour

satirique. À suivre les distinctions dans la définition de la satire faite par Jukpor, la satire de Kourouma s'approcherait de celle de son compatriote Dadié car le but de Kourouma dans son humour sarcastique est de « blesser », de souligner les effets néfastes de l'abus de pouvoir par les politiciens. Kourouma veut amuser son lecteur tout en jouant le rôle de l'écrivain tel que le préconise Chinua Achebe : celui d'enseignant. Un écrivain qui se donne le rôle de critique social se donne, même malgré lui, une responsabilité morale envers sa société.

À l'omniprésence de l'humour dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* se mêlent sarcasme, satire sociopolitique, persiflage et ironie. Ce que dit Nicole Tartera dans son étude sur le roman *St. Mawr* de D. H. Lawrence, nous paraît tout aussi pertinent au regard de Kourouma : « Il peut toujours y avoir le risque d'un décalage entre l'humour tel que Lawrence, auteur anglais, l'aura ressenti et notre propre interprétation qui ne peut totalement éviter l'ethnocentrisme de nos réflexes culturels » (Tartera, p. 54). Comme nous l'avons déjà indiqué, certains critiques ont souligné l'importance de la différence culturelle sur ce que l'humour peut apporter. Ici, Tartera aussi affirme que l'humour a sa spécificité culturelle, et c'est une théorie sur laquelle nous nous sommes appuyé dans l'analyse du roman de Kourouma.

Dans son étude sur Lawrence, Tartera parle d'un personnage qui se retourne contre lui-même « dans un jubilatoire processus d'autodestruction » (Tartera, p. 54). Nous osons dire que dans un sens symbolique, les personnages de Kourouma s'engagent dans un processus d'autodestruction. Les personnages politiques qui en évincent d'autres pour s'accaparer du pouvoir s'auto-détruisent ultérieurement par leur comportement et sont à leur tour remplacés. Ainsi se crée un cycle vicieux de changements politiques. Si les personnages subissent une évolution, c'est dans leur apprentissage de moyens de plus en plus macabres et sinistres pour s'emparer du pouvoir et supprimer les droits de leurs peuples. Souvent, ce sont les voix narratives qui dirigent l'humour contre les personnages, mais parfois c'est dans leurs propos mêmes que les personnages redirigent l'humour contre eux-mêmes. Tartera affirme que si nous, les lecteurs, sommes sensibles au ridicule dirigé contre les

personnages, ceux-ci n'en sont pas toujours conscients. « L'humour du texte repose [donc] sur la connivence qui s'établit entre auteur et lecteur à propos d'un des personnages » (Tartera, p. 59). Nous pouvons dire que chez Kourouma, quand un personnage prend la parole dans le récit, il peut lui-même provoquer l'humour ou il peut être l'objet de l'humour provoqué par son interlocuteur ou par l'un des narrateurs. L'emploi répétitif d'adjectifs, de proverbes et de certains dictons ironiques ou comiques dans la parole malinké crée une polyphonie de discours satiriques qui font rire le lecteur.

Bakhtine dit des personnages de Rabelais qu'ils sont tous « tournés en dérision, injuriés et rossés parce qu'ils représentent individuellement le pouvoir et la vérité expirants : les idées, le droit, la foi, les vertus dominants » (Bakhtine, p. 213). Chez Kourouma, les personnages sur lesquels notre discussion a porté sont également tournés en dérision et injuriés parce qu'ils illustrent le mensonge à la base du pouvoir social et politique. Ils représentent le chamboulement des mœurs et des vertus authentiques et l'écrasement du petit peuple. La satire de Kourouma est divertissante, malgré son caractère caustique.

L'indicible dans les œuvres romanesques de Maryse Condé (écrivaine guadeloupéenne dont certains romans traitent de l'histoire africaine) et de Kourouma passe sensiblement

« d'éléments peu flatteurs du Mandingue, de l'Afrique, de la race pour s'établir dans les techniques mêmes dont ils se sont équipés afin de détruire les mythes, pour rendre visible ce que la bouche n'arrive pas toujours à judicieusement qualifier ni les mots à clairement dépeindre dans leurs efforts de nommer les monstres, les maux anciens et nouveaux » (Ouédraogo, p. 120).

C'est par l'humour satirique que Kourouma détruit les mythes.

Le rapprochement que nous avons fait avec Rabelais nous permet de voir le côté universel de l'humour satirique. Lazard affirme que « le rire rabelaisien se veut toujours un rire thérapeutique, libérateur qui adhère pleinement au monde matériel et le transfigure, qui recouvre des sentiments complexes mais cherche à exorciser la violence et la peur » (Lazard, p. 57). Le rire de Kourouma aussi se veut thérapeutique et libérateur. L'humour satirique vise à sensibiliser le lecteur au cancer qui étouffe la vraie liberté du peuple africain. Au-delà du thérapeutique, Kourouma veut, par le rire, provoquer une révolte contre les injustices sociales et politiques. Pour

parodier le titre de l'article de Lazard sur Rabelais, nous nous permettons de poser cette question : Peut-on « rire avec Kourouma ? » Lazard affirme « [qu'] il y a dans l'âme des désordres et des laideurs analogues aux difformités et aux maladies du corps. Par cette médecine joyeuse qu'est la satire grotesque, [Rabelais] rétablit l'harmonie et la raison à la façon des humanistes » (Lazard, p. 57). Le récit de Kourouma dévoile des désordres et des laideurs moraux analogues aux « difformités » dans le comportement des politiciens. L'écrivain rétablit la capacité de l'Africain de rire des malheurs de sa société tout en se posant la question de savoir comment véritablement sortir du désespoir ambiant au sein des populations privées de leurs droits.

Bibliographie

- BAKHTINE Mikhaïl, 1970, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [traduit du russe par Andrée Robel], Paris, Gallimard.
- BALL John Clement, 2003, *Satire and the Postcolonial Novel*, New York, Routledge.
- COATES Carrol, 2001, « Afterword », in Ahmadou Kourouma, *Waiting for the Vote of the Wild Animals* (trad. Carrol Coates), Charlottesville, University Press of Virginia, p. 259-268.
- HUANNOU Adrien, 1977, « *Xala* : une satire caustique de la société bourgeoise sénégalaise », *Présence Africaine* 103, p. 145-157.
- JUKPOR Ben K'Anene, 1995, *Étude sur la satire dans le théâtre ouest-africain francophone*, Paris, L'Harmattan.
- KOHN Ingeborg, 1980, « Satire in African letters : Black appraisals of white ethnologists in the works of Ferdinand Oyono, Tchicaya U'Tamsi and Yambo Ouologuem », *Studies in Twentieth Century Literature* 4, 2, p. 213-227.
- KOUROUMA Ahmadou, 1998, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.
- LAZARD Madeleine, 2002, « Rire avec Rabelais ? », *Bulletin – Association des amis de Rabelais et de La Devinière* 6, 1, p. 51-57.
- MOROT-SIR Edouard, 1983, « Culture et humour dans la littérature négro-africaine d'expression française », *Éthiopiennes* 1, 3-4, p. 79-100.
- OUÉDRAOGO Jean, 2004, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : Griots de l'indicible*, New York, Peter Lang.
- SIMPSON Paul, 2003, *On the Discourse of Satire : Towards a stylistic model of satirical humour*, Amsterdam, John Benjamins.
- TARTERA Nicole, 1991, « *St. Mawr*, De l'humour à la satire, ou les facettes de l'esprit lawrencien », *Études lawrenciennes* 6, p. 53-67.
- WOODWARD Wendy, 2005, « Laughing back at the kingfisher : Zakes Mda's *The Heart of Redness* and postcolonial humour », in Reichl Susanne, Stein Mark (éd.), *Laughter and the Postcolonial*,

New York, Rodopi, p. 287-299.

[1](#) Gustavus Adolphus College.

**Théâtralité et formes parodiques
dans *En attendant le vote des bêtes
sauvages*¹**

Théopiste KABANDA²

Introduction

Le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* définit la théâtralité comme étant le « caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique » avant d'ajouter que « [a]u sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale et, en premier le texte³ ». La notion de théâtralité permet ainsi d'intégrer d'autres éléments génériques puisque le théâtre en tant que genre dramatique se situe aussi par rapport à d'autres genres comme le lyrique ou l'épique.

Nous entendons étudier la théâtralité dans le sens d'Anne Larue, c'est-à-dire celle qui « désigne tout ce qui est réputé du théâtral mais [qui] n'est pas justement du théâtre. [...] Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait. Autrement dit, elle n'interroge qu'incidemment la *réalité propre* du théâtre, son existence concrète⁴ ». Ceci dit, l'objet de recherche n'est pas le résultat en soi, c'est-à-dire l'œuvre, mais bien le processus de sa création.

Par ailleurs, le genre dramatique peut se manifester sous forme de sous-genres relevant du comique, comme la parodie par exemple :

« La parodie peut être considérée comme une forme de métatextualité : elle ne fonctionne que sur l'arrière-plan du modèle qu'elle déforme consciemment. Le procédé peut être appliqué dans tous les types de texte ; il peut y avoir des visées comiques, mais, la plupart du temps, il se charge d'une dimension polémique parce qu'il marque une rupture avec des ouvrages et des courants qui sont ressentis comme dépassés⁵. »

En tant que procédé littéraire consistant en une imitation burlesque d'une œuvre sérieuse, la parodie rejoint en quelque sorte les préoccupations de la théâtralité. En effet, le drame comme genre littéraire permet d'apprécier la théâtralité consistant effectivement à imiter, au sens large du terme ; c'est-à-dire à représenter des actions, des mœurs, des états, etc. Précisons que Genette (1982) insiste sur la confusion liée au terme de « parodie », une confusion qui ne date pas d'hier, puisqu'elle existait déjà au temps d'Aristote. Genette part de l'étymologie *ôde* (le chant) et *para* (le long de, à côté de) pour définir provisoirement la parodie comme étant « le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie » (Genette, 1982, p. 17).

Deux notions se rejoignant au dénominateur commun qu'est la mise en relation de deux textes, écrits ou oraux, théâtralité et parodie entretiennent des liens privilégiés. Dans ce rapport assez complexe, le texte épigone affiche une intention satirique ou burlesque à l'égard du texte dont il s'inspire, ce qui crée une forme de mise en scène à partir de la transposition qu'implique l'acte parodique. La théâtralité et la parodisation nous aideront à faire ressortir, dans le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, les mécanismes de représentation scénique du *donsomana*, un genre sérieux reconnu pour ses fonctions sociales en Afrique de l'Ouest.

Rappelons que la parodie est une forme d'humour utilisant le cadre, les personnages, les expressions et le fonctionnement d'une œuvre existante et connue du public visé. C'est-à-dire que le rire survient à cause du décalage entre cette œuvre et ce que les comédiens ou l'auteur en font. L'écriture romanesque de Kourouma illustre donc parfaitement le principe littéraire d'hybridation, où plusieurs genres fusionnent en une représentation théâtrale, à partir d'éléments empruntés à plusieurs discours politiques.

La présente étude ne vise pas à inventorier les genres en présence dans le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Plutôt, elle cherche à cerner la théâtralité qui jalonne l'œuvre de Kourouma en tant qu'espace conflictuel où la violence symbolique passe par la convocation de la notion de frontière entre les genres. Le conflit naît également du fait que le genre théâtral se présente comme un carrefour de discours antagonistes. C'est ainsi que l'auteur se propose de faire une écriture qui théâtralise le pouvoir dictatorial, à travers le *donsomana*. Ainsi, le lecteur retrouve de la théâtralité en dehors de l'étiquette « roman » qui se lit à la première de couverture. C'est pourquoi nous articulerons notre argumentation sur le mode de narration du roman en rapport avec le décor narratif (avoué ou sous-entendu).

Modalités d'insertion théâtrale dans le roman

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la matérialisation de la théâtralité se fait par l'entremise du *donsomana*, récit purificateur des chasseurs malinké, destiné ici au président-dictateur Koyaga. Le roman remplit pratiquement toutes les conditions pour parler de théâtralité. En effet, selon Pierre Leclercq, la théâtralité existe généralement « quand il y a conformité entre une œuvre et les exigences du théâtre considéré dans son essence⁶ ». Sur le plan énonciatif, cette définition suscite une réflexion sur le caractère double du théâtre : dans un premier temps, l'auteur a pour destinataire le public au moyen de la représentation d'une pièce ; dans ce cas, « la représentation [...] constitue l'acte d'énonciation » selon Maingueneau (2001, p. 141). Dans un deuxième temps, la situation représentée convoque les personnages qui échangent des propos.

En dehors des deux situations concrètes où la théâtralité est détectée à travers le théâtre explicite, elle fait appel à d'autres caractéristiques implicites. Elle peut être identifiée à travers une action, un geste ou un autre genre littéraire comme le roman. À ce niveau, la remarque d'Anne Larue reste pertinente quand elle conçoit la théâtralité comme une réalité extra-

scénique. Cette considération nous intéresse, sans toutefois nous faire perdre de vue que « la théâtralité renvoie à ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique », selon Michel Corvin (1991, p. 820). La structure même du roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* exige cette démarche. Tout d'abord, le roman est divisé en six veillées, comparables aux actes d'une pièce. Ensuite, le *sora*, c'est-à-dire le griot de la société des chasseurs, se charge de la mise en scène dont le lecteur participe à la *représentation*. Cette dernière concerne le *donsomana*, qui relate la vie du dictateur Koyaga. De manière générale, le récit s'organise selon le modèle d'une pièce de théâtre, de sorte que le lecteur se trouve dérouté par une trajectoire qui ne cesse d'adopter un style tantôt analeptique, tantôt proleptique sous forme de longues anecdotes. La théâtralité confère au récit une complexité narrative et thématique que Lise Gauvin (2001) résume si bien : « Cette mise en scène obéit à un rituel qui emprunte autant à la veine comique et aux facéties qu'au style élevé de l'épopée » (Gauvin, p. 112).

Les marques théâtrales attirent notre attention au niveau de l'organisation discursive inspirée de la mise en scène du *donsomana*, défini d'une part comme « une parole, un genre littéraire dont le but est de célébrer les gestes des héros chasseurs et toutes sortes de héros » (EA, p. 31) et d'autre part comme un rite cérémonial des chasseurs malinké. De plus, les six veillées véhiculent un discours dramatique à la manière d'un discours théâtral. Il faut noter également que les proverbes et les maximes représentent la voix collective, la sagesse populaire et, par conséquent, évoquent la réaction des spectateurs au théâtre. Le proverbe renforce donc le dire du *donsomana*.

Au niveau de la distribution de la parole, le *sora* se charge de raconter l'histoire de Koyaga et il est étayé par un *cordoua* : « Un cordoua est un initié en phase purificatoire, en phase cathartique. Tiécoura est un cordoua et comme tout cordoua il fait le bouffon, le pitre, le fou » (EA, p. 10). Cependant, le premier est perçu comme le vrai maître de la parole même s'il feint la céder au *cordoua*. Toute veillée, l'équivalent d'un acte, commence et se termine par une sorte d'intermède, sous forme d'intervention hors de la scène. Cet intermède renvoie à la situation d'énonciation tout en jouant le rôle d'une pause descriptive. C'est un autre

discours qui, avec celui de l'énonciation, crée un effet polyphonique dans l'esprit du lecteur.

Pour ce qui concerne le contenu, force est de constater que le discours de tout le premier chapitre du roman tourne autour de la situation d'énonciation du *donsomana*. Il introduit également les énonciateurs et cette situation rappelle inmanquablement le discours didascalique propre au théâtre. Fait nouveau, le *donsomana* est annoncé dans un discours métalinguistique. Ce discours joue la fonction explicative pour ouvrir le texte à la compréhension du lecteur. Le narrateur qui l'annonce doit d'abord, en tant que personnage dans le récit, définir la fonction qu'il va y occuper : « Moi, Bingo, je suis le *sora*, je louange, chante et joue de la *cora*. Un *sora* est un chantre, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs. Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs » (EA, p. 9).

La volonté de jouer la parodie du *donsomana* se manifeste déjà à travers les explications excessives qui n'auraient pas de sens dans un *donsomana stricto sensu*. L'auditoire étant en principe censé reconnaître et comprendre le rôle de chaque personnage et les normes du déroulement de tout le récit, la supercherie explicative révèle donc la volonté délibérée de parodier un genre sérieux comme le *donsomana* et la forme circulaire que prend tout le récit. Cette parodisation du sérieux est tout à fait compréhensible, surtout que, selon Bakhtine (1978) : « Le sérieux, c'est un mystérieux comportement du corps qui sert à cacher les défauts de l'esprit » (Bakhtine, p. 131).

Notons que le genre *donsomana* dont il est question fait penser, dans une certaine mesure, à l'épopée grecque. En effet, tout le rituel et les rôles des personnages donnent l'impression d'assister à une épopée classique, comme en témoigne l'usage des termes *aède* et *chantre* dans le récit. Le *donsomana* se donne donc à voir comme un récit intéressant par son caractère universaliste. Il ne se bornerait pas uniquement à la tradition africaine comme certains cherchent à le faire croire.

La fonction ludique du *donsomana* et la caricature de la dictature

Dans le *donsomana*, d'autres précisions jouent une fonction purement et simplement ludique pour provoquer le rire. Il s'agit de propos du genre suivant : « Le lendemain de vendredi se dit samedi » (EA, p. 21), une formule répétée autrement plusieurs fois dans le récit : « Le jour précédant samedi s'appelle vendredi » (EA, p. 49). Adressés à Koyaga, ces propos acquièrent un sens ironique. Ils suggèrent implicitement que ce dernier est inculte au point de ne pas maîtriser les jours de la semaine. C'est exactement le démerite qui lui colle au dos, comme le prouve d'ailleurs un autre passage assez éloigné et qui ne manque de provoquer le rire théâtral, en dessinant un portrait intellectuel assez sombre du dictateur :

« Il lisait péniblement, écrivait difficilement ; il restait un gros primaire. Un primaire, complexé, mauvais orateur, timide ne peut faire un chef d'État. Koyaga le savait, en convenait. Ce qu'il réclamait, c'était le ministère de la Défense. La France de de Gaulle, de la Guerre froide et de l'Union française, les autres conjurés, les chefs d'États voisins convinrent de le lui attribuer » (EA, p. 96).

La description du tempérament de Koyaga ne laisse pas de doute sur sa conduite ultérieure. Ayant acquis un pouvoir qu'il ne mérite pas, il fait tout ce qu'il peut pour éliminer le complexe qui le poursuit. Et d'ailleurs, la récurrence du mot « primaire » dans le passage ne pourrait être le fait du hasard. En effet, inadapté et complexé, il ne tolère pas la controverse. Dans un autre sens, le primaire renvoie au niveau d'études primaires. Le narrateur joue sur les deux tableaux sémantiques, mais semble gommer le trait de personnalité du dictateur pour ne suggérer au lecteur que son niveau d'études. Cependant, il en profite pour réprimander le caractère brutal et primaire du dictateur. Dans ce contexte, le répondeur joue pleinement son rôle de plaisantin tout en évoquant une histoire réelle en République du Golfe.

Tout est déjà mis en ordre pour que se déroule une parodie théâtrale assez mordante. D'emblée, la caractérisation des personnages dans la première veillée, à commencer par le personnage principal, donne une certaine

illusion qu'il va s'agir d'une épopée au sens classique du terme. En témoignent les propos incantatoires du début de la première veillée :

« Votre nom : Koyaga ! Votre totem : faucon ! Vous êtes soldat et président. Vous resterez le président et le plus grand général de la République du Golfe tant qu'Allah ne reprendra pas (que des années et années encore il nous en préserve !) le souffle qui vous anime. Vous êtes chasseur ! Vous resterez avec Ramsès II et Soundiata l'un des trois plus grands chasseurs de l'humanité. Retenez le nom de Koyaga » (EA, p. 5).

Le style sérieux de ces propos feint d'annoncer le héros et de vanter ses mérites. Paradoxalement, le narrateur autodiégétique interpelle Koyaga pour dénoncer ensuite ses pires exactions. Le rôle du *donsomana* est compris différemment selon que le lecteur suit le point de vue de Koyaga ou celui des énonciateurs du récit. Dans un article de *Jeune Afrique* n° 1964 du 1^{er} au 7 septembre 1998, intitulé « La guerre froide en Afrique », Tirthankar Chanda dévoile ce paradoxe : « Il [Koyaga] est convaincu que c'est en faisant réciter par les griots chasseurs son *donsomana*, sa geste cathartique, qu'il pourra renouer avec son passé [...]. Mais rapidement, la récitation dérape et devient une dénonciation de nombreux crimes et assassinats perpétrés par le dictateur » (Chanda, p. 69). C'est comme si Koyaga devenait victime de sa propre initiative. Il fait réciter le *donsomana* pour recouvrer son fauteuil présidentiel, mais il est vite discrédité par le récitant.

En considérant le *donsomana* comme genre littéraire à part entière, certains éléments textuels peuvent être analysés comme participant à la construction théâtrale et parodique⁷.

Chez Kourouma, rien du théâtral n'est laissé dans l'ombre. Le temps, le lieu, l'action et les acteurs rappellent le théâtre classique. Le temps du *donsomana* est indiqué : « Voilà que le soleil à présent commence à disparaître derrière les montagnes. C'est bientôt la nuit » (EA, p. 9). Dès le début, le narrateur crée une illusion théâtrale en nommant, en plus du président Koyaga, d'autres acteurs impliqués dans ce récit qui joue un rôle à la fois social et littéraire. Ces personnages sont notamment Maclélio, ministre de l'Orientation, Bingo, le *sora*, celui qui louange, chante et joue de la *cora* et qui n'est autre que le narrateur. Le *sora* se définit comme étant

« un aède qui dit les exploits des chasseurs et *encense* les héros chasseurs » (EA, p. 9). En d'autres termes, le *sora* est un récitant.

D'autres personnages ont également une fonction symbolique et sociale bien précise : Tiécoura, le répondeur, un initié en phase purificatoire, un fou du roi. Cette caractérisation des personnages respectant la hiérarchie de chacun rappelle à bien des égards le code de la geste⁸. Le répondeur double le récitant et sa fonction primordiale consiste à interrompre le récit et à traduire, en termes crus, les paroles du *sora*, adoptant parfois un style classique et conventionnel. Ce genre d'échange se poursuit dans toutes les six veillées. Ainsi, par exemple, lorsque le récitant s'adresse au président Koyaga en disant : « En République du Golfe, tout le monde savait, tout le monde se disait que vous étiez capable de l'incroyable », le répondeur interviendra pour ajouter : « La politique ne réussit que par duplicité » (EA, p. 27).

Le lieu est bien précis : « sous l'apatame du jardin de votre résidence ». Les personnages de la pièce sont également connus : le *sora* en qualité de récitant et le *cordoua* en tant que répondeur. Les destinataires du *donsomana* sont, bien entendu, Koyaga et son ministre de l'Orient, Maclédio. Les spectateurs et officiants sont aussi prévus : les sept plus prestigieux maîtres avec leurs tenues de chasse. La tenue cérémoniale, les fonctions sociales bien arrêtées, la description de l'espace de jeu (la cérémonie du *donsomana*-jeu) n'ont rien à envier aux didascalies dans le sens théâtral. Ces indications ont poussé Madeleine Borgomano à établir le lien intertextuel entre *En attendant le vote des bêtes sauvages* et la pièce de théâtre *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Borgomano invoque notamment l'analogie établie par Simon Battestini, qui n'hésite pas à affirmer ceci : « Indiquons un parallèle à faire avec *En attendant Godot* qui dépasse l'analogie des titres. Outre les deux personnages, Estragon et Vladimir, vaguement semblables à Bingo et Tiécoura, incapables d'échapper à une Volonté extérieure, il y a le couple du maître et de l'esclave, qui peut être comparé à Koyaga et Maclédio » (2000, p. 17).

Ce qui nous intéresse n'est pas cette analogie ou ce lien intertextuel que plus d'un ont déjà relevé, mais bien cette forme théâtrale que prend le roman tant au niveau des personnages qu'à celui de l'organisation générale

du récit, à travers des indications scéniques bien précises. Ces indications répondent au besoin, selon Madeleine Borgomano, de « suppléer aux déficiences du texte écrit (du roman) par rapport à l’oralité » (2000, p. 27). Cet auteur affirme sans équivoque que : « [l]es textes traditionnels oraux tiennent du théâtre : ils n’existent que dans leur récitation, leur performance, toujours ritualisée dans une mise en scène » (Borgomano, 2000, p. 27). Cette affirmation incite effectivement à situer la théâtralité du roman au niveau du style oral, caractéristique des contes traditionnels. Elle se trouve également justifiée par la subdivision du récit en « veillées », avec des indications temporelles précisant que « c’est bientôt la nuit » (EA, p. 9), moment favorable au débit des contes. L’interprétation du genre *donsomana* peut varier d’un chercheur à l’autre, mais l’élément constant reste *la mimesis* du genre théâtral. Madeleine Borgomano soulève la question de l’hybridité générique chez Kourouma :

« Kourouma, [...] emprunte la forme traditionnelle du *donsomana*. En mariant le roman (genre importé, écrit et moderne) et cette forme africaine, orale et traditionnelle, l’écrivain subvertit les deux “genres” : le roman, contaminé par l’oralité, n’est plus vraiment “roman”. Et l’oralité – mimée, mais écrite, donc devenue communication différée, “*carrefour d’absences*” – n’est plus l’oralité. Il invente ainsi une forme métissée extrêmement efficace pour rendre compte du parcours du chasseur dictateur⁹ ».

Le récit comme « carrefour d’absences » répond justement à l’un des buts du théâtre, à savoir que faute de pouvoir reproduire la réalité absente, ce dernier réussit néanmoins à la représenter. Cette absence motivant la représentation se retrouve même au centre des premières préoccupations théâtrales. En outre, l’oralité renvoie naturellement à la théâtralité dans son acception la plus large. Le roman nous ramène à l’éternel débat sur la question du genre auquel il pourrait appartenir. Vu que le contexte du rituel absent – le vrai *donsomana* – exige une représentation, nous sommes en mesure de relever les formes théâtrales qui jalonnent le récit. Déjà, Jean Ouédraogo inventorie bien ces aspects théâtraux en ces termes :

« Il ne suffit pas de dire, mais de vivifier les mots en les accompagnant de la gestuelle, du mime, du chant, de la musique, de solliciter et d’inciter la participation du public témoin. Ce cadrage lui-même reflète une affinité contextuelle avec le théâtre où chaque scène, chaque acte requiert un tableau correspondant, celui suggéré aux spectateurs et soutenu au moyen du décor, de l’éclairage et de la musique¹⁰. »

Jean Ouédraogo affirme que tous les romans de Kourouma adoptent un style théâtral, en traitant une thématique axée sur quatre actes : « Non seulement ces romans, pris individuellement, présentent des éléments théâtraux, mais considérés collectivement ils constituent, de par leur agencement tant thématique que temporel, une épopée en quatre actes : colonisation, indépendance, Guerre froide, guerres tribales » (Ouédraogo, 2002, p. 72). Justin Bisanswa ne dit pas le contraire, lorsqu'il affirme l'existence de l'élément épique, qui, transposé dans un roman, requiert un minimum de mise en scène, rappelant donc la théâtralité : « Dans *En attendant...*, Kourouma a récupéré le modèle du combat épique par excellence et l'a intégré dans un univers romanesque » (p. 24). Bisanswa poursuit ses observations en ajoutant que : « Cette transposition est à la base de transformations dues à la nature des genres en question, mais il n'empêche que le discours épique y transparait avec force¹¹ ».

Le contenu de la première veillée du récit permet déjà d'avancer l'hypothèse que le *donsomana*, dans le contexte romanesque, remplit toutes les conditions d'une mise en scène constamment remaniée. La situation que décrit Kourouma est tragique et ce qui interpelle le lecteur n'est pas le réel, mais sa représentation.

L'objet du *donsomana*, tel qu'expliqué par Tiécoura – l'apprenti-répondeur – ne laisse pas de doute :

« Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre *donsomana* en cinq veillées. Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries ; nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats » (EA, p. 10).

Même si le répondeur se voit interdit d'injurier le père de la nation, ne pas évoquer ses exactions entraînerait l'interruption du *donsomana*. Le récit continue donc grâce à la définition du rôle du *cordoua* par le *sora* qui est l'équivalent théâtral du metteur en scène. Selon le *sora*, le *cordoua* est le répondeur, cet initié qui joue le bouffon, car « [i]l se permet tout et il n'y a rien qu'on ne lui pardonne pas » (EA, p. 10). Cette stratégie narrative vise à ne pas boucler le récit, qui se construit sur un fond paradoxal, comme le souligne bien l'ironie perçue déjà à travers l'injonction faite au nom de Koyaga : « Arrête d'injurier un grand homme d'honneur et de bien comme

notre père de la nation Koyaga. Sinon la malédiction et le malheur te poursuivront et te détruiront. Arrête donc ! Arrête ! » (EA, p. 10). Cités par Ibrahima Wane dans *Éthiopiennes* (n° 75, 2005), Jean Derive et Gérard Dumestre affirment au sujet du *cordoua* : « Dans le contexte traditionnel, le répondeur symbolise la voix du public, la conscience du groupe » (Derive et Dumestre, 1999, p. 40-41). Il serait donc inconcevable de voir la voix du public réduite au silence, car le spectacle ne peut avoir lieu sans ce dernier. En échange, le public – au sens de groupe – se doit de respecter la hiérarchie en s’adressant à l’autorité. En effet, le répondeur qui lance un défi à Koyaga en évoquant ses défauts le fait dans un respect apparent, qui se remarque à travers le vouvoiement. Ce qui semble choquer est justement le respect avec lequel le répondeur s’adresse à quelqu’un qu’il traite comme un dictateur, un menteur, un assassin et un criminel. La vraisemblance voudrait que faute d’être puni, le criminel soit au moins tutoyé. Ce paradoxe fondamental crée un effet parodique qui s’accroît surtout quand on sait que le vouvoiement sort de la bouche d’un bouffon.

La théâtralité et l’anecdote

Le récit adopte en général un ordre chronologique, mais s’écarte de temps en temps de son fil conducteur, sous forme d’analepses, pour raconter des anecdotes liées notamment à la vie de Koyaga ou à celle de son entourage. L’introduction des anecdotes est souvent annoncée dès les premières lignes de ces récits intercalaires : « Il faut donc un instant arrêter le cours de cette geste pour expliquer comment il advient que des montagnardes fussent les épouses d’un Mossi » (EA, p. 42).

Des anecdotes comme la précédente permettent l’insertion dans le texte d’éléments liés au passé du dictateur et à l’histoire mondiale. Ainsi, Kourouma part de cette dernière comme préalable pour aboutir au devenir du héros-dictateur. C’est ce qu’illustre le début de la première veillée qui s’ouvre sur l’histoire de l’Afrique, avec la conférence de Berlin :

« Ah ! Tiécoura. Au cours de la réunion des Européens sur le partage de l'Afrique en 1884 à Berlin, le golfe du Bénin et les Côtes des Esclaves sont dévolus aux Français et aux Allemands. Les colonisateurs tentent une expérience originale de civilisation de Nègres dans la zone appelée Golfe. Ils s'en vont racheter des esclaves en Amérique, les affranchissent et les installent sur les terres » (EA, p. 11).

L'évocation de l'histoire coloniale n'est pas gratuite, car dans le roman, c'est au cours de la guerre de conquête que les colonisateurs se sont retrouvés devant une résistance inattendue :

« Ils se retrouvent face aux hommes nus. Des hommes totalement nus. Sans organisation sociale. Sans chef [...] Des sauvages parmi les sauvages avec lesquels on ne trouve pas de langage de politesse ou violence pour communiquer » (EA, p. 12).

En faisant un pareil portrait des « sauvages », le narrateur fait écho aux récits des ethnologues du XIX^e siècle, notamment leurs préjugés sur les colonisés et toute la charge de violence qu'ils traînent. D'ailleurs, les propos de Kourouma ne sont pas avarés d'accusations à l'endroit des ethnologues. Il réagit aux critiques lui reprochant la violence du personnage de Koyaga :

« On m'a souvent reproché la violence du personnage, sa brutalité. J'ai l'impression que ce reproche ne tient pas compte du fait que la première violence du roman est exercée par les colonisateurs et leurs ethnologues. Ce que j'ai lu au sujet des Hommes nus est assez éclairant. Ils ne connaissaient aucune hiérarchie, aucun commandement. C'est authentique. En Côte d'Ivoire, par exemple, ces Hommes nus n'ont pas été colonisés comme nous, nous l'avons été. Ils ne subissaient pas les travaux forcés : quand on venait les chercher, ils prenaient leurs arcs et puis ils disparaissaient. Ils ont été domptés grâce aux ethnologues¹². »

Le narrateur vise toutefois à indiquer que le père du dictateur venait de ces hommes nus qui sont connus dans le roman sous le nom de *paléos*, diminutif de « paléonigritiques ». Le retour fréquent de ce diminutif vise à dévoiler la supercherie du discours ethnologique occidental de la fin du XIX^e siècle. La réplique de Kourouma n'est pas sans fondement, puisque le récit des *paléos* ressemble étrangement à l'aventure d'un spahi de Pierre Loti (1881) ou au texte ethnographique d'Ernest Psichari¹³, des récits qui n'avaient d'autre but que de justifier l'entreprise coloniale.

L'allusion anecdotique se présente comme une parodie du discours ethnologique. Elle s'en prend notamment au caractère prétendument

scientifique de celui-ci. En effet, la mise en vedette d'un héros « sauvage » contraste avec la littérature de la négritude senghorienne qui voudrait plutôt revaloriser les traditions africaines. Au passage, l'excès du discours de la négritude traditionaliste se trouve critiqué à travers le roman : « Assurément, les hommes nus qui sont les pères de tous les Nègres de l'univers et qui, comme tous les Nègres, sont façonnés de musique et de danse » (EA, p. 17), faisant écho à la célèbre déclaration de Senghor : « Nous sommes les hommes de la danse dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur », dans le poème « Prière aux masques », publié dans le recueil *Chants d'ombre* (1945). La théâtralité passe également par cette polyphonie discursive, donnant au roman l'allure d'un jeu de mots sur les lieux communs et les préjugés.

Par ailleurs, le mépris pour le groupe d'appartenance du dictateur, accentué par le vocable *paléo*, fait de ce dernier un « sauvage parmi les sauvages », selon le schéma du discours colonialiste. Le père de Koyaga en était d'ailleurs le chef, car c'est lui qui triomphait dans toutes les luttes initiatiques : « un montagnard nu du nom de Tchao de la montagne de Tchaotchi – votre père à vous, Koyaga – devint le plus prodigieux *évélema* (le champion de lutte) de toute la longue histoire des hommes nus » (EA, p. 13). C'est cette bravoure qui le motive à répondre à l'appel de la France en guerre contre les Allemands. Paradoxalement, son attitude suicidaire – il ne craignait pas le danger – lui valut des médailles qu'il porta jusque chez lui. Le retour de Tchao au village est décrit ironiquement. En effet, il était presque mort, mais décoré des médailles d'un « héros » (EA, p. 14).

L'anecdote fait son effet, puisqu'en introduisant les habits français au village, le héros transgresse un tabou exigeant que tout *paléo* reste nu. Les médailles étant considérées comme des « objets de valeur », le héros vit un sérieux dilemme que commente Borgomano : « Kourouma raconte ce retour de l'ancien combattant à la façon d'un conte ironique et chargé de sens. Le dilemme est grave : comment porter des médailles quand on est nu ? » (Borgomano, 2000, p. 46). Ce fut donc une « transgression pernicieuse pour la communauté des hommes nus parce qu'elle était perpétrée par le plus prestigieux champion de lutte du pays » (EA, p. 15). Le narrateur évoque cet épisode pour souligner le fait que Tchao, père du dictateur Koyaga,

n'avait plus de lien avec son peuple, dès qu'il transgresse l'interdit de la nudité. La conduite inconséquente du leader Tchao pendant la première guerre mondiale est d'autant plus grave qu'elle entraînera certainement des conséquences fâcheuses sur les siens, y compris son fils Koyaga :

« La transgression se comporte comme une petite braise jetée dans la grande savane au gros de la saison sèche. On voit où la flamme prend mais nul ne sait où elle s'arrêtera. La transgression de Tchao ne déclencha pas la seule scolarisation des jeunes montagnards : elle entraîna le recrutement massif des montagnards comme tirailleurs. Elle fit des Montagnes un réservoir de tirailleurs dans lequel les Français puisèrent abondamment pour toutes les guerres » (EA, p. 26).

Vu la capacité d'adaptation de son père, Koyaga sera envoyé comme tirailleur en Indochine (EA, p. 27), dans l'Oranais et dans l'Ouest de l'Algérie (EA, p. 72). Il échappa de justesse au sort qui emporta son père, sur le chemin duquel il se retrouvait subitement.

Les échanges entre Koyaga et le sora sur la transgression de Tchao, sa disgrâce, son emprisonnement et sa résistance futile se lisent comme un dialogue théâtral où l'auteur recourt systématiquement à une mise en scène antithétique du récit. Alors que Bingo insiste sur les souffrances et l'humiliation de Tchao, Koyaga fait l'éloge des pouvoirs magiques de sa mère Nadjouma qui ont servi à prolonger les jours de son père dont il valorise l'endurance. Koyaga semble jouer sur l'ironie pour exorciser les conditions de détention abominables qui ont conduit à la mort de Tchao.

L'attaque surprise des Vieti permet à Koyaga de prouver son caractère surhumain, donnant lieu à une autre mise en scène antithétique. Ainsi, la bravoure inégalable de Koyaga est illustrée (EA, p. 35-36) par une narration antithétique, où le narrateur présente d'abord le danger extrême encouru par le personnage grâce à des énoncés hyperboliques : « toutes les installations avaient été détruites », « écrasées », « tout avait brûlé », « il ne pouvait pas y avoir de sauvés », « de rescapés », « il ne pouvait pas se trouver d'humain capable de sortir vivant d'une telle dévastation, d'un tel fouillis, d'un tel feu ». Le narrateur souligne ensuite que Koyaga était une exception, qu'il réalisait des exploits impossibles : « Mais Koyaga était plus qu'un homme », « Mais Koyaga était plus qu'un tirailleur ». Cette narration respecte bien le ton épique et renforce chez le lecteur l'effet pathétique propre au théâtre.

Par le biais du narrateur interposé, Kourouma use de la *captatio* rhétorique et il réussit à créer une œuvre antithétique. Faute de pouvoir reproduire la scène sur le vif, le narrateur recourt aux stratagèmes de nature à suppléer à cette absence. C'est également au niveau de la relation des prouesses de Koyaga que le récit intègre le merveilleux :

« Quand les Viets investirent le PK 204, Koyaga avec toute la magie enseignée par sa mère se transforma en un puissant hibou nocturne. Sur l'aile gauche, il embarque les prostituées. Sur l'aile droite, il accepte une cinquantaine de tirailleurs montagnards avec leur armement. Les Viets n'y voient que de la fumée. Près de l'aéroport de Hanoi, il débarque tout son monde qui n'a qu'à déboucher sur la piste pour se faire accueillir par l'état-major.

C'est votre maman que vous avez, vous Koyaga, toujours admirée et aimée. Tant qu'elle vivra, le monde restera à votre portée » (EA, p. 38-39).

Comme ce passage l'illustre bien, les pouvoirs magiques et extraordinaires de Koyaga lui sont conférés par sa mère, un adjuvant qui intervient toujours dans les moments décisifs de la vie du héros, comme lors d'événements apocalyptiques :

« Inquiet, vous vous êtes arrêté, retourné et avez interrogé : – Où sont ma maman Nadjouma et le marabout Bokano ? Où sont la météorite et le coran ? [...] Vous avez alors souri, votre inquiétude s'est dissipée. Vous vous êtes souvenu. Votre maman et le marabout vous avaient enseigné ce qu'il fallait aussitôt entreprendre le jour que vous les perdriez : faire dire votre geste purificateur de maître chasseur, votre *donsomana* cathartique par un sora, un griot des chasseurs et son répondeur. Le répondeur devra être un cordoua » (EA, p. 357).

Cet extrait souligne le rôle simplement symbolique mais profondément déterminant de la mère de Koyaga, car c'est elle qui commande indirectement le *donsomana* autour duquel tout le récit tourne. Le récit commence à la fin de l'histoire, car avant que Koyaga ne perde sa mère et le marabout, la météorite et le coran, le *donsomana* ne peut avoir aucun sens. Ce dernier interviendra en vue d'une catharsis : « ... la météorite et le Coran vous révéleront eux-mêmes où ils se sont cachés. Vous n'aurez qu'à les récupérer » (EA, p. 358). La catharsis du *donsomana* rappelle encore une fois la principale fonction aristotélicienne du théâtre, à savoir l'imitation de la vie par des moyens et des objets en vue d'une transformation interne dans le sens de l'amélioration des mœurs. Dans ce contexte, Koyaga reste à la fois acteur et spectateur privilégié du *donsomana*. Le héros sera amené à changer, car, comme le rappelle

Borgomano, Kourouma « espère [...] que les mots seront aussi efficaces que les armes » (2000, p. 36). Et selon elle, le pouvoir cathartique du *donsomana* est incontestable, puisqu'il s'agit d'« un véritable acte de parole. Cet acte magique est censé restituer au dictateur son pouvoir menacé, en lui rendant ses fétiches, [...] ses intercesseurs magiciens, garants de sa survie et de son pouvoir [...]. Et le dictateur croit fermement aux pouvoirs de la magie, dont la maîtrise serait le secret du pouvoir politique » (p. 36).

Cependant, le récit purificateur en enchâsse un autre, le théâtre de la violence où la chasse à l'animal ne diffère guère de la chasse à l'homme. À la chasse, le récit relate le châtement spectaculaire que Koyaga inflige aux différentes bêtes : « Pour annihiler, éteindre tous ses puissants nyamas de monstre, Koyaga trancha sa queue et l'enfonça dans sa gueule » (EA, p. 65-66). Cet exercice visant à exorciser les *nyamas* s'applique systématiquement à toutes les grosses bêtes qui tombent sous les coups du chasseur Koyaga, notamment le buffle (EA, p. 66), l'éléphant (EA, p. 68) et le caïman (EA, p. 70). L'aspect théâtral est renforcé par les onomatopées comme « Boum ! »

Maclélio, ministre de l'Orientation, faisant partie des acteurs de la scène théâtrale, se charge chaque fois d'expliquer le but du cérémonial d'émasculatation : « En plantant la fin de la bête (sa queue) dans son commencement (sa gueule), tous les nyamas étaient condamnés à rester, à continuer à tourner en circuit fermé dans les restes de la bête » (EA, p. 66). Youssouf Tata Cissé explique que, chez les chasseurs malinké, l'émasculatation s'accompagne de pratiques visant à exorciser les forces vitales – et vengeresses – de l'animal (Cissé, 1994, p. 116).

Ce qui sème la confusion, c'est le brouillage des frontières entre les bêtes et les humains chez l'ancien chasseur Koyaga. Comme il traitait les animaux, de même il traite ses opposants, entre autres son prédécesseur, le président Fricassa Santos :

« Le grand initié Fricassa Santos s'écroule et râle. Un soldat l'achève d'une rafale. Deux autres se penchent sur son corps. Ils déboutonnent le Président, l'émasculent, enfonce le sexe ensanglanté entre les dents » (EA, p. 94).

Tous les opposants politiques subissent le même sort, ils se trouvent émasculés vifs, comme ce fut le cas de Ledjo, chef du comité insurrectionnel : « Koyaga flegmatiquement sauta par la fenêtre avec une dague. Malgré les cris du nouveau général, le maître chasseur l'émascula [...]. Vous, Koyaga, l'ancien combattant, vous avez enfoncé le pénis et les bourses ensanglantés dans la gorge béante » (EA, p. 109).

La narration des scènes de violences et de meurtres se fait sur un ton théâtral, où l'intervention du répondeur renforce le caractère déjà pathétique du *sora*. La violence devient également théâtralisée, car il s'agit d'une régularité rendue par l'expression : « les incirconcis se traitent de la même manière » (EA, p. 112). Le lecteur a l'impression d'assister à la représentation scénique, car bon nombre de stratégies narratives sont mises en œuvre pour relater aussi efficacement que possible ces événements. Tout porte à croire que la chasse à la bête reste synonyme de la chasse à l'homme. Il s'agit d'un spectacle de violence qui intègre plusieurs récits et fait intervenir toute une mosaïque d'éléments, créant une forme particulière de polyphonie.

Conclusion

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la théâtralité parodique vise la dénonciation du pouvoir dictatorial de Koyaga (Eyadéma) et, occasionnellement, d'autres dictateurs africains ambitieux de s'accrocher au pouvoir au prix de la vie de leurs concitoyens. Grâce à une narration inspirée du théâtre et de la parodie, Kourouma préfère rire du mal africain pour ne pas en pleurer.

L'analyse a pu montrer l'existence d'un lien étroit entre, d'une part, la théâtralité et la parodie, et, d'autre part, la théâtralité et l'histoire en tant qu'espaces de la violence symbolique, à travers le récit de l'anecdote. C'est justement aux frontières des trois que se joue la narration d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, étant donné que Kourouma lui-même, dans une interview parue dans *Jeune Afrique* (n° 1964), confirme ce rapport : « Mes

romans sont de l'histoire transformée, l'histoire mise en fiction » (p. 68). À partir du thème de la violence développé sous forme théâtrale, le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* pourrait bien se lire comme l'une des pièces de théâtre qui critiquent les dictatures africaines comme *Le président* de Maxime N'Debeka, *Le Soleil de l'aurore* d'Alexandre Kuma N'Dumbe, *Vwènè le fondateur* de Tchikaya U'Tamsi ou *L'Île de Bahila* de Cheikh Aliou Ndao. Comme dans le *donsomana*, ces pièces recourent également à la parodie et à l'ironie afin de donner un seuil d'acceptabilité aux situations catastrophiques qu'elles relatent.

La variété des tableaux permet également de faire un certain rapprochement du récit avec la peinture. Tantôt le récit concerne Koyaga, tantôt il concerne les gens qu'il rencontre de près ou de loin sur son passage. Cette situation crée un effet polyphonique où le récit principal – celui de Koyaga – en enchâsse d'autres qui l'interrompent de temps en temps. Mais l'élément invariable reste le pouvoir et la manière dont Koyaga l'exerce.

Enfin, le *donsomana* adopte des stratégies narratives pour briser le silence institutionnalisé, comme en conclut Sélom K. Gbanou : « L'écrivain présente sa manière à lui de combattre le silence institutionnalisé par une écriture hautement provocatrice qui dessaisit la dictature de ses prérogatives de monopole de la parole en lui annexant, dans un rituel de purification, une voix antithétique qui purge l'instinct apologétique de la masse soumise » (Gbanou, 1999, p. 177). Kourouma n'aurait pu réussir cette entreprise sans puiser dans le style théâtral permettant de critiquer et de dénoncer publiquement la violence, car qui dit théâtre implique nécessairement le public spectateur.

Références bibliographiques

BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BISANSWA K. Justin, 2002, « Jeux de miroirs : Kourouma l'interprète ? », *Présence francophone* 59, p. 8-27.

- BORGOMANO Madeleine, 2000, *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan.
- 2004, « *En attendant le vote des bêtes sauvages : à l'école des dictatures* », Cahier spécial de *Notre Librairie*, p. 158-163.
- CHEMLA Yves, 1999, « *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre Librairie* 136, janvier-avril, p. 26-29.
- CISSÉ Youssouf Tata, 1994, *La Confrérie des chasseurs malinké et bambara. Mythes, rites et récits initiatiques*, Paris, Éditions Nouvelles du Sud.
- CORVIN Michel, 1995, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- DERIVE Jean et Gérard DUMESTRE, 1999, *Des hommes et des bêtes, chants de chasseurs mandingues*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Classiques africains », [diffusion Karthala].
- GAUVIN Lise, 2001, « L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) », *Littérature* 121, p. 101-115.
- GBANOU K. Sélom, 1999, « Le point de vue de Sélom K. Gbanou », *Politique africaine* 75, p. 175-177.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- HENDRIK van Gorp *et al.*, 2005, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion.
- KAPANGA M. Kasongo, 2002, « L'enfance échouée comme source de drame dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* », *Présence francophone* 59, p. 92-108.
- LARUE Anne, 1995, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne.
- MAINGUENEAU Dominique, 2001, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan.
- OUÉDRAOGO Jean, 2002, « L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragicomédie du roman », *Présence francophone* 59, p. 69-91.
- PSICHARI Ernest, 1908, *Terres de soleil et de sommeil*, Paris, Calmann-Lévy.
- SENGHOR Léopold Sédar, 1945, « Prière aux masques », *Chants d'ombre*, Paris, Seuil.
- TIRTHANKAR Chanda, 1998, « La guerre froide en Afrique », *Jeune Afrique* n° 1964, du 1^{er} au 7 septembre, p. 68-69.
- TRAORÉ Bakary, 1958, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine.

¹ Pour faciliter la lecture, le titre du roman sera abrégé en EA.

² Université de Montréal.

³ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 883.

⁴ Anne Larue dans son *Avant-propos* de l'ouvrage *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1995, p. 3.

⁵ Hendrik van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 355.

⁶ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001, p. 141.

⁷ On peut rappeler que le *donsomana* joue un rôle social au même titre que certaines pièces de théâtre africaines, si nous nous en tenons aux propos de Bakary Traoré (1958). En effet, cet auteur affirme sans ambiguïté que : « Si l'on considère le théâtre comme trouvant principalement matière dans le folklore, c'est-à-dire dans un ensemble de mythes, de légendes, de traditions, de contes, il existe un théâtre spécifiquement négro-africain, remontant aussi loin que les civilisations africaines » (p. 17).

⁸ Le narrateur définit les conditions nécessaires pour que le *donsomana* commence : « Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana*. C'est une geste. Il est dit par un sora accompagné

par un répondeur *cordoua* » (EA, p. 10).

[9](#) Madeleine Borgomano, « *En attendant le vote des bêtes sauvages* : à l'école des dictatures », *Notre Librairie*, « Cahier spécial », n^o 155-156, juillet-décembre 2004, p. 159.

[10](#) Jean Ouédraogo, « L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragicomédie du roman », *Présence francophone* 59, 2002, p. 71.

[11](#) Justin K. Bisanswa, « Jeux de miroirs : Kourouma ou l'interprète ? », *Présence francophone* 59, 2002, p. 24.

[12](#) Entretien avec Yves Chemla, « *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou le *donsomana* », *Notre Librairie* 136, janvier-avril 1999, p. 28.

[13](#) Dans son livre *Terres de soleil et de sommeil*, paru chez Calmann-Lévy en 1908, Ernest Psichari donne un portrait ethnologique des Noirs, semblable à celui des Paléos de *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Ce passage, parmi tant d'autres, illustre ce propos : « Des hommes sont venus, non point ceux du village où nous nous avons campé, mais ceux d'un village voisin. Ils parlent une langue rude et rauque, [...]. Noirs comme la terre, et vraiment les fils de la terre. Ils sont très grands, carrés d'épaule, au front court [...]. Ce sont de vrais sauvages, durs comme les mots qu'ils disent, puissants et fauves. Leur costume est une peau de bête pendue à leur derrière, qu'ils ramènent par devant et tiennent serrée entre leurs cuisses. Sur le sommet de leur tête, se dresse touffe de cheveux : leurs dents sont pointues, signe qu'ils mangent les hommes » (Psichari 1908, p. 57-58).

Note sur les contributeurs

Isabelle CONSTANT enseigne les littératures française, africaine et antillaise à l'Université des West Indies Cave Hill à la Barbade. Elle a publié un ouvrage sur le langage de l'utopie chez Christiane Rochefort (Rodopi, 1996), un livre sur les rêves dans les littératures africaines et antillaises (Karthala, 2008), des articles sur *Paludes* d'André Gide, et de nombreux articles sur les littératures francophones. Elle est coéditrice d'un ouvrage collectif intitulé *Negritude Legacy and Present Relevance* (Cambridge Scholars Press, 2009). Elle a organisé deux colloques à l'Université des West Indies (Cave Hill) à la Barbade, l'un sur Senghor en octobre 2006 et l'autre sur Césaire en octobre 2008. Elle est membre du conseil d'administration du CIEF (Conseil international d'études francophones), représentante régionale et responsable des recensions et comptes rendus pour la région Caraïbe à la revue *NEF*.

Yves DAKOUO, titulaire d'une HDR en sciences du langage, est maître assistant au département de lettres modernes de l'Université de Ouagadougou (Burkina Faso). Il y mène des recherches dans le domaine de l'analyse sémiotique et linguistique des textes. Ces dernières années, il s'est intéressé à l'expression des pratiques rituelles et éditoriales. L'objectif global de ses recherches est de décrire les pratiques littéraires au Burkina Faso, depuis le manuscrit (pratiques scripturales) jusqu'aux modes de diffusion des produits culturels en passant par l'édition, le texte (et son support) et les pratiques de lecture.

Théopiste KABANDA, auteur d'une thèse sur Ahmadou Kourouma, enseigne les littératures africaines et caribéennes au département de français de

l'Université McMaster au Canada. Ses recherches portent sur la représentation de la violence dans le roman francophone d'Afrique et de la Caraïbe, l'exil et l'identité dans la littérature francophone ainsi que l'analyse du discours. Il a publié de nombreux articles dans des revues scientifiques comme *Présence francophone* et *Nouvelles études francophones*.

Yacouba KONATÉ, professeur titulaire de philosophie à l'Université de Cocody, à Abidjan, membre du collège scientifique de l'Académie des arts, des sciences et des cultures d'Afrique et des diasporas à Abidjan, directeur artistique de l'édition 2006 de la Biennale de Dakar, il préside l'Association internationale des critiques d'arts (AICA) depuis le 14 novembre 2008. Il a été professeur Fulbright à l'université de Stanford en Californie (1998), à l'École des hautes études en sciences sociales (2004 et 2008), à l'Université de Laval (2007), Carter Fellow à l'Université de Gainesville en Floride (2007). Yacouba Konaté est auteur de plusieurs livres dont *La Biennale de Dakar. Esthétique de l'art africain contemporain. Tête à tête avec Adorno* (2009), *Christian Lattier : Le sculpteur aux mains nues* (1993) et *Alpha Blondy : Reggae et société en Afrique noire* (1987). Il a aussi publié de nombreux articles dans des revues spécialisées comme *Trente ans*, *Africultures*, *Esprit*, *Politique africaine*, *Cahiers d'études africaines*.

Amadou KONÉ, professeur à Georgetown University depuis 1997, a obtenu un doctorat de 3^e cycle en littérature comparée de l'Université de Tours et un doctorat d'État ès lettres de l'Université de Limoges. Il a enseigné de 1977 à 1990 à l'Université nationale de Côte d'Ivoire avant de rejoindre Tulane University en Louisiane. Romancier, dramaturge et critique, Amadou Koné est l'auteur de plusieurs romans de théâtre (*Jusqu'au seuil de l'irréel*, *Les Frasques d'Ebinto*) et de pièces (*Le Respect des morts*, *De la chaire au trône*, *Les Canaris sont vides*, *Sigui*, *Siguila*, *Siguiya*). Il a reçu le Grand Prix de la Côte d'Ivoire pour son roman *Les Coupeurs de têtes*.

Paschal Kyiiripuo KYOORE est professeur de langue française et de littératures françaises et francophones à Gustavus Adolphus College, une université privée du Minnesota. Il a obtenu une licence ès lettres en français / espagnol à l'Université du Ghana-Legon, et une maîtrise et un DEA à l'Université Bordeaux III (France). Il a un doctorat en Langues et littératures romanes de Ohio State University-Columbus aux États-Unis et une maîtrise en Gestion publique de Minnesota State University-Mankato. Il est l'auteur de nombreux articles et d'un livre intitulé *The African and Caribbean Historical Novel : A quest for identity* (Peter Lang, 1996, 1999). Il a publié récemment le premier volume de sa collection de contes dagara (Ghana, Burkina Faso) : *Folktales of the Dagara of West Africa* (Accra, Qolins Publishing, 2009), et il prépare actuellement un manuscrit intitulé « L'Art verbal du peuple dagara ».

Nadra LAJRI, maître-assistante à la Faculté des lettres et des sciences humaines de Sousse, département de français, Université de Sousse (Tunisie), elle enseigne les littératures francophones (essentiellement celles du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne) et la poésie française des XIX^e et XX^e siècles. Ses recherches portent principalement sur la poésie de Léopold Sédar Senghor (thèse de doctorat) et sur les littératures africaines au nord et au sud du continent (Driss Chraïbi, Ahmadou Kourouma, Alain Mabanckou, Cheikh Hamidou Kane, Albert Memmi, Chems Nadir, Assia Djebar, Malika Mokeddem, Hélé Béji). Le contact des langues et des cultures, l'altérité et l'intertextualité constituent ses principaux axes de recherche. Elle a publié de nombreux articles dans des revues spécialisées dont *Neue Romania*, *Expressions maghrébines*, *Studios* et *Études littéraires*. Elle a aussi participé à des ouvrages collectifs en France, au Québec et en Belgique.

Christiane NDIAYE, professeur titulaire à l'Université de Montréal, enseigne les littératures francophones de la Caraïbe, de l'Afrique subsaharienne et du Maghreb. Elle a publié un recueil d'essais sur les littératures francophones, *Danses de la parole*, et de multiples articles, ainsi que six volumes collectifs : *La Représentation ambiguë* :

configurations du récit africain, en collaboration avec Lise Gauvin et Josias Semujanga, *De paroles en figures*, en collaboration avec Josias Semujanga, *Introduction aux littératures francophones* (en collaboration avec Nadia Ghalem, Joubert Satyre et Josias Semujanga), *Émile Ollivier : écrire l'infini des possibles*, *Questions de réception des littératures francophones*, ainsi que *Configurations discursives et parcours figuratifs du roman africain* et *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*. Elle a été chercheur principal du projet « Mythes et stéréotypes dans la réception des littératures francophones » et participe actuellement au projet « Dynamiques transgressives des genres populaires en francophonie ». Depuis 2006, elle contribue à la mise en place d'un programme de Master en lettres et philosophie à l'ENS d'Haïti.

Pius NGANDU NKASHAMA, né à Mbujimayi. Après un doctorat de troisième cycle sur la poésie africaine (Strasbourg, 1975), il est nommé professeur au campus de Lubumbashi et il dirige le Centre d'études des littératures africaines (1975-1978). Il soutient ensuite un doctorat d'État ès lettres et sciences humaines en sémantique de la métaphore (Strasbourg, 1981). Il a enseigné aux Universités d'Annaba et de Constantine en Algérie (1982-1990), à l'Université de Limoges (1991-1997), puis il a été titulaire à l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle (1998-2006, date de son départ à la retraite). Il est actuellement Distinguished Professor et Directeur du « Center for French and Francophone Studies » à Louisiana State University (Baton Rouge, USA). Romancier, nouvelliste, poète, dramaturge, il a publié une dizaine de romans, des pièces de théâtre et de nombreux ouvrages critiques dont *Kourouma et le mythe : une lecture de Les Soleils des indépendances* (Paris-Ivry-sur-Seine, Silex, coll. « Critiques X-10 », 1985, 144 p.). Il a écrit également des romans en *ciluba* (dont *Mulongeshi wanyi* et *Bidi ntwilu bidi mpelelu*), sa langue maternelle. En 2009, les University Press of the South (New Orleans) éditent son roman en anglais *Constellations Abroad*. En 2004, il reçoit le prix Fonlon-Nichols.

Jean OUÉDRAOGO, diplômé de l'Université de Ouagadougou et de l'Université de Géorgie, est professeur titulaire et chef du département des langues et littératures étrangères à State University of New York, Plattsburgh. Son enseignement et sa recherche portent sur les littératures et cultures francophones d'Afrique et des Caraïbes. Auteur de *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : Griots de l'indicible* (2004) et de *Cinéma et littérature du Burkina Faso : De la singularité à l'universalité* (2005), il a publié de nombreux articles et entretiens dans des revues telles qu'*Études francophones*, *Cahier du dix-septième siècle*, *Revue francophone*, *Présence francophone*, *The French Review*, *Callaloo*, *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, et *Spirale*. Il a participé à plusieurs ouvrages collectifs et a assuré la coordination d'un dossier Ahmadou Kourouma dans la revue *Research in African Literatures* (été 2007).

Diahara TRAORÉ est titulaire d'un Master of Arts en études islamiques de l'Institut d'études islamiques de l'Université McGill. Elle termine une thèse doctorale à l'Université du Québec à Montréal sur le savoir islamique et l'expérience religieuse des femmes ouest-africaines au Québec. Chargée de cours en sociologie, ses recherches portent sur l'islam et le post-colonialisme, l'islam en contexte migratoire, ainsi que l'islam et le féminin. Elle est assistante de recherche au Centre des études ethniques des universités montréalaises (CEETUM) dans le Groupe de recherche Diversité urbaine (GRDU).

Table des matières

[Couverture](#)

[Présentation du livre](#)

[Présentation de la collection](#)

[Titre](#)

[Remerciements](#)

[Introduction](#)

[1 - Kourouma, le mythe. La rhétorique des lieux communs du discours critique](#)

[Bibliographie](#)

[\(a\) Œuvres de Kourouma](#)

[\(b\) Articles et ouvrages consultés](#)

[\(c\) Entrevues](#)

[2 - Kourouma et le discours littéraire. Deux langues pour restituer deux imaginaires](#)

[Les langues des romans de Kourouma](#)

[Le rapport de Kourouma avec la langue française](#)

[L'imaginaire et la langue. La culture est inséparable de la langue](#)

[Qui parle à qui et comment cela influence la langue](#)

[Bibliographie](#)

[Les cinq romans de Kourouma](#)

[3 - Figures de l'ironie dans Quand on refuse on dit non](#)

[L'ironie lexicale : politique, religion, langue](#)

[L'ironie par le raccourci langagier, la démonstration, le sophisme](#)

[Ironie situationnelle](#)

[Quelles sont les cibles de l'ironie chez Kourouma ?](#)

[Conclusion](#)

[Références bibliographiques](#)

[4 - Construction\(s\), déconstruction\(s\) dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma](#)

[De l'ironie comme procédé de déconstruction, wahahé !](#)

[Écrire l'Afrique autrement, ou le pouvoir des mots](#)

[Conclusion](#)

[Références bibliographiques](#)

[Revue](#)

[5 - Les pratiques rituelles dans Les Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma](#)

[L'excision : rite de purification biologique et spirituelle](#)

[La préparation psychologique](#)

[Le déroulement des épreuves initiatiques](#)

[La retraite spatiale](#)

[L'acte d'excision](#)

[Le retour triomphal au village](#)

[L'origine mystique des malheurs de Salimata](#)

[L'échec initiatique](#)

[Les rites de guérison : le féticheur Tiécoura](#)

[Les rites de fécondité](#)

[Conclusion](#)

[Bibliographie](#)

[6 - Sacrifice et subversion. L'islam et le corps féminin dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma](#)

[Corps féminin et origine](#)

[Corps féminin et identité](#)

[Corps féminin et sacrifice](#)

[Corps féminin et pensée islamique](#)

[Le corps féminin : outil de subversion](#)

[Conclusion](#)

[Références bibliographiques](#)

[7 - L'écrivain, le président et la médaille](#)

[Jeu de massacre](#)

[La réception du prix Renaudot](#)

[Et un grand froid souffla sur la salle](#)

[La faute ?](#)

[8 - Par-delà les écritures fictionnelles. La mémoire de Kourouma](#)

[Autour de Kourouma et de la critique : la dérive des continents](#)

[Les éclipses de tous Les Soleils des indépendances : les enjeux d'une œuvre en infraction formelle](#)

[La bataille des Maisons d'édition : de la littérature comme procédure exotique et didactique](#)

[Divergences et écarts de langages : entre les « faiseurs de monarques » et les thuriféraires](#)

[Conclusion](#)

[Bibliographie sommaire](#)

[9 - Magie et démagogie. L'instrumentalisation de la divination dans les écrits d'Ahmadou Kourouma](#)

[La magie : recours nécessaire ou artifice ?](#)

[De la profanation à la parodie](#)

[Le fétiche de l'écriture](#)

[Magie et démagogie](#)

[Magie et guerre](#)

[Conclusion](#)

[Bibliographie](#)

[10 - L'humour satirique dans En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma](#)

[La satire contre les Européens](#)

[La satire contre les Africains](#)

[Conclusion](#)

[Bibliographie](#)

[11 - Théâtralité et formes parodiques dans En attendant le vote des bêtes sauvages](#)

[Introduction](#)

[Modalités d'insertion théâtrale dans le roman](#)

[La fonction ludique du donsomana et la caricature de la dictature](#)

[La théâtralité et l'anecdote](#)

[Conclusion](#)

[Références bibliographiques](#)

[Note sur les contributeurs](#)