

Université de Montréal

**Ironie et discours social dans les romans d'Ahmadou
Kourouma**

par Apollinaire Mpendiminwe

Département des littératures de langue française
Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.)
en littératures de langue française

août, 2017

© Apollinaire Mpendiminwe, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
Ironie et discours social dans les romans d'Ahmadou Kourouma

présentée par
Apollinaire Mpendiminwe

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente du jury : Ndiaye, Christiane

Directeur de recherche : Semujanga, Josias

Membre du jury : Dupuis, Gilles

Examineur externe : Niang, Sada (Université de Victoria)

Résumé

Cette thèse est consacrée à l'analyse du discours romanesque en tant que construction discursive du social à travers l'œuvre d'Ahmadou Kourouma (*Les soleils des indépendances* : 1968, *Monnè, outrages et défis* : 1990, *En attendant le vote des bêtes sauvages* : 1998, *Allah n'est pas obligé* : 2000 et *Quand on refuse on dit non* : 2004). Elle se focalise sur les concepts de l'ironie et du discours social.

Ahmadou Kourouma doit une grande part de son originalité au mélange des genres romanesques hétérogènes de l'oralité (contes, épopées, mythes, légendes, etc.) et à l'utilisation d'une écriture novatrice, empreinte d'une double subversion au niveau du fond et au niveau de la forme. Cette subversion qui traverse tous les romans de cet auteur a nourri d'innombrables travaux scientifiques, mais la documentation à notre disposition nous a permis de constater qu'il existe très peu d'études sur le rire et l'ironie, qui traduisent une esthétique de distanciation et d'hétérogénéité, pourtant omniprésentes dans l'œuvre de cet auteur.

Cette recherche est basée sur l'hypothèse que l'écriture romanesque d'Ahmadou Kourouma trie dans la multitude des faits historiques pour en construire le sens. C'est pour cela que notre thèse tente de montrer que les romans d'Ahmadou Kourouma, qui font l'objet de notre étude, critiquent et parodient les discours historiographiques, littéraires, artistiques et politiques tenus sur l'Afrique depuis la conquête coloniale jusqu'aux guerres civiles du XX^e siècle et des premières années du XXI^e siècle. L'analyse vise à découvrir comment Ahmadou Kourouma se sert de l'ironie pour déconstruire ces discours et idéologies, et amorcer ainsi l'histoire du roman africain.

L'esthétique de distanciation chez Ahmadou Kourouma se matérialise par l'usage du rire et de l'ironie comme outils de dévoilement des discours sociaux et idéologies dominantes traversant l'espace africain. Les romans adoptent une posture critique à travers la parodie, la satire, l'humour et l'ironie qui déstabilisent ces discours. Ces figures de distanciation utilisées par Ahmadou Kourouma vident les discours et idéologies dominants en Afrique moderne et contemporaine de leur valeur. Elles permettent au lecteur de déceler l'hypocrisie et le caractère

satirique de ces discours et de construire un autre sens du texte. Ainsi, les textes chargés symboliquement se prêtent à des interprétations multiples. Ne portant plus un sens univoque, les mots servent de moyen de critiquer les idées des sociétés africaines.

Les approches méthodologiques, telles que la sociocritique et les notions de polyphonie et d'écriture carnavalesque sont utilisées pour étudier la socialité des discours et idéologies dominants dans les romans d'Ahmadou Kourouma ci-haut cités. La lecture de ces romans sous cet angle méthodologique permet d'analyser les stratégies énonciatives adoptées pour critiquer les discours idéologiques africains. En effet, le roman kourouméen se présente comme un discours qui construit une société de référence apparaissant sous forme d'une construction idéologique du texte. Les modalités stylistiques de l'ironie, du paradoxe, de l'humour, de la parodie et de la satire, structurent *ce qui se dit et s'écrit* dans les sociétés africaines modernes. Les textes qui font objet de corpus de cette thèse présentent un nombre de personnages et de narrateurs variés impliquant une pluralité des voix romanesques, issue de plusieurs fragments de textes du discours social. Cette pluralité des voix romanesques renvoie aux notions de polyphonie et d'écriture carnavalesque, incluant le grotesque employé dans les romans d'Ahmadou Kourouma pour dévaloriser et ridiculiser, par le comique des paroles, du corps et des situations, les personnages (colons, dictateurs, griots, interprètes, marabouts, moines, princes, rois, sorciers, etc.) ainsi que les idéologies qu'ils représentent et défendent.

Ainsi, la sociocritique, la polyphonie et l'esthétique carnavalesque permettent de déceler le caractère subversif des romans d'Ahmadou Kourouma fortement imprégnés par les discours et idéologies dominants en Afrique.

Mots-clés : Littérature africaine, roman francophone, Ahmadou Kourouma, écriture carnavalesque, discours social, sociocritique, ironie, humour, satire, parodie, oralité, polyphonie.

Abstract

This thesis is devoted to the analysis of literary discourse as a discursive construct of the social through the work of Ahmadou Kourouma (*Les soleils des indépendances*: 1968, *Monnè, outrages et défis*: 1990, *En attendant le vote des bêtes sauvages*: 1998, *Allah n'est pas obligé*: 2000 & *Quand on refuse on dit non*: 2004), focusing on the concepts of irony and social discourse.

Ahmadou Kourouma owes much of his originality to the mixture of the heterogeneous genres of fiction and orality (tales, epics, myths, legends ...), and to the use of an innovative writing marked by a double subversion at the level of content and form. This subversion, which runs through all the novels of the author, has given rise to innumerable scientific works, but the documentation at our disposal has enabled to note that there is very little criticism on the use of laughter and irony devices, which reflect an aesthetic of distancing and heterogeneity, yet omnipresent in the work of this author.

This research is based upon the hypothesis that Ahmadou Kourouma's writing sorts into the multitude of historical facts to construct its meaning. It is for this reason that our thesis attempts to show that the novels of Ahmadou Kourouma, involved in this study, criticize and parody the historiographical, literary, artistic and political discourses held on Africa from the colonial conquest to the Civil wars of the twentieth and the early years of the twenty-first centuries. The reflection aims at exploring how Ahmadou Kourouma uses irony to deconstruct these discourses and ideologies, thus initiating the history of the African novel.

Ahmadou Kourouma's aesthetics of distancing is materialized by the use of laughter and irony as tools of unveiling social discourses and dominant ideologies crossing the African space. The novels adopt a critical posture through parody, satire, humor and irony that destabilize these discourses. The figures of distancing used by Ahmadou Kourouma discharge the dominant discourses and ideologies of their contemporary value in modern Africa. They allow the reader to detect the hypocrisy and satirical character of these discourses, and to construct another meaning of the text. Such texts loaded symbolically open themselves to multiple interpretations,

and words no longer bearing a univocal meaning serve as a means of criticizing the ideas of African society.

Methodological approaches such as socio-criticism and the notions of polyphony and carnivalesque writing are used to study the sociality of the dominant discourses and ideologies in the above-mentioned novels of Ahmadou Kourouma. Reading these novels in this methodological lens allows us to analyze the enunciative strategies adopted to criticize African ideological discourse. Indeed, the Kouroumian novel presents itself as a discourse that builds a society of reference appearing under the form of an ideological construction of the text. The stylistic modalities of irony, paradox, humor, parody and satire structure *what is said and written* in modern African society. The texts that form the corpus of this thesis present a number of characters and various narrators involving a plurality of voices, resulting from several fragments of texts of social discourse. This plurality of voices refers to the notions of polyphony and carnivalesque writing, including the grotesque used throughout the novel of Ahmadou Kourouma to devalue and ridicule by the comic of words, body and situations, characters (colonizers, dictators, griots, interpreters, marabouts, nuns, princes, kings, sorcerers, etc.), as well as the ideologies they represent and defend.

Thus, socio-critical approach, polyphony and carnival aesthetics reveal the subversive character of the novels of Ahmadou Kourouma, strongly imbued with the dominant discourses and ideologies in Africa.

Keywords: African literature, francophone novel, Ahmadou Kourouma, carnivalesque writing, irony, humor, parody, orality, polyphony, satire, social discourse, socio-criticism.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	iii
Table des matières.....	v
Remerciements.....	ix
Introduction générale	
Discours critiques sur les littératures francophones d’Afrique subsaharienne et les romans d’Ahmadou Kourouma	1
0.1. L’apport de l’étude.....	5
0.2. Aperçu de la critique littéraire africaine	11
0.2.1. Le rôle des revues dans l’émergence d’une littérature.....	13
0.2.2. Les débuts de la véritable critique littéraire africaine.....	16
0.2.2.1. La critique afrocentriste	16
0.2.2.2. La critique eurocentriste	17
0.2.2.3. La critique scientifique	20
0.2.3. La critique littéraire africaine à partir de 1990	23
0.3. Discours critique sur l’œuvre romanesque d’Ahmadou Kourouma	25
0.4. Procédure méthodologique	32
Chapitre 1	
Cadre théorique et méthodologique : sociocritique et énonciation du discours social	36
1.1. Introduction : l’interaction entre le littéraire et le social.....	37
1.2. L’approche sociocritique	38
1.2.1. La sociologie littéraire	40
1.2.2. La sociopoétique du texte	42
1.2.3. La théorie de l’imaginaire social.....	44
1.2.4. L’étude linguistique du texte	46
1.2.5. L’analyse du discours social	48
1.3. La socialité du texte littéraire.....	56
1.4. Discours social et roman.....	60
1.4.1. Le discours romanesque.....	61
1.4.2. L’écriture romanesque	66
1.4.2.1. L’ <i>incipit</i> romanesque	67
1.4.2.2. La clôture romanesque.....	72
1.4.2.3. Les personnages romanesques	77
1.5. Les techniques romanesques.....	80
1.5.1. L’ironie et les autres figures de distanciation	81
1.5.2. Ironie et polyphonie romanesque.....	91
1.5.3. L’écriture carnavalesque.....	94

1.6. Conclusion du chapitre	101
Chapitre 2	
L'ambiguïté du discours historique africain dans les romans d'Ahmadou Kourouma	104
2.1. Introduction : de la stratégie discursive de l'histoire à l'effet de fiction	105
2.2. Les lieux d'« attaque » des romans d'Ahmadou Kourouma.....	107
2.2.1. Étude de quelques indices paratextuels des romans d'Ahmadou Kourouma	108
2.2.2. Les <i>incipits</i> des romans d'Ahmadou Kourouma.....	114
2.2.3. Les <i>explicits</i> des romans d'Ahmadou Kourouma	136
2.2.4. Caractères des principaux personnages des romans d'Ahmadou Kourouma	146
2.3. Les rituels traditionnels et les atrocités de la conquête coloniale en Afrique	150
2.3.1. Les pratiques rétrogrades et occultes en Afrique	151
2.3.2. Les atrocités de la politique française en Afrique.....	171
2.4. Conclusion du chapitre	180
Chapitre 3	
La problématique de l'écriture de l'imaginaire africain postcolonial dans les romans d'Ahmadou Kourouma	185
3.1. Introduction : de l'histoire à la structuration de l'espace imaginaire africain	186
3.2. De la conquête des indépendances africaines à leur gestion.....	188
3.2.1. La marche vers l'indépendance en Afrique	188
3.2.2. Les mascarades de l'ère des indépendances en Afrique	193
3.2.3. Le néocolonialisme en Afrique.....	199
3.3. La reconfiguration mémorielle dans les romans d'Ahmadou Kourouma.....	214
3.3.1. La guerre froide en Afrique	215
3.3.2. L'instauration du parti unique en Afrique	225
3.4. La représentation romanesque pour dire la violence dans les romans d'Ahmadou Kourouma	232
3.4.1. Les formes de violence chez Ahmadou Kourouma	234
3.4.2. Les procédés littéraires utilisés par Ahmadou Kourouma pour dire l'indicible de la violence en Afrique postcoloniale	249
3.5. Conclusion du chapitre	255
Chapitre 4	
La représentation parodique des discours et idéologies dominants africains chez Ahmadou Kourouma	259
4.1. Introduction : Ahmadou Kourouma et la réécriture des discours sociaux africains	260
4.2. Les discours sociaux africains dans les romans d'Ahmadou Kourouma.....	263
4.2.1. Le discours politique.....	264
4.2.1.1. Les fondements du discours politique chez Ahmadou Kourouma	265
4.2.1.2. L'entrée de l'Afrique dans la modernité.....	269
4.2.1.3. Le discours colonialiste.....	272
4.2.2. Le discours culturaliste	279
4.2.2.1. Le discours de la tradition.....	280
4.2.2.2. Le discours sur les religions en Afrique de l'Ouest.....	281
4.2.2.3. Le discours de la négritude	286

4.3. Les idéologies dominantes en vigueur dans l’Afrique contemporaine	294
4.3.1. L’idéologie nationaliste	295
4.3.2. L’impérialisme français en Afrique	304
4.3.3. Le socialisme, une idéologie africaine	308
4.3.4. Le communisme « liberticide » en Afrique	314
4.4. L’ethnotribalisme en Afrique à l’ère de la mondialisation	318
4.4.1. Les guerres tribales en Afrique	318
4.4.2. L’ère de la mondialisation en Afrique	324
4.4.2.1. L’aspect socioculturel de la mondialisation en Afrique	325
4.4.2.2. Le discours de la Françafrique et la mondialisation	328
4.5. Conclusion du chapitre	332
Conclusion générale	
L’intégration des discours des sociétés africaines et des fragments littéraires dans le roman kourouméen.....	336
Bibliographie.....	347
1. Corpus	348
2. Autres ouvrages de fiction cités.....	348
3. Cadre théorique général et ironie.....	348
3.1. Cadre théorique général	348
3.2. Sociocritique, ironie et discours social	353
4. Études critiques sur les littératures francophones.....	357
5. Études sur l’œuvre d’Ahmadou Kourouma	361
6. Culture africaine, sociopolitique et histoire	368
7. Entretiens avec Ahmadou Kourouma	370

À la mémoire de ma regrettée mère, de mon petit frère et de Nibigira Bugegene qui sont toujours dans mon esprit et dans mon cœur, et dont le couronnement aurait comblé la joie,

À mon cher père dont les conseils ont toujours guidé mes pas vers la réussite,

À ma chère épouse Emelyne pour son amour, ses sacrifices, ses soutiens tant moral, financier qu'affectif, sa patience et son esprit de compréhension,

Que cette thèse soit pour mes chers enfants Béthel-Héritier, Ange-Nanette et Ethan-Diel Niyigena, un modèle pour leur avenir intellectuel.

Remerciements

L'aboutissement de cette thèse a été possible grâce au concours de plusieurs personnes auxquelles je tiens à exprimer ma très vive reconnaissance.

Je voudrais exprimer mes sincères remerciements à mon directeur de thèse, le Professeur Josias Semujanga, pour ses conseils judicieux et ses remarques pertinentes. Son extrême courtoisie, son aide, sa gentillesse et sa disponibilité ont largement contribué à l'aboutissement de ma thèse. Il a été un modèle d'honnêteté, d'ouverture d'esprit et de rigueur. Puissent ses qualités de guide et de chercheur profiter à d'autres qui entreprendront un travail du même genre.

Il est de mon devoir de remercier vivement le Département des littératures de langue française et la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal pour le soutien financier qu'ils m'ont accordé. Ce soutien a contribué grandement à augmenter ma motivation à consacrer de l'énergie à mon projet d'études universitaires et a constitué une sorte de coup de pouce financier tellement nécessaire à cette étape de mon cheminement académique.

Mes remerciements s'adressent directement à toute ma famille, à ma belle-famille et particulièrement à Léoncie ainsi que son époux, décédé un mois avant la soutenance de cette thèse, pour leur soutien et leurs précieux encouragements, malgré les épreuves qu'ils traversent.

Je tiens vivement à remercier mes enfants Béthel-Héritier, Ange-Nanette et Ethan-Diel Niyigena qui, malgré leur jeune âge, n'ont pas été gênés par mes rentrées tardives à la maison, et à présenter toute mon affection à mon épouse, Emelyne, qui n'a ménagé aucun effort pour m'encourager à aller jusqu'au bout. Sans eux, je ne sais pas si je serais parvenu à écrire cette thèse.

Enfin, à tous les amis qui n'ont cessé de me soutenir au cours de ce travail, je garde des sentiments de reconnaissance.

Introduction générale

**Discours critiques sur les littératures francophones
d'Afrique subsaharienne et les romans d'Ahmadou
Kourouma**

Étudier les romans d'Ahmadou Kourouma, c'est aborder les défis que posent l'abondance et la continuité du discours critique sur l'œuvre de cet auteur. Car les recherches actuelles montrent qu'il existe de très nombreux ouvrages critiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma; ce qui sans conteste en fait l'un des écrivains africains les plus étudiés par la critique universitaire. Christiane Ndiaye constate que « 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 milliers¹ ». Mais, comme l'a écrit Jorge Luis Borges, « la littérature est une chose inépuisable, pour la raison suffisante et simple qu'un seul livre [...] n'est pas une entité close : c'est une relation, c'est un centre d'innombrables relations. Une littérature diffère d'une autre, postérieure ou antérieure à elle, moins par le texte que par la façon dont elle est lue² ». Chaque lecteur, et à chaque lecture, forge sa propre interprétation de l'œuvre qui, dans l'absolu, semble être « renouvelable ». C'est cela qui arrive au lecteur des romans d'Ahmadou Kourouma traversés par un souffle subversif qui a grandement séduit les critiques littéraires.

En effet, dès la publication de *Les soleils des indépendances*, premier roman d'Ahmadou Kourouma, qui a été refusé par les maisons d'éditions parisiennes (édité à Montréal, en 1968, puis repris par le Seuil, à Paris, en 1970), Kourouma obtient une reconnaissance internationale³. Ce roman a apporté un souffle nouveau aux littératures africaines, principalement par ses thématiques contemporaines et son traitement de la langue française. En décrivant un monde où les honneurs font place à la honte et à la damnation, Ahmadou Kourouma fait état de la

¹ Christiane Ndiaye, « Kourouma, le mythe. La rhétorique des lieux communs du discours critique », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 2010, p. 18.

² Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 1986 [1957], p. 208.

³ Kourouma est titulaire de nombreux prix et décorations, notamment, le prix de la revue *Études Françaises* 1968, le prix de la Francité, le prix de la Fondation Maille-Latour-Laudry de l'Académie française 1970, le prix de l'Académie royale de Belgique pour le roman *Les soleils des indépendances*, le prix des Nouveaux Droits de l'Homme, le prix de l'Association des journalistes francophones des télévisions et radios, le Grand prix du roman de l'Afrique noire 1990 pour *Monnè, outrages et défis*, le Grand prix des Gens de Lettres de France, le prix des Tropiques, le prix France inter 1998 pour *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le prix Renaudot, le prix Goncourt des lycéens, le prix Giono, le prix Amerigo Vespucci et le prix Goncourt des prisonniers 2000 pour *Allah n'est pas obligé*. Il aussi reçu les décorations de Commandeur de l'ordre national de la République de Côte-d'Ivoire, de Chevalier de la Légion d'honneur (France), de l'ordre national du Bénin, de la Médaille commémorative d'Indochine.

destruction des pouvoirs et des structures sociales traditionnelles africaines. Écrit en français « malinkisé », le roman a vite séduit les critiques qui entendaient souligner l'inusité de la langue de Molière africanisée, mais aussi l'originalité du thème de la critique virulente des régimes politiques installés dans certains pays africains depuis l'obtention des indépendances des États africains, où une classe de « parvenus » a accédé au pouvoir. Le roman *Les soleils des indépendances* est vite devenu une œuvre incontournable dans le milieu des études littéraires francophones.

Ainsi, de nombreux articles critiques dans des revues savantes, et au moins autant d'entrevues ont été publiés, de même que plusieurs essais, dont les premiers⁴ remontent à 1985. Le roman retrace la déchéance du prince Fama devenu mendiant sous les « soleils des Indépendances », et fait le récit du désenchantement des indépendances et la corruption des nouveaux maîtres de l'Afrique indépendante. Dès lors, les textes d'Ahmadou Kourouma ont continué et continuent à séduire les milieux littéraires qui voient dans les fictions « kourouméennes » une transgression créatrice des normes langagières. Ce qui fait qu'Ahmadou Kourouma occupe une place de choix dans l'évolution de l'écriture romanesque africaine. En procédant à un mélange des genres (épopée, roman, conte), et, par là, à une pluralité des voix, il a laissé une œuvre qui suscite les commentaires. Il est sans conteste l'un des écrivains africains qui ont traité ex professo la question de la mise en fiction de l'histoire de l'Afrique, dont les bouleversements trouvent écho dans la forme d'écriture. Descendant de la 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, un maître d'écriture⁵ ». En cela, depuis sa mort, en 2003, des numéros spéciaux de revues lui sont consacrés. Parmi les revues qui ont marqué ces dernières années, nous citerons en particulier *Notre librairie* (le n°155-156, juillet-décembre 2004, comporte un remarquable « Cahier spécial » consacré à

⁴ Les deux premiers essais consacrés à l'œuvre de Kourouma sont *Kourouma et le mythe, une lecture de Les soleils des indépendances*, de Pius Ngandu Nkashama, et *Comprendre Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma*, de Jean-Claude Nicolas, tous deux publiés en 1985. Une année avant, Marie-Paule Jousse avait déjà publié un livre intitulé *Une œuvre, un auteur. Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*. Mais le plus ancien ouvrage sur *Les soleils des indépendances* est un essai intitulé *Essai sur Les Soleils des indépendances*, publié aux Nouvelles Éditions Africaines en 1977 par une équipe de chercheurs de l'Université d'Abidjan, sous la direction de Joseph M'lanhoro, dans lequel Kourouma est présenté à la fois – consciemment ou inconsciemment – comme historien, sociologue, politologue.

⁵ Introduction à Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma*, *op.cit.*, 2010, p. 7.

l'œuvre de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma), *Interculturel Francophonies* (2004), *Études françaises* (2006), *Research in African Literatures* (2007), etc.

Les romans d'Ahmadou Kourouma sont profondément liés au contexte politique de l'Afrique et évoquent l'histoire des guerres coloniales, ainsi que les vexations postcoloniales. Le roman et l'histoire dialoguent à travers une narration spécifique frappant par son originalité. S'inspirant des richesses de l'esthétique malinké, Ahmadou Kourouma fait ressortir un potentiel sans limite de la créativité africaine et utilise une écriture novatrice, empreinte d'une double subversion : une subversion au niveau du fond et une autre au niveau de la forme. Il recourt fréquemment aux procédés stylistiques et rhétoriques des proverbes, des digressions, des allégories et au français africanisé qui s'avère très efficace dans la description du monde africain. Le lecteur d'Ahmadou Kourouma est frappé par ce que Pierre N'da appelle précisément une « quête d'une nouvelle esthétique, cette recherche de formes novatrices, ce souci d'une création romanesque originale⁶ ». Ahmadou Kourouma a renouvelé la langue française, faisant de l'insécurisation un principe de créativité, mais aussi la vision de la tradition, des femmes, de la tyrannie politique, de l'usage de l'ironie, de la satire, de l'humour, etc., comme principes de dévoilement. C'est par sa vitalité, ses audaces et ses témérités que cette œuvre est devenue un point de repère incontournable pour les générations suivantes. Dans un hommage, Jean-Claude Blachère ne dit-il pas qu'« on ne peut [pas] laisser s'éloigner Ahmadou Kourouma sans les salutations convenables ». Celles-ci visent avant tout à situer sa parole en traçant « une esquisse des traits saillants de cette œuvre⁷ », à le « situer » dans le champ littéraire africain.

Aussi, faut-il convenir que la technique de la polyphonie⁸ dans les littératures africaines écrites, en particulier chez Ahmadou Kourouma, ne constitue qu'un moyen de sensibiliser et d'éveiller les consciences des peuples africains, afin de mettre à bas les régimes politiques qui avilissent l'homme. À travers ce discours polyphonique qui se donne à lire sous les mots, il

⁶ Pierre N'da, *Écriture romanesque de Maurice Bandaman, ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 16.

⁷ Claude Blachère, « Un écrivain en exil... », *Interculturel Francophonies*, n° 6, novembre-décembre 2004, p. 8.

⁸ Selon Mikhaïl Bakhtine, la polyphonie littéraire ne désigne pas seulement une pluralité de voix, mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques, des styles de personnages : « La polyphonie [...] devient bientôt une caractéristique du roman en général, puis du langage à un certain stade de son développement [...] et enfin de tout langage », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 18.

apparaît une nette envie de compromis entre les narrateurs et les lecteurs, engendrant chez Ahmadou Kourouma un besoin irrésistible de trahir la langue française qui ne peut pas décrire « les duperies, les mascarades de “l’ère des indépendances”, le néocolonialisme, la guerre froide et les pratiques occultes qui ont cours dans le landerneau des chefs d’État africain⁹ ». Nous nous servons de cette notion de polyphonie se manifestant dans la diversification et la détermination des discours des personnages. Par la démarche sociocritique, nous montrerons comment le discours social en Afrique moderne s’inscrit dans les romans d’Ahmadou Kourouma, grâce à l’analyse de l’ironie et autres figures de distanciation. Le corpus est composé de cinq romans d’Ahmadou Kourouma : *Les soleils des indépendances* (1968), *Monnè, outrages et défis* (1990), *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), *Allah n’est pas obligé* (2000), et *Quand on refuse on dit non* (2004).

0.1. L’apport de l’étude

Notre étude veut analyser la question des rapports complexes du politique et du littéraire dans l’œuvre romanesque, en partant des questions suivantes : comment, chez Ahmadou Kourouma, le discours romanesque évoque-t-il le social, non en tant que réalité, mais comme construction discursive ? À quels procédés littéraires ses romans ont-ils recours pour dire le social ? Un tel questionnement nous paraît bien fondé dès lors que la pratique critique « opère avec des questionnements pertinents, des concepts adéquats, une bonne reconnaissance de terrain et beaucoup, beaucoup d’oreille¹⁰ ». La documentation à notre disposition nous a permis d’explorer une piste de réflexion encore peu pratiquée pour analyser les romans d’Ahmadou Kourouma maintes fois commentés : il existe très peu d’études critiques sérieuses sur le rire et l’ironie dans ces romans, alors que ces figures littéraires sont omniprésentes dans l’œuvre de cet auteur. Tout en prolongeant le débat critique sur l’œuvre d’Ahmadou Kourouma, notre thèse analyse la façon dont l’œuvre de cet auteur fictionnalise les discours et idéologies dominants africains, comme pour mieux prendre ses distances avec eux.

⁹ Nimrod Bena Djangrang, « Du proverbe au verbe : la nouvelle philosophie des vocables chez Kourouma », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 178.

¹⁰ André Belleau, *Le Romancier fictif : essai sur la représentation de l’écrivain dans le roman québécois*, Québec : Nota Bene, coll. « Visées critiques », 1999 [1980], p. 14.

Nous voulons apporter les fondements théoriques d'un recours à la sociocritique pour l'étude des romans d'Ahmadou Kourouma. Nous concevons ces romans comme des discours qui « f[ont] de l'énonciation l'axe d'intelligibilité du discours littéraire. [Ainsi], on déplace son axe : du texte vers son dispositif de parole où les conditions du *dire* traverse le *dit* et où le *dit* renvoie à ses propres conditions d'énonciation¹¹ ». Nous interpréterons les romans d'Ahmadou Kourouma et le roman africain en général en partant de l'intérieur des textes pour les expliquer. Notre grand souhait est de contribuer au renforcement des outils méthodologiques permettant d'analyser efficacement les textes littéraires africains.

Pour montrer notre apport au débat critique du roman africain, nous allons nous appuyer sur les propos de Pierre Popovic qui avance que « chaque sociocriticien, puisqu'il doit partir de l'œuvre d'art qu'il a choisie et qu'il fait le pari herméneutique de sa singularité potentielle, est conduit à trouver sa manière¹² ». L'œuvre d'art exige une pluralité de lectures; elle reste la base d'enquête privilégiée de la sociocritique. Popovic écrit à cet effet que « Duchet, Cros et tous ceux qui s'engagèrent dans la voie qu'ils avaient ouverte, adoptent une règle fondamentale : ils partent du texte ou du corpus qu'ils se sont donné pour objet de lecture¹³ ». En tant que procédure d'étude scientifique du texte, cette méthode a pour point de départ l'Histoire. Elle estime que la littérature et l'Histoire sont dans un rapport interne d'imbrication et d'intrication, comme on peut le constater à la lecture des romans d'Ahmadou Kourouma. L'histoire permet de situer le texte dans son contexte et de dégager l'idéologie dominante engendrée par les rapports sociaux. Étant donné que le texte littéraire et sa réception se trouvent ancrés dans la société et l'histoire, il apparaît clairement que le phénomène littéraire doit obéir aux lois régissant la société. Parfait Bi Kacou Diandué qui considère Ahmadou Kourouma comme un

¹¹ Dominique Maingueneau, « Linguistique et littérature : le tournant discursif », Danielle Leeman (dir.), *Les Cahiers de l'ED 139. Connaissance, langage, modélisation*, Nanterre cedex : Publication de l'Université Paris X Nanterre, 2006, *Sciences du langage 2005-2006*, p. 140. L'article avait d'abord été publié dans *Prospettive della francesistica nel nuovo assetto della didattica universitaria*, Gabriella Fabbricino (dir.), Società Unversitaria per gli Studi di Lingua et Letteratura Francese, Atti Del Convegno Internazionale di Napoli-Pozzuoli, 2000, p. 25-38 [En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/maingueneau.html>].

¹² Pierre Popovic, « Situation de la sociocritique — L'École de Montréal », Olivier Parenteau et Yan Hamel (dir.), *Spirale : Arts. Lettres. Sciences humaines*, n° 223, *Pour la sociocritique : l'École de Montréal*, novembre-décembre 2008, p. 19.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

« auteur/créateur » avance que ce dernier a converti les textes d'Histoire en roman qui devient « un “fourre-tout”, un genre sans visage ou un genre à multiples visages, un genre protéiforme et polymorphe [...] [dans lequel Kourouma] rompt avec la “bonne forme” pour créer de nouvelles formes [...], esthétise et fictionnalise l'Histoire¹⁴ ». Selon Diandué, l'œuvre littéraire ne puise sa matière que dans la réalité historique et n'en donne qu'un simple reflet ou une reproduction. Ce reflet n'est pas une copie pure et simple ou un cliché photographique de la réalité à laquelle il réfère.

L'œuvre littéraire offre une image de la réalité conçue par l'esprit et qui implique de ce fait réduction, transformation et création nouvelle. Elle s'approprie donc les discours d'autres genres en entretenant des liens particuliers plus ou moins proches avec le réel. Grâce à des outils médiateurs, l'œuvre littéraire entretient des relations avec le réel. Ces outils, dont la présence écarte le facteur d'immédiateté entre le fictionnel et le référentiel, facilitent la conception du réel à travers le fictionnel. L'auteur conçoit la réalité comme la « matière première » de son œuvre littéraire. Il essaie d'en souligner l'importance. De ce point de vue, l'esthétisation des discours sociaux est un fait idéologique résultant d'un processus de socialisation. La lecture sociocritique qui étudie les modes d'incorporation de l'Histoire dans le texte (Edmond Cros) met, dans notre étude, un accent particulier sur le discours social (Marc Angenot), ce qui n'avait pas encore été abordé chez Ahmadou Kourouma.

Un autre apport se fonde sur le constat qu'en Afrique, il y a peu de critiques des littératures africaines qui appliquent la sociocritique. Toutefois, l'oralité est une marque du discours social. Prise en compte très récemment par les sociocriticiens de *L'École de Montréal* dont les principaux auteurs, Pierre Popovic, André Belleau, Gilles Marcotte, Marc Angenot et Régine Robin entre autres, s'appuient sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine et du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes, elle n'a pourtant pas retenu l'attention des sociocriticiens européens (Claude Duchet et son équipe de l'Université de Paris VIII-Vincennes, Edmond Cros et les membres de l'Institut international de sociocritique de Montpellier qu'il a lui-même fondé, Pierre Zima, etc.). En Afrique, seuls les critiques

¹⁴ Parfait Bi Kacou Diandué, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, thèse de doctorat en cotutelle, Cocody/Limoges : Universités de Cocody et Limoges, mars 2003, p. 425-426.

Mohamadou Kane et Amadou Koné ont procédé à l'examen des littératures africaines sous l'angle de la tradition. Or, le texte oral africain apparaît comme le patrimoine commun à toutes les sociétés africaines et peut être perçu comme la propriété du groupe social qui le détient et l'invente même si les interprètes qui le disent le manipulent comme ils veulent de sorte qu'il devient polyphonique. Il vise à former la société et peut alors se concevoir comme une œuvre sociale dans la mesure où toute la masse participe à sa création, l'écrivain n'étant qu'un simple transcritteur au service de la société. L'étude de la tradition se présente alors comme un mode de connaissance et une méthode d'investigation du champ littéraire africain. Elle est une marque de la socialité dans les textes africains et pose un plan d'analyse ouvrant de nouvelles perspectives sur la pratique sociocritique. En étudiant le discours narratif de l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma absorbant le discours social par un phénomène de migration de faits sociaux vers le discours textuel, notre projet est, donc, de lancer un appel à tous les critiques des littératures africaines de se réunir pour créer une École de sociocritique en Afrique, mettre en valeur la spécificité du champ littéraire africain, et ainsi montrer la socialité et le discours historique dans l'esthétique des textes africains.

Notre point de départ est de montrer que les romans d'Ahmadou Kourouma critiquent et parodient les discours historiographiques, littéraires, artistiques et politiques tenus sur l'Afrique, aussi bien que ceux de l'idéologie colonialiste prétendant apporter la « civilisation » que ceux de la négritude présentant la période précoloniale comme un paradis terrestre. Nous examinerons les rapports entre le roman et le politique en focalisant l'analyse sur les procédés qui déconstruisent l'idéologie colonialiste et le mythe de la négritude; permettant ainsi de voir les rapports complexes que les romans d'Ahmadou Kourouma établissent avec les discours idéologiques traversant l'espace africain moderne, depuis la conquête coloniale jusqu'aux guerres civiles des premières années du XXI^e siècle. C'est à ce niveau de notre réflexion que nous analyserons le pouvoir qu'a le roman de créer l'illusion dans la description des discours qui circulent dans la société. Car, selon Jean-Christophe L.A. Kasende, « le récit littéraire est une structure pragmatique assumée par un corps d'énonciateurs-évaluateurs : il répond au

contenu représentatif du discours social en tant que structure sémantique¹⁵ » et, comme l'écrit Marc Angenot, « l'homme en société se narre et s'argumente¹⁶ ». Le texte littéraire parle toujours de l'homme, de ses projets et de « la façon dont une société se représente ce qu'elle est et son devenir par des mots, des discours, des images¹⁷ ». La réflexion vise à découvrir comment, à travers le roman qui se présente comme un espace propice pour témoigner, Ahmadou Kourouma se sert de l'ironie pour décrire l'histoire « officielle » de l'Afrique. Il « transforme en matériau littéraire non seulement son expérience, mais aussi des procédés narratifs propres à véhiculer des discours de vérité. Il “mime” ainsi des discours qui ont un lien beaucoup plus ténu avec le vrai¹⁸ ». Ses romans réactualisent les faits du passé en les intégrant dans la fiction, afin que l'histoire romanesque racontée dans les événements véridiques paraisse fictive, et son art, comme l'écrit Xavier Garnier, s'applique à

dissocier la relation de l'évènement et son explication : ses romans racontent des événements et les recouvrent de discours explicatifs qui ne se substituent pas à eux. Les discours ne sous-tendent pas les récits, mais apparaissent comme des contrecoups. L'analyse rattrape les événements et tente de se mettre à leur hauteur¹⁹.

En considérant que l'écriture romanesque trie dans la multitude des faits historiques pour en construire le sens, nous déduisons que le travail littéraire d'Ahmadou Kourouma est une sorte de réécriture des discours et idéologies dominants tenus sur l'Afrique. Les romans d'Ahmadou Kourouma adoptent alors une posture critique à travers la parodie, la satire, l'humour et l'ironie qui déstabilisent ces discours. L'étude abordera la portée de ces discours en se fondant sur les analyses de Marc Angenot qui a théorisé le concept de discours social en partant de la notion de « discours dominant ». Examinant les rapports de la littérature avec l'histoire, Roland Barthes dit que « l'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire²⁰ ».

¹⁵ Jean-Christophe L.A. Kasende, « L'ironie comme modalité de représentation du social dans l'univers romanesque de V. Y. Mudimbe », Justin K. Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris : Champion, 2011, p. 457.

¹⁶ Marc Angenot, « Théorie du discours social », *Contextes* [En ligne], n°1, septembre 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 22 mars 2012. URL : <http://contextes.revues.org/index51.html>.

¹⁷ Pierre Popovic, « Situation de la sociocritique — L'École de Montréal », Olivier Parenteau et Yan Hamel (dir.), *Spirale : Arts. Lettres. Sciences humaines, op.cit.*, p. 19.

¹⁸ Armelle Cressent, « Kourouma ou les errements du témoin africain dans l'impasse de l'histoire », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 132.

¹⁹ Xavier Garnier, « Le rire cosmique de Kourouma », *Études françaises, op.cit.*, p. 102.

²⁰ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Gonthier, 1971, p. 76.

L'analyse du discours social se présente alors comme une critique ayant ses propres outils conceptuels, afin d'appréhender et analyser en totalité la représentation discursive du monde, telle qu'elle s'inscrit dans un état de société. De ce point de vue, notre travail se veut une exploration des règles de production et d'organisation des énoncés textuels régissant le fonctionnement des romans d'Ahmadou Kourouma. Ces romans révèlent les travers des sociétés africaines et nous incitent à nous poser des questions sur les rapports qui existent entre les textes littéraires et la société, les personnages et le rôle qu'ils jouent dans les récits, l'appréhension de l'espace et du temps romanesques par Kourouma et sa conception des rapports sociaux.

Notre approche sur l'ironie et le discours social dans le roman s'appuie aussi sur les figures de rhétorique les plus couramment utilisées par Ahmadou Kourouma et montre comment celui-ci modifie « le jeu de l'histoire, en faisant surgir, du sens du discours reçu, un contre-discours, un discours déviant²¹ ». L'objectif est de repérer et d'interpréter dans les romans d'Ahmadou Kourouma les différentes modalités stylistiques qui structurent *ce qui se dit et s'écrit* – Marc Angenot – dans les sociétés africaines modernes. L'étude portera essentiellement sur l'ironie, la satire, la parodie et l'humour qui sont des figures de déconstruction du discours. Cela permettra de montrer comment, dans les romans d'Ahmadou Kourouma, le discours romanesque déconstruit les discours et idéologies dominants dans le discours social de l'Afrique contemporaine.

Nous nous servirons également de la notion d'écriture carnavalesque, développée par Mikhaïl Bakhtine, et fondée sur l'esthétique du renversement des valeurs officielles à travers le jeu carnavalesque. Cette esthétique inclut le grotesque qui est à l'œuvre dans les descriptions des personnages et qui permet de dévaloriser et ridiculiser les hommes forts du pouvoir (princes, rois, dictateurs, etc.), ainsi que les idéologies qu'ils portent et défendent. Elle entraîne la notion de polyphonie se manifestant dans la diversification et la détermination des discours des personnages. Nous étudierons donc les liens que l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma entretient avec le contexte social qui l'a produite et pour laquelle elle a été produite : la crise historique de l'Afrique politique. Nous mettrons en lumière la problématique relative à la conception esthétique d'Ahmadou Kourouma, vision qui participe du renouvellement de

²¹ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1980, p. 16.

l'écriture romanesque en Afrique francophone. Car l'œuvre d'Ahmadou Kourouma a renouvelé la démarche créatrice dans le contexte culturel africain, qui jusqu'en 1968 – publication du premier roman d'Ahmadou Kourouma – était dominée par la poétique de la négritude avec ses postulats idéologiques basés sur la valorisation du seul répertoire culturel africain. Les romans d'Ahmadou Kourouma sont traversés par un nombre de personnages et de narrateurs variés impliquant une pluralité des voix romanesques, issues de plusieurs fragments de textes du discours social. L'étude s'inscrit dans la lignée des travaux consacrés à la critique littéraire africaine en général et à l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma en particulier, afin de montrer que la critique de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma s'inscrit dans l'histoire générale de la critique africaine et ses grands courants.

0.2. Aperçu de la critique littéraire africaine

Il s'avère impossible « de “dévorer” l'ensemble des textes disponibles que [peuvent] comporter les répertoires de [...] [la] littérature [africaine] » et à l'heure actuelle, « une telle entreprise relèverait de la démence à l'état brut, et le projet n'est même pas à envisager pour un individu, quelles que soient sa prestance et son envergure intellectuelle²² ». Cependant, nous allons tenter de mener une archéologie du discours critique africain depuis la constitution des premières revues animées par les étudiants noirs vivant à Paris dans les années 1930, jusqu'à nos jours. Notre analyse s'inscrit dans le cadre de la critique des littératures africaines d'expression française sans pour autant négliger la part indéniable de la critique d'expression anglaise. En effet, depuis la parution des premières œuvres d'auteurs africains, une tradition critique a émergé suivant les communautés linguistiques en usage en Afrique : française, anglaise, portugaise, etc., et a groupé les différentes littératures produites en ces langues dans des ensembles différents.

Les écrivains et critiques coloniaux ont été les premiers à introduire le discours sur les littératures africaines avant que les Africains ne le prennent en charge. Ainsi, Xavier Garnier

²² Pius Ngandu Nkashama, « Les enjeux d'une théorie de la critique littéraire », Georice Berthin Madébé, Sylvère Mbondobari et Steeve Robert Renembo (dir.), *Les chemins de la critique africaine*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 10.

voit-il que l'histoire littéraire africaine remonte aux premiers textes écrits par les coloniaux qui « s'occupèrent à recueillir, transcrire, traduire et adapter certaines de ces histoires afin de révéler l'âme nègre aux Français²³ ». En cela, la critique littéraire africaine a été fondée par certains « penseurs » coloniaux qui considéraient l'Afrique comme un continent sans culture. Le Noir et sa pensée ont été dénigrés de sorte que la question qui était à l'honneur concernait la race noire tout entière. À ce propos, Lucien Laverdière avance que les œuvres écrites par des auteurs africains semblaient « médiocres et tout juste bonnes à être mises à la poubelle, [...] s'adressaient à un public européen, [...] et n'abordaient pas les problèmes réels et quotidiens des populations africaines²⁴ ». Ces œuvres, qui sont le « produit de la civilisation industrielle et bourgeoise, qui véhicule les postulats, les évidences, la langue, et l'idéologie de la civilisation culturelle occidentale²⁵ », se percevaient comme des documents anthropologiques ne relatant que les traditions, mœurs et coutumes des « primitifs ».

En effet, une vision caricaturale a été pérennisée dans les textes présentant le Noir comme un sauvage sous ses traits les plus vils. L'ensemble de ces écrits a été dénommé « la littérature coloniale ». Présentant des jugements axiologiques portant sur la colonisation, la littérature coloniale a fortement contribué à répandre les portraits les plus fantaisistes d'un continent africain sans âme que Pierre Loti évoque comme une terre « d'immenses fourmilières humaines sur le rivage, où l'on rencontre des milliers et des milliers de cases de chaume, des huttes lilliputiennes aux toits pointus, où grouille une bizarre population nègre²⁶ ». Les premiers critiques des littératures africaines, dont Robert Delavignette, Maurice Delafosse, Jean-Richard Bloch, etc., n'ont pas tardé à sous-estimer la valeur littéraire des textes écrits par des Noirs. Le cas le plus frappant est la parution du roman *Batouala* en 1921, de René Maran, qui suscita des

²³ Xavier Garnier, « Afrique noire », Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme (dir.), *Littérature francophone I. Le roman*, Paris : Hatier, 1997, p. 243.

²⁴ Lucien Laverdière, *L'Africain et le missionnaire : (l'image du missionnaire dans la littérature africaine d'expression française) : essai de sociologie littéraire*, Montréal : éditions Bellarmin, 1987, p. 17.

²⁵ Iyay Kimoni, *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*, Sherbrooke/Kinshasa : Naaman/ Presses universitaires du Zaïre, 1975, p. 232.

²⁶ Pierre Loti, *Le roman d'un Spahi*, Paris : Calman Lévy, 1881, p. 4.

polémiques et « souleva, pendant quelques semaines, une véritable tempête dans la critique littéraire²⁷ » en France sur la qualité de ce texte couronné par le prix Goncourt.

Or, Pius Ngandu Nkashama a vite remarqué que « les critiques littéraires étrangers ne peuvent formuler que des discours destinés à leurs propres publics nationaux, et qui ne fonctionnent que selon les lois des instances culturelles de leurs sociétés²⁸ ». Les écrivains africains formés à l'école coloniale ont alors porté plus loin les cris des peuples réclamant leur part de l'histoire contemporaine. C'est dans ce contexte que naquit le mouvement de la négritude qui entendait thématiser un moment historique africain essentiel ayant permis au « Nègre » de se dépasser, et d'entrevoir la possibilité de sa « véritable libération », à savoir, la libération de sa conscience, mais aussi de formuler les refus actuels des Noirs et les négations de leurs consciences. C'est le moment où jamais de mettre fin à cette espèce de littérature où, comme l'écrit Étienne Léro, « l'étranger chercherait vainement [...] un accent original ou profond, l'imagination sensuelle et colorée du Noir, l'écho des haines et des aspirations d'un peuple opprimé²⁹ ». Dans ce mouvement de libération, nous analyserons le rôle joué par les revues dans la consécration de la pensée africaine, puis la naissance, dans les années 1960, et l'évolution de la critique africaine jusqu'à nos jours.

0.2.1. Le rôle des revues dans l'émergence d'une littérature

L'affirmation de la culture africaine s'est réalisée au courant de l'aventure coloniale quand les critiques ont commencé à affirmer l'existence de styles d'écriture typiquement africains. Le moment était venu de ne plus insulter la race noire dite « primitive » et de comprendre que « les méprisés d'hier, les Noirs, ont peut-être aussi quelque chose à dire, qu'il n'y a pas seulement à chercher à les instruire, mais aussi à les écouter³⁰ ». Les littératures

²⁷ Pour plus de détails sur les diverses polémiques sur *Batouala*, Roger Fayolle fait un état de la question dans sa communication intitulée « *Batouala* et l'accueil critique », parue dans *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 50, 1978, p. 23-26. À travers huit revues françaises, l'auteur de l'article recense les différentes réactions suscitées par le Prix Goncourt 1921.

²⁸ Pius Ngandu Nkashama, *Littératures africaines de 1930 à nos jours*, Paris : Silex, 1984, p. 11.

²⁹ Étienne Léro, « Misère d'une poésie », *Légitime défense*, 1932, p. 10-12. Cité par Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris : Karthala-AUF, 2001, p. 21.

³⁰ Préface de Gaston D. Périer à *Ngando* de Paul Lomami-Tchibamba, publié à Bruxelles, chez Georges A. Deny, 1948, p. 11.

africaines sont alors devenues un instrument de dénonciation du colonialisme sous toutes ses formes et ont servi de tribune idéale dans les débats et les luttes pour l'émancipation et l'indépendance et contre les nouveaux pouvoirs dictatoriaux. Magdeleine Paz révélait que « sans doute, sous la pression d'un joug commun, le besoin d'expression des écrivains s'est-il polarisé aux mêmes moments vers les mêmes thèmes : révolte contre l'esclavage, peinture de la condition faite au groupe, lutte pour l'affranchissement, obscure et lente prise de conscience³¹ ». Les méthodes de lecture des textes africains vont alors changer et s'écarter de la critique coloniale. Petit à petit des périodiques donnent la parole aux Noirs et un groupe de critiques noirs va fonder des revues qui deviendront des cadres d'expression de l'intelligentsia noire.

Les revues qui ont été déterminantes dans les années 1930-1940 sont, notamment, *La revue du monde noir* (1931-1932), première tribune où les Noirs du monde entier auront enfin l'occasion de s'exprimer pour débattre de leurs problèmes spécifiques, *Légitime Défense* (1932), revue plus provocatrice et revendiquant la réhabilitation de l'homme noir et de sa littérature, et *L'Étudiant noir* (1934-1940), revue qui entendait développer une poétique rejetant l'imitation et appelant à la revalorisation du patrimoine culturel africain. Cette dernière revue apparaissait comme un organe d'expression du mouvement de la négritude naissante qui, selon Josias Semujanga, « a joué un rôle majeur dans la naissance d'une critique négro-africaine indépendante de la critique coloniale dans la mesure où les revues ont proposé une réflexion sur la naissance et le devenir d'une littérature noire³² ». Dans le prolongement du mouvement de la négritude comme réseau de réflexion et d'idées sur la révolution politique, sociale, culturelle et littéraire du monde noir en général et de l'Afrique en particulier, va émerger la revue *Présence africaine* (1947), dont le rôle a été essentiel dans la constitution et la consécration des littératures africaines.

Toutes ces revues ont participé à la contestation du pouvoir politique et culturel de la France sur ses colonies. Elles ont ainsi proposé une réflexion sur la naissance et le devenir de la

³¹ Magdeleine Paz, « La caravane noire », *Présence africaine*, n° 3, 1948, cité par Pius Ngandu Nkashama, *Littératures africaines, op.cit.*, p. 22.

³² Josias Semujanga, « Vers une histoire de la critique africaine. Archéologie d'un discours », dans Georice Berthin Madébé, Sylvère Mbondobari et Steeve Robert Renombo (dir.), *Les chemins de la critique africaine*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 150.

littérature des Noirs qui vont décidément prendre une part dans la critique de leur littérature. Elles ont permis aux critiques de s'attaquer au racisme et à l'exploitation de l'homme blanc qui avaient, jusque-là, réduit l'homme noir à un « sous-homme », et de tenter d'exprimer avec objectivité l'univers littéraire africain. Comme l'écrit Josias Semujanga, ces revues « jouent un rôle déterminant dans la spécification des littératures nationales francophones. Elles établissent une frontière entre les textes littéraires et non littéraires; elles jouent ainsi la fonction autonomisante dans ce domaine en séparant le littéraire des autres pratiques intellectuelles (économiques, politiques, religieuses ou morales)³³ ».

Ainsi, dans le but de ne plus juger les œuvres africaines selon des critères européens, Senghor va-t-il proposer aux critiques africains « d'inventer, avec un nouveau vocabulaire et un nouveau style, une nouvelle méthode négro-africaine de la critique en abandonnant définitivement le scientisme du “stupide XIX^e siècle”³⁴ ». Les Noirs vont constituer des ouvrages et manuels d'histoire littéraire comme les anthologies (Mohamed El Kholti *et coll.*, *Les plus beaux écrits de l'Union Française et du Maghreb*, en 1947, Léopold S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, en 1948 ou Léonard Sainville, *Anthologie de la littérature négro-africaine*, en 1963, entre autres). Ils publient des notes de lecture dans des revues fondées par les Noirs. Ils vont essayer de répondre à cette invitation de l'écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis retraçant ainsi les orientations de la critique africaine :

Nos peuples aux poings liés, aux pieds entravés et aux bouches bâillonnées ont besoin de nous. Artistes nous sommes, et en artistes conscients de la difficulté et de la complexité de l'œuvre d'art, nous devons travailler à dénoncer l'aliénation raciste, colonialiste, impérialiste [...]. [I]l faut [...] se surpasser par l'assimilation d'une optique juste de la création et vaincre les difficultés qui nous assaillent. Élevons les formes artistiques qui vivent chez nous, étudions les formes discursives et le style narratif de

³³ Josias Semujanga, « Problématique des littératures francophones », dans Jacques Mathieu (dir.), *Les Dynamismes de la recherche au Québec*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1991, p. 254. Voir aussi Josias Semujanga, « Problématique des littératures francophones », *Culture française d'Amérique*, 1991, p. 251-270.

³⁴ Léopold Sédar Senghor, « Pour une critique nègre », *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris : Seuil, 1977, p. 428.

nos conteurs populaires, assimilons-nous leurs organons formels, renouvelons-les pour recevoir le message de l'homme noir [...]»³⁵.

0.2.2. Les débuts de la véritable critique littéraire africaine

Les premières revues africaines ont contribué à l'autonomisation de la critique africaine qui, selon Josias Semujanga, « joue un rôle important dans la définition de la valeur littéraire des œuvres et dans la spécification géographique d'une institution littéraire³⁶ ». Les textes littéraires africains existent parce que la critique intervient pour jouer le rôle d'agent de la littérature et des sociétés africaines modernes à fonder. Ainsi, des essais tendent-ils vers la systématisation du discours critique africain au courant des années aboutissants à l'émergence de trois tendances de ce discours : le discours afrocentriste, le discours eurocentriste et le discours scientifique.

0.2.2.1. La critique afrocentriste

La critique afrocentriste veut, dans un premier temps, démontrer l'africanité des œuvres. Dans un deuxième temps, elle veut réfuter le discours colonialiste qui dénie les valeurs culturelles africaines. L'idée de l'africanité qui tente de valoriser les cultures et civilisations du monde noir servira d'inspiration à un grand nombre d'ouvrages critiques. Le courant afrocentriste regroupe des critiques tant africains qu'européens. Josias Semujanga cite les auteurs comme Janheinz Jahn, Mohamadou Kane, ainsi que leurs épigones, notamment Robert Cornevin, Thomas Melone, qui « s'emploient à chercher dans les œuvres les caractéristiques de la négritude, de l'africanité et les particularités stylistiques et thématiques opposées aux topoï de la littérature occidentale³⁷ ». Il observe que les études de ce courant se fondent, non pas sur l'analyse des œuvres, mais sur ce que doit être idéalement une œuvre africaine. L'africanité ne renseigne pas sur l'analyse littéraire et les textes littéraires africains bénéficient des apports des récits de la littérature orale et des littératures européennes. L'objectif des critiques afrocentristes est d'établir les règles qui permettent de définir un bon et un mauvais texte africain. Ces mêmes

³⁵ Jacques Stephen Alexis, « Où va le roman ? », *Présence africaine*, n° 13, avril-mai 1957, p. 89.

³⁶ Josias Semujanga, « Vers une histoire de la critique africaine. Archéologie d'un discours », *art.cit.*, p. 152.

³⁷ *Ibid.*, p. 156.

critiques veulent que tous les textes produits en Afrique soient regroupés « en un seul schéma, avec ses motifs et ses topoï constants, qu'il suffirait de projeter sur chaque œuvre pour vérifier et toujours confirmer son africanité [...]. [Les critiques sont à la recherche de] l'originalité africaine, pure et non contaminée par les modèles européens³⁸ ».

Les essais de la critique afrocentriste cherchent à démontrer l'existence de la continuité des formes de la littérature orale aux œuvres littéraires modernes et à examiner les survivances de la tradition dans la modernité. Pour cela, Mohamadou Kane nous avertit qu'« une critique parfaitement ignorant de la littérature traditionnelle ne peut pas saisir l'originalité des formes caractéristiques de la littérature moderne³⁹ ». Mais, il faut savoir que les œuvres africaines résultent de plusieurs influences transgressant les frontières des genres et des œuvres de la littérature mondiale qui sont à la portée de l'écrivain africain.

0.2.2.2. La critique eurocentriste

À la critique afrocentriste s'oppose une critique eurocentriste caractérisée par un nombre impressionnant de textes critiques s'intéressant à l'origine des littératures africaines et posant les questions relatives aux sources, influences et courants littéraires ayant marqué les écrivains. Ce discours critique émerge au moment où la plupart des États africains accèdent à l'indépendance en 1960 et les premiers travaux universitaires les plus poussés voient le jour. C'est d'ailleurs le constat de Locha Mateso qui affirme que, durant cette période, l'université va nourrir des débats passionnés sur la critique des littératures africaines :

Le rôle de l'Université est ici primordial. Elle est le creuset d'une critique qui, sans renoncer à soutenir l'effort du développement, se pense de plus en plus comme science et se démarque du discours politique pour se consacrer au travail théorique d'élaboration des outils conceptuels et méthodologiques. Dans cet ordre d'idées, l'institution universitaire sert de cadre aux savants d'origine africaine et européenne pour confronter

³⁸ *Ibid.*, p. 155.

³⁹ Mohamadou Kane, « Sur la critique de la littérature africaine moderne », Société africaine de culture et Université de Yaoundé, *Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation : colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973*, Paris : Présence africaine, 1977, p. 270.

leurs idées et pour répondre aux nouvelles exigences d'approche et d'évaluation des textes africains⁴⁰.

La thèse de doctorat de Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, soutenue en 1961, ainsi que plusieurs autres essais, anthologies et études critiques⁴¹ à visée pédagogique ont fait d'elle, au fil du temps, la spécialiste la plus connue du mouvement de la négritude. Tout en s'intéressant aux origines des littératures africaines, Kesteloot introduit une méthode qui emprunte le point de vue historique avec une critique externe privilégiant le contenu explicite de l'œuvre et son rapport avec le monde, aux dépens de l'originalité et la créativité des écrivains, en expliquant leurs œuvres uniquement par leur époque. Elle retient, dans son analyse, l'engagement comme critère de la valeur littéraire. Ainsi, écrit-elle que « dans le cas des écrivains noirs, l'engagement a été la condition nécessaire de la naissance et de l'épanouissement d'un mouvement littéraire entièrement autonome⁴² ». Même si l'ouvrage « comporte cependant fatalement plusieurs points contestables dans sa démarche méthodologique comme dans son contenu⁴³ » et que Kesteloot adopte, selon Marcien Towa⁴⁴, le parti pris très marqué pour les ethnologues coloniaux, elle a quand même initié un débat qui a occasionné l'émergence d'une abondante critique littéraire, essentiellement au sein de journaux et de revues tels que *Jeune Afrique*, *Présence africaine*, *Notre librairie*, *L'Afrique littéraire et artistique*, *Nouvelles du sud*, *Peuples noirs, peuples africain*, etc.

L'histoire littéraire africaine va suivre le cheminement tracé par Lilyan Kesteloot par la multiplication des essais écrits par des personnalités étrangères à cette littérature, notamment Claude Wauthier, Édouard Eliet, Jacques Chevrier et Robert Cornevin. Leurs travaux traitent de

⁴⁰ Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris : A.C.C.T/ Karthala, 1986, p. 80.

⁴¹ L'apport de Lilyan Kesteloot à la critique littéraire négro-africaine est considérable. Elle a à son actif une impressionnante contribution à la connaissance de cette littérature. On lui doit, entre autres, *Aimé Césaire : Poète d'aujourd'hui* (1963), *Anthologie négro-africaine : Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle* (1967), *Négritude et situation coloniale* (1968), *Aime Césaire : L'Homme et l'œuvre* (1973), *Comprendre le Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire* (1982), *Comprendre les poèmes de Léopold Sédar Senghor* (1986), etc.

⁴² Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris : Karthala / AUF, 2001, p. 319.

⁴³ Guy Ossito Midiohouan, « Lilyan Kesteloot et l'histoire de la littérature négro-africaine », *Nottingham French Studies*, vol. 42, n° 2, automne 2003, p. 115.

⁴⁴ Marcien Towa écrit que cette « première Thèse de Doctorat consacrée à [notre] littérature [est] de loin la meilleure introduction littéraire à la littérature nègre d'expression française », dans Marcien Towa, in *Abbia*, n° 2, mai 1963, p. 149. Cité par Papa Diop dans « La critique littéraire négro-africaine : situation et perspectives », *Éthiopiennes*, numéro 30, 2e trimestre 1982. Disponible sur le site <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article848>.

la négritude et des conditions sociohistoriques de la période coloniale tout en distinguant la littérature française des littératures africaines. Les auteurs ne s'attèlent pas vraiment à des activités d'analyse littéraire rigoureuse du moment qu'ils se bornent à des classifications et périodisations des textes sur le plan diachronique.

Les littératures africaines ont suscité une abondante critique. Pourtant, comme le révèle Odile Tobner, « il ne s'agit plus alors de critique à proprement parler, mais d'une véritable contre-parole. Il convient, en effet, de ne pas livrer ces œuvres au public sans un mode d'emploi pour les lire et surtout pour faire le partage entre le bon grain et l'ivraie, sur des critères qui [...] n'ont la plupart du temps rien à voir avec la littérature⁴⁵ ». Or, la vraie critique littéraire met l'accent sur « la spécificité du littéraire qui tient une certaine utilisation du langage : c'est le travail sur le langage, c'est le travail de l'écriture destiné à produire des effets esthétiques, qui doit être l'objet principal, sinon unique, de la critique⁴⁶ ». Ces premiers critiques universitaires européens accordent la primauté à la poésie, « première manifestation des littératures commençantes⁴⁷ », dans l'émergence des littératures africaines. Cela relève, selon Jean-Norbert Vignonde, d'« un préjugé raciste largement répandu au sein d'une certaine critique africaniste ou tiers-mondiste [qui] voudrait que les littératures naissantes se manifestent d'abord par des œuvres poétiques⁴⁸ ». Ce postulat « ne relève pas d'une approche objective, mais tient plutôt de considérations idéologiques dont les fondements sont à rechercher ailleurs que dans la littérature⁴⁹ ».

De plus, l'analyse du thème de l'engagement comme critère esthétique réduit la valeur littéraire des œuvres à la seule esthétique réaliste qui fait que ces œuvres deviennent de simples

⁴⁵ Odile Tobner, « La parole noire face au pouvoir et à la critique francophones », *Peuples noirs, peuples africains*, n° 11, septembre-octobre 1979, p. 136-137.

⁴⁶ Roger Fayolle, *La critique*, Paris : Armand Colin, 1978, p. 206.

⁴⁷ Auguste Viatte déclarait en 1957 : « Lorsque les Noirs à leur tour prennent la plume, tout à coup, le roman, apanage des littératures adultes, fait place à la poésie, première manifestation des littératures commençantes ». Dans « L'état présent de la littérature française d'Outre-Mer », *Revue des Travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques*, 1^{er} semestre 1957, p. 183-193.

⁴⁸ Guy Ossito Midiohouan et Jean-Norbert Vignonde, « L'Afrique en librairie », *Peuples noirs, peuples africains*, n° 28, juillet-août 1982, p. 77-95. La revue est mise en ligne sur <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, site hébergé par la Faculté de Lettres de l'Université de Western Australia.

⁴⁹ Guy Ossito Midiohouan, « Lilyan Kesteloot et l'histoire de la littérature négro-africaine », *Nottingham French Studies, op.cit.*, p. 118.

documents sociologiques. Le caractère spécifique permettant de classer esthétiquement les œuvres n'est pas pris en compte par une telle démarche critique parce que ce qui importe est de souligner avant tout les traits caractéristiques de l'époque et du milieu où a vécu l'écrivain. Il ne s'agit donc pas d'un mode d'analyse exacte des œuvres africaines parce qu'il exclut la littérarité des œuvres, d'où la nécessité d'une critique objective, scientifique, qui vise à trouver les traits structurels permettant de décoder le texte littéraire africain, qui devient l'objet d'étude dans toute sa matérialité. Comme le révèle l'entreprise de Roland Barthes, le travail du critique ne consiste-t-il avant tout à « analyser les signes, décrypter les codes⁵⁰ » ? En lisant les œuvres littéraires, le critique doit adopter la démarche foucauldienne qui, pour décoder un discours, l'intègre dans un autre discours implicite en vue de « [...] retrouver la parole muette, murmurante, intarissable qui anime de l'intérieur la voix qu'on entend, de rétablir le texte menu et invisible qui parcourt l'interstice des lignes écrites et parfois les bouscule⁵¹ ».

0.2.2.3. La critique scientifique

La façon de penser l'histoire littéraire en Afrique a connu sa gloire quand les Africains eux-mêmes ont pris une part active dans la critique de leurs littératures. En effet, comme l'écrit Locha Mateso, « le meilleur critique d'une œuvre africaine est l'Africain et non point l'Occidental qui ignore les divers contextes dans lesquels naissent les œuvres littéraires africaines. Il apparaît ainsi que le critique occidental est à priori mauvais interprète de la culture africaine alors que son émule africain est, pour ainsi dire, crédible en toutes saisons⁵² ». La critique africaine invite le lecteur à écouter les Africains parler de l'Afrique, dans un style africain, exempt de toute coloration exotique ou d'eurocentrisme. Toutefois, ces propos sont à nuancer du fait qu'ils apparaissent trop abusifs en attribuant les qualités des critiques suivant

⁵⁰ Selon Barthes, « le sens d'une œuvre ou d'un texte ne peut se faire seul ; l'auteur ne produit jamais que des présomptions de sens, de formes ». Dans la préface des *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 9. Le travail de Barthes montre que l'auteur d'un livre n'est jamais étudié comme tel, qu'« il n'est là que comme émetteur, et Barthes ne s'intéresse qu'à ce qu'il a émis : un ensemble de signes dans lesquels l'analyste repère une liste de figures et de fonctions dont il décrit la combinatoire », Roger Fayolle, *La critique, op.cit.*, p. 208.

⁵¹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p. 39-40.

⁵² Locha Mateso, *Littérature africaine et sa critique, op.cit.*, p. 208-209.

leurs origines. Cela sous-entend que les Africains n'ont pas encore élaboré de démarche scientifique pour appréhender leurs littératures. Noureini Tidjani-Serpos l'exprime ainsi :

On a l'impression que les critiques littéraires africains, du fait qu'ils sont africains, peuvent automatiquement disposer d'un sens intuitif de l'œuvre qui leur permet d'en parler en dehors de toute méthode. Or, cette attitude qui relève de l'importation du flou de la négritude au sein de l'activité critique, ne peut se prévaloir d'aucune justification et ne sert que de cache-misère au véritable problème de la « science » littéraire africaine : le langage⁵³.

Les critiques africains recourent aux méthodes d'analyse empruntées aux voies pour l'interprétation du fait et de la création littéraires fournies par les littératures européennes, comme la psychanalyse, la sociologie, la linguistique et toutes les sciences qu'elle offre (structuralisme, sémiotique, textologie, etc.). Nous citons, entre autres, les travaux de Sunday Anozie, Jingiri J. Achiriga, Georges Ngal, Bernard Mouralis, Iyay Kimoni, Marcien Towa, Gérard Dago Lezou, Thomas Melone, Bernard Zadi Zaourou, Jean-Pierre Makouta M'Boukou, Makhily Gassama, Mohamadou Kane, Séwanou Dabla, Ambroise Kom, Arlette Chemain-Degrange, Béatrice Gallimore Rangira, Pius Ngandu Nkashama, etc. Ces critiques s'appuient aussi sur les théoriciens modernes de la poétique du roman, notamment Gérard Genette, Mikhaïl Bakhtine⁵⁴, Lucien Goldmann, György Lukács et ainsi que de la poétique transculturelle du roman africain (Josias Semujanga) pour légitimer les littératures africaines. Ils ont le souci d'analyser, décrire et explorer en tous sens les textes africains sur base de méthodes d'analyse textuelle. Les œuvres africaines sont interprétées suivant des catégories utilisées en littérature en général sans tenir compte du critère de l'altérité du texte africain comme l'avaient fait les tenants de la critique afrocentriste.

Le débat sur la critique des littératures africaines d'expression française va connaître une allure de grande envergure dans les années 1980 avec surtout la publication des ouvrages qui

⁵³ Noureini Tidjani-Serpos, *Aspects de la critique africaine*, Paris : édition Silex/éditions Habo, 1987, p. 7.

⁵⁴ Gérard Genette, dans *Palimpseste. La littérature au second degré*, (Paris : Éditions du Seuil, 1982), développe la théorie de la transtextualité, c'est-à-dire l'ensemble des relations qui peuvent exister entre deux ou plusieurs textes, et définit les différentes relations hypertextuelles. Mikhaïl Bakhtine quant à lui, développe notamment, dans *Esthétique et théorie du roman*, (Gallimard : Nouvelle Revue Française, 1978), les concepts de dialogisme, de polyphonie dans le champ littéraire, et les notions de chronotope (un *incipit* de roman a pour but de faire connaître le chronotope c'est-à-dire le lieu, le temps de l'action ainsi que l'univers de personnages créé par le romancier selon Mikhaïl Bakhtine) et de carnivalesque (ou philosophie du rire, moyen d'embrasser la totalité de l'existence).

abordent de façon précise la critique sous la perspective rétrospective et historiciste : *La littérature africaine et sa critique* (1986) de Locha Mateso et *Aspects de la critique africaine* (1987) de Noureini Tidjani-Serpos. Locha Mateso introduit, dans le domaine de la critique africaine, une étude de la réception, afin d'éclairer l'histoire littéraire africaine en établissant une classification en trois axes des critiques des littératures africaines : 1) « ceux qui ont mené une réflexion théorique globale sur le fait littéraire africain doublé d'une pratique des textes, révélant une conception de la littérature, et partant de la critique littéraire⁵⁵ », 2) « ceux qui pratiquent la lecture des textes, mais sans une réflexion théorique (formulée) sur le fait littéraire africain⁵⁶ » et 3) « ceux qui n'ont qu'une approche pragmatique des textes littéraires : auteurs de manuels, d'anthologies, etc.⁵⁷ ». Sur la base de ces regroupements, il réalise une analyse transhistorique (de 1920 à 1980) du discours critique dans le but de parvenir à une phénoménologie de la critique des textes africains. Opérant selon une méthode à la fois historique et épistémologique, il veut « faire ressortir la part que prennent les Africains dans l'élaboration du discours critique sur leur littérature⁵⁸ ». Il remonte, d'abord, aux fondements de l'activité critique (tant occidentale qu'africaine). Il s'interroge, ensuite, sur la notion problématique de « texte littéraire » et observe ainsi les postulats, les méthodes et les « principes inspirateurs⁵⁹ » qui prévalent chez la critique, et ce, afin de « reconnaître la logique interne et le principe d'intelligibilité⁶⁰ » de celle-ci. Enfin, il montre comment la critique pêche, souvent, contre les postulats théoriques qu'elle utilise et peine à ne pas importer en littérature « un schéma de pensée coloniale⁶¹ ». Locha Mateso n'analyse pas les fictions, mais il se concentre sur l'examen de la cohérence des textes critiques. Son ouvrage, le premier à retracer ainsi les lieux conceptuel, méthodologique et idéologique (historique) de la critique, constitue les prémices

⁵⁵ Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris : ACCT/Karthala, 1986, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹ *Ibid.*, p. 366.

d'une « criticologie⁶² » africaine, et pose avec rigueur la question fondamentale de la lecture des textes africains.

Locha Mateso montre que la critique littéraire africaine participe du processus de légitimation de cette institution littéraire par rapport aux littératures des anciennes puissances coloniales et étudie avec attention la place que jouent les méthodes critiques dans la lecture des textes africains. Son analyse constitue une évaluation du parcours culturel du continent africain qui veut valoriser la spécificité de ses cultures alors qu'il demeure attaché à ses anciennes métropoles par des liens historiques. Tidjani-Serpos, comme Guy Ossito Midiohouan plus tard dans *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française* (1994), s'est attaché à recentrer l'historiographie des littératures africaines en évoquant le danger de diluer le texte dans le discours de l'idéologie panafricaine et soulignant l'intérêt de repenser le texte africain à partir de méthodes d'analyses plus précises.

0.2.3. La critique littéraire africaine à partir de 1990

La dernière décennie du XX^e siècle entraîne une rupture dans la création moderne se manifestant par la pratique du discours polyphonique et de l'intertextualité. La critique s'oriente alors vers l'écriture carnavalesque et les audaces contemporaines du roman. Déjà, vers la fin des années 1980, Jacques Chevrier⁶³ avançait que le roman africain tendait à développer une forme baroque et polyphonique empruntant à tous les genres et mélangeant avec désinvolture des fragments se réclamant aussi bien de la prose narrative, du discours philosophique que de la poésie pure. Les critiques africains interprètent les œuvres suivant des catégories utilisées en littérature en général sans tenir compte du critère de l'altérité du texte africain comme l'avaient fait les critiques des années 1970.

⁶² Locha Mateso précise, en note de bas de page (p. 8) : « Terme utilisé par les participants au colloque de Cerisy-la-Salle sur la nouvelle critique, et défini comme « une critique de la critique » : comprendre quand, pourquoi et comment il y a de la critique, et qui engloberait une sociologie, une psychanalyse, une lexicologie et une thématique de la critique ». Il renvoie aux actes du colloque réunis par G. Poulet, *Les Chemins actuels de la critique*, Paris : U.G.E, 1968, p. 438.

⁶³ Jacques Chevrier, « Tendances et perspectives de la littérature africaine francophone contemporaine », *Annales de l'Université de Ouagadougou*, n° spécial, décembre 1988, p. 27.

Les littératures africaines inaugurent une ère de gloire à partir de l'année 2000. Une série de prix Renaudot sont attribués à des écrivains africains : Ahmadou Kourouma en 2000, pour *Allah n'est pas obligé*, Alain Mabanckou en 2006, pour *Mémoire de porc-épic*, Tierno Monénembo en 2008, pour *Le roi de Kahel* et Scholastique Mukasonga en 2012, pour son œuvre *Notre-Dame du Nil*. Ces textes évoquent la violence par la description du scandale des enfants-soldats et l'horreur par l'évocation du souvenir du génocide du Rwanda dans le projet d'écriture « écrire par devoir de mémoire ». La critique va alors valoriser ce mode d'écriture. Les critiques veulent appliquer les notions de champ et d'institution littéraires aux écrivains africains francophones en vue de l'autonomisation de l'institution littéraire africaine.

La critique littéraire africaine a donc, ces derniers temps, emprunté plusieurs orientations complexes. Pour bien l'appréhender, Romuald Fonkoua propose de procéder en trois étapes : « retracer l'histoire de l'avènement de la critique en Afrique, interroger les lieux et les mots de son exercice, évoquer ses enjeux scientifiques et politiques⁶⁴ ». Il invite, de ce fait, les critiques africains à concevoir une sorte de synthèse de l'histoire de la critique africaine :

L'histoire de la critique africaine est sans doute celle de la forme du texte, en ce qu'il y a de canons ou de critères admis, celle de ses thématiques en ce qui se pose comme problématiques urgentes. Mais elle est aussi et surtout celle du discours et de son sujet. [...] La critique attend de parachever son processus d'historisation. Celle-ci est partie de la logique coloniale, avant de "s'africaniser" à proprement parler [...] [et] construi[re] les conditions de son efficacité⁶⁵.

De nombreuses études ont donc été menées sur les littératures africaines depuis les décennies exaltantes de la négritude jusqu'à aujourd'hui. Le discours critique africain a permis la constitution du corpus de textes littéraires dits « africains » et a procédé à leur légitimation en vue de la consolidation de l'institution littéraire africaine. Certes, les méthodes d'approche proposées par les auteurs des différents essais critiques se révèlent diversifiées, chaque auteur voulant s'en tenir à son idéologie. Tous ces discours critiques visent à faire émerger et consolider l'institution littéraire africaine. Les critiques d'aujourd'hui entendent revoir les théories de

⁶⁴ Romuald Fonkoua, « Comment appréhender la "sagesse des barbares" ? », *Notre librairie*, n° 160, décembre 2005-janvier 2006, p. 4.

⁶⁵ David K. N'Goran, « Des écritures africaines de soi. L'autre histoire de la critique », Georice Berthin Madébé, Sylvère Mbondobari et Steeve Robert Renembo (dir.), *Les chemins de la critique africaine*, op.cit., p. 178.

l'Histoire littéraire en interrogeant, comme l'écrit Justin K. Bisanswa, le bien-fondé de « l'opposition et les tensions entre le centre [institutionnel de l'étude du littéraire qui est Paris] et les tensions entre le centre et la périphérie dans les littératures d'Afrique⁶⁶ ». Car, le recours à l'intertextualité autant qu'à l'interculturalité dont les textes littéraires africains sont toujours porteurs permet d'envisager une pluralité de méthodes d'approche capables de rendre compte du phénomène littéraire africain comme c'est le cas dans n'importe quelle autre littérature.

0.3. Discours critique sur l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma

Nous entendons réaliser une synthèse des tendances du discours critique sur l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma en procédant à un inventaire assez représentatif de textes. Nous ferons un large éventail des textes critiques universitaires, afin de constituer une revue synthétique des textes critiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma et ainsi situer notre apport à l'étude de cette œuvre. Cet éventail montre qu'il existe beaucoup d'articles de revues ou de chapitres consacrés à l'œuvre d'Ahmadou Kourouma comme en témoignent les nombreuses revues que nous avons déjà citées qui se donnent pour ambition de rendre un hommage posthume à l'auteur. L'ouvrage dirigé par Jean Ouédraogo, *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique* (2010) rentre dans ce cadre. Les études positionnantes rassemblées dans ce volume traitent de « l'œuvre dans ses multiples extensions possibles, dans sa continuité, mais aussi dans son unicité⁶⁷ ». Elles forment une synthèse sur l'itinéraire littéraire et personnel d'Ahmadou Kourouma et abordent les enjeux littéraires, esthétiques et politiques de son écriture, dans une synthèse à plusieurs voix. Le volume se propose d'aborder les questions esthétiques qui sous-tendent le discours littéraire et les fictions romanesques d'Ahmadou Kourouma. Il permet de situer Ahmadou Kourouma dans le champ littéraire et intellectuel africain en mettant en avant la dimension polyphonique de son écriture romanesque qui constitue le lieu d'une mise en œuvre de plusieurs formes littéraires comme le théâtre, l'ironie ou la satire.

⁶⁶ Justin K. Bisanswa, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris : Honoré Champion, 2009, p. 9.

⁶⁷ Introduction à Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma, op.cit.*, p. 8.

Il existe aussi de nombreuses études consacrées au roman *Les soleils des indépendances*, « certainement le roman le plus original, et le plus singulier, tant par les thèmes traités que par l'écriture. Ce roman devenu célèbre, est inscrit au programme de toutes les universités africaines⁶⁸ ». Marie-Paule Jousse a, dans *Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma : étude critique* (1984), réalisé une étude critique de l'œuvre en partant de l'auteur dont la vie et les activités créatrices sont replacées dans le contexte historique et littéraire. Dans *Comprendre Les soleils des indépendances* (1985), de Jean-Claude Nicolas, il est question de l'analyse thématique et linguistique de ce roman. En effet, reconnaissant les mérites d'Ahmadou Kourouma pour son ingéniosité relative au savoir-faire et à l'apport aux littératures africaines décelable dans son écriture, et voulant le vanter à cet effet, Jean-Claude Nicolas écrit :

La nouveauté de l'écriture des *Soleils des indépendances* est un élément essentiel de la nouveauté et de la qualité du livre. Ce roman se fait remarquer par son rythme puissant et varié, son mélange de réalisme et d'imagination poétique, sa verve et son humour, mais il innove encore par la syntaxe hardie et le vocabulaire inattendu d'une langue française rénovée par l'influence du malinké. Cette tonalité particulière si savoureuse doit beaucoup aussi à la forte personnalité de l'auteur. C'est une œuvre instinctive, mais qui révèle cependant un art maîtrisé et très conscient. Cet art de la langue et du style constitue l'apport essentiel de Kourouma à la littérature négro-africaine. En cela son œuvre reste unique⁶⁹.

À part son intérêt pour l'écriture kouroumienne, Nicolas a aussi porté un regard attentif sur l'originalité et la qualité du style d'Ahmadou Kourouma. Ainsi, dit-il :

L'on ne peut donc que conclure à la richesse abondante et à l'originalité audacieuse du style d'A. Kourouma... Sa phrase, nouvelle, vivante, nerveuse, imprévue dans sa variété et dans son rythme, est faite pour traduire la vision d'un monde vivant, grouillant, animé de bruit, de gestes, de mouvements. Les qualités de ce style restent l'expressivité et la rapidité. Tout en véhiculant l'abondance incantatoire des accumulations et des répétitions, il reflète un contrôle logique tant dans le rythme que dans le choix des termes. C'est un style puissamment émotif et poétique⁷⁰.

Pius Ngandu Nkashama quant à lui fait une étude de *Les soleils des indépendances* selon une perspective mythique et considère que ce roman constitue une sorte de rétrospective d'épisodes

⁶⁸ Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris : ACCT/Karthala, 1995, p. 11.

⁶⁹ Jean-Claude Nicolas, *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Issy-les-Moulineaux : éditions Saint-Paul, 1985, p. 136.

⁷⁰ *Ibid.*

déterminants de l'histoire de l'Afrique, dès lors qu'Ahmadou Kourouma réécrit les récits mythiques de l'Afrique précoloniale. Ahmadou Kourouma se démarque de ses prédécesseurs par le fait qu'il reverse ces récits dans l'actualité où ils ont perdu le caractère de récits véridiques qu'ils avaient dans les temps reculés de l'Afrique précoloniale. Ngandu Nkashama voit dans *Les soleils des indépendances* une nouvelle interrogation des sociétés africaines post-indépendantes, mais « surtout des contradictions flagrantes des nouveaux pouvoirs issus des équivoques et des complicités des régimes dictatoriaux⁷¹ ».

Amadou Koné a aussi étudié l'intégration, dans le texte français de tous les romans d'Ahmadou Kourouma, des proverbes et des structures linguistiques malinké. C'est une qualité incontestable que Koné reconnaît à Ahmadou Kourouma quand il note que

Kourouma a surtout su décrire la tradition en parlant le langage de la tradition. Les proverbes, les tournures d'esprit traditionnelles, les traductions plus ou moins littérales du malinké sont remarquables. [...] Les romans de Kourouma, en dehors même de leur valeur proprement littéraire, resteront parmi les documents les plus vivants sur les traditions africaines, tant du point de vue de leur contenu que du point de vue de leur expression⁷².

Un accent particulier est à mettre sur la remarquable étude de Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, qui montre comment Ahmadou Kourouma asservit la langue française, qu'il interprète en malinké, « pour rendre le langage malinké, en supprimant toute frontière linguistique⁷³ ». Il souligne ainsi ce que la critique a souvent considéré comme l'originalité chez Kourouma qui fait une transgression linguistique mêlant la langue et la pensée malinké au français. Avec sa *malinkisation* de la langue de Molière, Kourouma marque une césure qui allait faire date dans les écritures africaines. Gassama est ému par le « style scabreux et provocateur » de Kourouma comme il le laisse entendre :

Kourouma torture et trahit la langue française, comme pour demeurer fidèle au langage malinké avec lequel il semble avoir « juré une Sainte-Alliance ». [...] Il emploie les mots de France pour y couler la pensée de sa forêt natale. Il les fait éclater pour les vider de

⁷¹ Ngandu Nkashama, *Kourouma et le mythe : une lecture de Les soleils des indépendances*, Paris : Silex, 1986, p. 10.

⁷² Amadou Koné, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 160.

⁷³ Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma, op.cit.*, p. 23.

toute valeur et, progressivement, il les charge de nouvelles valeurs, qui sont celles du terroir, qui font parfois briller les mots comme des pépites d'or⁷⁴.

Selon Gassama, tout écrivain francophone écrivant pour son peuple doit faire subir des entorses à la langue française en intégrant dans ses écrits des néologismes. Cet emploi « non orthodoxe » reproché à Ahmadou Kourouma n'est pas sans effets sémantiques. Ahmadou Kourouma a introduit des néologismes dans son texte comme l'adjectivation et la substantivation de participes passés des verbes, mais aussi traduit des mots empruntés à sa langue maternelle qu'est le malinké. Parlant de cet emprunt au trésor linguistique malinké par Ahmadou Kourouma, Gassama écrit ainsi :

Le langage [de Kourouma] [...] est celui de son peuple : le peuple malinké est certainement l'un des peuples africains qui accordent le plus d'intérêt, dans la vie quotidienne, à l'expressivité du mot et de l'image, et qui goûtent le mieux les valeurs intellectuelles, donc créatives de parole. Ahmadou Kourouma s'est efforcé d'exploiter, quelquefois de traduire les traditionnelles ressources stylistiques du peuple malinké⁷⁵.

Le « style malinké » d'Ahmadou Kourouma apparaît comme un déterminant esthétique majeur de son langage littéraire. Il porte ainsi les stigmates de la recherche d'une nouvelle esthétique romanesque de langue française. Ahmadou Kourouma a innové en « vid[ant] les mots de France de leur contenu gaulois pour les charger, comme des colporteurs malinkés, de nouvelles marchandises, proposées à la consommation du francophone⁷⁶ ». L'expression linguistique chez Ahmadou Kourouma est le résultat d'un métissage culturel. La langue française devient vivante et plurielle.

Cette écriture d'Ahmadou Kourouma a aussi nourri une multitude de travaux traitant de sa langue d'écriture innovante. Citons, entre autres, Logbo Blédé⁷⁷ qui fait une étude des interférences linguistiques du roman *Les soleils des indépendances* dans la perspective d'une analyse contrastive et une façon de saisir le sens profond de ce roman, à partir de l'arrière-plan sociologique, culturel et historique du peuple malinké. Gérard-Marie Noumssi⁷⁸ étudie certains

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 50-53.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁷ Logbo Bledé, *Les interférences linguistiques dans Les soleils des indépendances*, Paris : Publibook.com, 2006.

⁷⁸ Gérard-Marie Noumssi, *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Paris : L'harmattan, 2009.

traits métaphoriques, syntaxiques et rythmiques du proverbe kourouméen en proposant de cerner le processus d'appropriation et d'indigénisation de la langue française chez Ahmadou Kourouma, processus qui entraîne la production d'œuvres dont les canons linguistiques et stylistiques sont conformes aux normes de la littérature orale. Selon lui, Ahmadou Kourouma est parvenu à « faire transparaître les structures profondes de la langue malinké (langue de substrat) au sein du français (langue d'écriture) [en vue de la modifier], dans une poétique du palimpseste⁷⁹ » et a ainsi opéré une « tentative de désacadémiser le français afin de le rendre plus émotif et plus spontané; en somme, donner un peu plus de vie à la langue, par divers artifices⁸⁰ ». Noumssi s'adonne donc à un travail de description des procédés linguistiques et stylistiques à l'œuvre dans les romans d'Ahmadou Kourouma et qui font partie du mode de fonctionnement du langage dans son écriture.

Il existe aussi des études thématiques et stylistiques de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. Nous retenons surtout les travaux de Madeleine Borgomano⁸¹ qui fait un constat relatif à l'aspect mixte français/malinké repérable dans la langue d'écriture d'Ahmadou Kourouma et affirme que Kourouma parvient à concilier l'oralité et l'écriture au point que celui-ci en arrive à verser l'épopée dans les fictions narratives alors qu'elle était reçue comme récit historique racontant des faits véridiques, et par là, élaborer un genre nouveau caractérisé par le mélange de genres très hétérogènes. Borgomano, qui se revendique ailleurs eurocentriste, cherche dans les textes de Kourouma la spécificité de l'écriture africaine dépourvue de toute influence extérieure.

Joseph Ndinda⁸² quant à lui entend démontrer les différentes relations entre le pouvoir, la magie et les rouages du griot. Selon lui, il existe une conception magico-religieuse du pouvoir qui voudrait que l'on s'initie au pouvoir avant de songer à le gérer en s'appuyant sur le marabout-féticheur et le griot. L'ouvrage traite des rapports assez parlants qui s'établissent entre les trois catégories de personnages du politicien, du marabout-féticheur et du griot qui

⁷⁹ *Ibid.*, p. 268.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁸¹ Madeleine Borgomano a publié à Paris et à Montréal, chez L'Harmattan, en 1998 et 2000, deux essais sur Kourouma : *Les soleils des indépendances* et *Monnè, outrages et défis*, dans *Ahmadou Kourouma, le guerrier griot et Des hommes ou des bêtes ? : Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*.

⁸² Joseph Ndinda, *Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans les romans d'Ahmadou Kourouma*, Paris : L'Harmattan, 2011.

deviennent des facteurs déclenchant les tragédies collectives ou individuelles des romans d'Ahmadou Kourouma. Dans une analyse bien structurée, le critique démontre comment le marabout et ses corollaires – le féticheur et le sorcier – renégocient leur statut et leur influence dans la structure du pouvoir des Républiques et États africains. Le politicien africain entretient avec les marabouts et avec les griots des rapports aussi complexes qu'intimes. Ndinda dévoile au grand jour comment les dirigeants africains deviennent les otages des marabouts et des griots qui, par leur activisme, les amènent parfois à poser des actes liberticides et tyranniques tels que les sacrifices humains, assassinats et autres rites obscurs.

Boniface Mongo-Mboussa, lui aussi, a abordé la question de savoir si les romans d'Ahmadou Kourouma portent en eux les germes révolutionnaires. Il n'a pas tardé à faire également l'éloge du caractère révolutionnaire et engagé de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma en notant que tous les romans d'Ahmadou Kourouma montrent l'étroite intrication des forces verbales et des mots, dans leur aspect le plus formel.

Une seule étude tentant de faire état des « aspects de la critique⁸³ » de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma nous a fort intéressé dans la mesure où nous entendions mener une archéologie du discours critique de l'œuvre de cet auteur. Il s'agit du mémoire de maîtrise intitulé *L'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma et sa critique* (2006), soutenue par Laurence Boudreault, à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval. Broudeault fait une belle synthèse du discours critique sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma en procédant par regroupement des textes critiques selon qu'ils abordent les aspects thématique, sociologique ou linguistique. Le travail, qui se fonde en grande partie sur les articles de revues, retrace les limites de l'interprétation de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma en confrontant l'analyse du discours critique à l'analyse des textes romanesques eux-mêmes. Selon Boudreault, malgré le grand nombre d'ouvrages et de réflexions sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, il n'existe aucune publication présentant une revue synthétique qui dégage les grandes tendances de ce discours critique. La critique des romans d'Ahmadou Kourouma n'a donc pratiquement jamais, sinon de manière extrêmement ponctuelle, réfléchi à elle-même de façon systématique avec l'idée de

⁸³ Nous empruntons ces mots au titre de l'essai de Nouréini Tidjani-Serpos, *Aspects de la critique africaine*, paru à Paris : éditions Silex (Nouvelles du sud), en 1987.

penser et de repenser sa propre écriture comme discours. Son travail vient donc pallier la non-existence d'un tel ouvrage synthétique répertoriant les grandes tendances du discours critique sur l'œuvre kouroumienne. Boudreault constate que depuis la publication du premier roman d'Ahmadou Kourouma en 1968, *Les soleils des indépendances*, le discours critique sur son œuvre est abondant et continu, comparativement à d'autres auteurs africains. Sa recherche vise à analyser les tendances de ce discours critique en inventoriant les textes critiques universitaires, afin d'évaluer, puis de réévaluer la lecture des romans d'Ahmadou Kourouma. L'ambition de la recherche de Boudreault est, comme elle l'écrit, de « faire le point sur ce discours [critique de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma], en évaluer les contraintes théoriques et méthodologiques, relire, enfin, l'œuvre romanesque [...] voir si le discours critique n'a pas souvent joué le rôle d'écran séducteur par rapport à l'œuvre⁸⁴ ». Le travail de Boudreault est conçu sur un corpus « à la fois double et métis : romanesque et critique⁸⁵ » composé, d'une part des quatre romans d'Ahmadou Kourouma publiés du vivant de l'auteur et, d'autre part, de monographies et d'articles scientifiques parus dans des revues universitaires (telles que *Notre librairie*, *Présence francophone*, *Études francophones*, *Études françaises*). Ce choix paraît un peu discutable parce que l'articulation du discours critique par rapport aux romans d'Ahmadou Kourouma ne favorise pas facilement l'insertion de façon pertinente et judicieuse d'une lecture des romans dans une autre lecture qui se veut complète et fermée. La recherche permet de repenser les limites de l'interprétation de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma en actionnant une dialectique qui confronte directement le discours critique au discours romanesque.

À côté de ces publications, il existe de nombreuses thèses sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, qui reprennent plus ou moins les aspects déjà analysés par les autres chercheurs.

Ainsi, nous voyons qu'il existe une critique foisonnante sur les romans d'Ahmadou Kourouma. Cependant, nous avons sélectionné les plus importants qui, par ailleurs, mettent en évidence le peu de travaux portant sur l'ironie et le discours social dans l'œuvre romanesque de Kourouma; d'où l'intérêt de notre projet de recherche. Quelques recherches ont mentionné de

⁸⁴ Laurence Boudreault, *L'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma et sa critique*, mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval, 2006, p. 14.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 15.

façon succincte l'idéologie politique, sans toucher aux mécanismes discursifs pour dire le social à l'œuvre dans les romans d'Ahmadou Kourouma.

L'œuvre d'Ahmadou Kourouma a donc suscité du discours chez les critiques. Les grandes tendances de ce discours critique convoquent les thèmes comme la dictature, la politique africaine, la violence, la figure du griot ou de l'interprète, le colonialisme, le tribalisme, etc. La force d'Ahmadou Kourouma est bien de remodeler la langue, de remettre en cause les étiquetages et d'offrir un espace de traduction, c'est-à-dire de liberté possible. Ahmadou Kourouma a mieux illustré que nul autre écrivain l'attention portée aux mots en créant une œuvre refondatrice. Par son écriture « malinkisée », son œuvre romanesque peut être considérée comme une œuvre indépendante des époques et des travaux des autres francophones et des autres Africains en général. Ahmadou Kourouma voulait « dénoncer » et inscrire son œuvre dans une revendication sociale et politique en même temps que dans un projet littéraire. À l'opposé, l'impact en France de cette œuvre qui bouscula les normes du français n'est pas analysé, alors qu'elle abattit bien des murs solidement érigés par les gardiens des temples de la langue et s'assura ainsi une descendance littéraire qu'il aurait été intéressant de mentionner.

0.4. Procédure méthodologique

Notre projet de recherche, qui porte sur l'ironie et le discours social dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma, veut analyser comment le discours romanesque évoque le social en tant que construction discursive; il analyse ainsi des procédés littéraires qui lient les romans au social. Notre réflexion vise à découvrir comment Ahmadou Kourouma se sert de l'ironie, de la satire, de la parodie, de l'humour, etc., pour déconstruire l'histoire « officielle » de l'Afrique et amorcer ainsi l'histoire du roman africain.

Le premier chapitre est consacré au cadre théorique général. Il permet de faire un aperçu des notions théoriques qui seront utilisées dans l'étude des différents processus de mise en texte du discours social dans les œuvres sélectionnées. Il s'appuie sur l'approche sociocritique en tant que méthode qui étudie « les textes dans leurs déterminations sociales et historiques » (Duchet, 1976). Pour expliquer la base théorique du concept, nous nous servons des textes de Claude Duchet, Pierre V. Zima, Edmond Cros et Pierre Popovic. En outre, la réflexion sur le discours

social de Marc Angenot sera complétée par les travaux de Régine Robin, Claude Duchet, Maurice P. Arpin et Henri Mitterrand sur la socialité des textes littéraires. De même, l'étude de la socialité des discours sociaux mise en fiction par Ahmadou Kourouma se fonde sur des lieux d'« attaque », qui assurent les contacts entre le monde réel et sa représentation discursive. Ces lieux sont entre autres l'*incipit*, l'*explicit*, et les personnages romanesques que nous analyserons en nous basant sur les textes de Guy Larroux, Italo Calvino, Andrea Del Lungo, Jean-Pierre Goldenstein et Vincent Jouve. Nous tenterons aussi de repérer et d'interpréter dans les romans d'Ahmadou Kourouma les différentes modalités stylistiques qui structurent ce qui se dit et s'écrit (Angenot) dans les sociétés africaines modernes : l'ironie, la parodie, la satire et l'humour, en fondant notre réflexion sur les outils théoriques développés par Beda Allemann, Lynda Hutcheon, Philippe Hamon, et Mikhaïl Bakhtine. Le chapitre montre enfin que, par le fait que les romans d'Ahmadou Kourouma sont subversifs, l'écriture littéraire de Kourouma procède de la polyphonie et de la carnavalisation du discours romanesque (Mikhaïl Bakhtine).

Le deuxième chapitre traitera de l'ambiguïté du discours historique africain dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Nous verrons comment les romans de cet auteur représentent les sociétés africaines et travaillent le vécu historique jusqu'à en faire une illusion de la réalité. Le travail d'Ahmadou Kourouma consiste alors en une transposition des événements de l'histoire africaine contemporaine dans le roman en les parodiant. Cette parodisation de l'histoire donne l'occasion à Ahmadou Kourouma de s'attaquer à toutes les formes d'oppression en cours en Afrique. La réflexion s'appuiera sur l'étude des lieux d'« attaque » des romans d'Ahmadou Kourouma. Nous étudierons d'abord l'*incipit* romanesque qui assure, plus que tout autre lieu textuel, l'inscription du discours social dans le roman. Ensuite, nous analyserons le pendant de l'*incipit*, l'*explicit*, qui tente de faire le point sur les discours convoqués par l'*incipit*, mais aussi de faire rebondir d'autres types de discours. Enfin, nous nous intéresserons aux caractères des personnages romanesques d'Ahmadou Kourouma, aux pratiques occultes et aux atrocités de la conquête coloniale en Afrique. Nous verrons comment Ahmadou Kourouma tourne en dérision par la parodie, l'humour, la satire, l'ironie, l'énonciation polyphonique, etc., ces caractères, pratiques et atrocités. Il s'agira de voir si l'attraction et la certitude des débuts et des fins des romans d'Ahmadou Kourouma conditionnent sérieusement le fait de lire ces romans. Nous nous interrogerons donc sur les rapports entre *incipit*, *explicit* et personnages,

entre fin de l'histoire, mort et/ou destin du héros, bref, tous ces rebondissements de l'histoire africaine qui ont entraîné l'amertume d'Ahmadou Kourouma, qui voit que les peuples africains sont des éternels « damnés de la terre⁸⁶ ».

Le troisième chapitre s'intitule « La problématique de l'écriture de l'imaginaire africain postcolonial dans les romans d'Ahmadou Kourouma ». Il étudie les rapports entre la littérature et la représentation des sociétés africaines sous l'angle de vision d'Ahmadou Kourouma. Les mécanismes de l'ironie, de la parodie, de la satire et de l'humour permettent de décrire la conquête des indépendances africaines sous l'instigation de l'élite africaine éclairée et de la gestion de ces indépendances se heurtant aux forces négatives des anciennes puissances coloniales et des nouveaux chefs africains animés par un esprit de maintenir les Africains dans les affres de l'exploitation néocoloniale. Le chapitre fera voir comment Ahmadou Kourouma travaille les événements historiques identifiables dans le discours social africain pour dénoncer les réalités cachées de la guerre froide et des partis uniques africains. Le chapitre analysera enfin les violences causées par les guerres tribales et les dérives de l'ivoirité. À travers une écriture de la violence, nous focaliserons notre attention sur les procédés littéraires dont se sert Ahmadou Kourouma pour dire l'indicible de la violence en Afrique postcoloniale.

Le quatrième et dernier chapitre étudie la représentation parodique des discours et idéologies dominants africains à l'œuvre dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Il amorce la réécriture par le roman desdits discours et idéologies qui restent, sur le plan de l'écriture, l'apanage des personnages dans leurs agissements, mais aussi véhiculés par les institutions politico-sociales africaines comme l'école, la colonisation, le néocolonialisme, les partis politiques, les présidents dictateurs, etc. Le chapitre permettra de repérer les discours et idéologies à l'œuvre dans les romans d'Ahmadou Kourouma et d'observer les différents entrecroisements de ces discours générant des conflits au niveau énonciatif. Nous verrons comment les discours se contredisent entre eux ou entre leurs représentants officiels. L'esthétisation de l'histoire africaine procède de la transformation du genre romanesque à l'aide des procédés stylistiques qui structurent les discours et idéologies africains contemporains,

⁸⁶ Nous faisons allusion au titre de l'essai de Frantz Fanon intitulé *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions Maspero, 1961.

notamment l'ironie, la satire, la parodie, le paradoxe et l'humour. Ces figures de rhétorique décrivent le déséquilibre entre la tradition et la modernité en Afrique, déséquilibre engendrant des violences et des atrocités des régimes africains précoloniaux, coloniaux et postcoloniaux caractérisés par la démagogie, la corruption, la dictature, etc. Le chapitre abordera aussi le côté subversif des romans d'Ahmadou Kourouma qui procède de la polyphonie et de la carnavalisation du discours romanesque. Ces mécanismes romanesques nous aideront à montrer que les romans d'Ahmadou Kourouma brouillent les sources de l'énonciation en subvertissant les codes établis. L'usage de proverbes comme clichés du discours social et de plusieurs codes linguistiques et de dictionnaires nous permettra de démontrer que tous les discours sociaux à l'œuvre dans les romans d'Ahmadou Kourouma procèdent de la subjectivité et de l'illusion afin de bien représenter le monde africain.

Chapitre 1

Cadre théorique et méthodologique : sociocritique et énonciation du discours social

1.1. Introduction : l'interaction entre le littéraire et le social

Pour résoudre la question de la corrélation des séries littéraires avec la vie sociale, nous devons nous poser une autre question : comment et en quoi la vie sociale entre-t-elle en corrélation avec la littérature ? [...] La vie sociale entre en corrélation avec la littérature avant tout par son aspect verbal [...]. Cette corrélation entre la série littéraire et la série sociale s'établit à travers l'activité linguistique, la littérature a une fonction verbale par rapport à la vie sociale⁸⁷.

Ces propos du formaliste russe, Iouri Tynianov, permettant de réfléchir sur les liens étroits entre la société et la littérature, nous aident à circonscrire ce chapitre qui porte sur les différents processus de textualisation du discours social dans le roman. Nous savons, en effet, que dans chaque société, des mots sont disponibles pour désigner des réalités idéologiques. Mais leur usage dépend de l'objectif visé par la personne qui parle ou écrit.

En essayant de comprendre et interpréter les romans d'Ahmadou Kourouma qui entend souligner la (quasi-) dépendance des sociétés africaines vis-à-vis des anciens pays colonisateurs, nous tenterons de présenter le discours social de ces sociétés dont le développement a été marqué par l'évolution historique du continent. Ce discours est fait de paroles, certes, mais aussi d'écrits, d'images, de rites, de gestes, etc., propres au continent africain. En partant des propos d'André Belleau qui écrit que « l'inscription de la société dans un texte littéraire n'est repérable et analysable que dans le degré et la manière dont ce dernier parvient à subsumer les codes qu'il signale⁸⁸ », notre étude des différents processus de mise en texte du discours social dans les œuvres sélectionnées s'appuiera sur l'approche sociocritique en tant que méthode qui se propose d'examiner les rapports qu'entretient l'œuvre avec la semiosis sociale environnante. En effet, les querelles sociales, la colonisation, la décolonisation, les indépendances africaines, les guerres tribales, etc., dans les romans d'Ahmadou Kourouma, pèsent sur un groupe de gens qui appartiennent à la société.

La sociocritique a pour ambition d'utiliser les méthodes et les techniques de la sociologie moderne dans le but d'étudier les textes littéraires et voir comment ceux-ci sont en rapport avec

⁸⁷ Iouri Tynianov, « De l'évolution littéraire [1927] », Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris : Seuil, 1965, p. 131-132.

⁸⁸ André Belleau, « La démarche sociocritique au Québec », *Voix et Images*, vol. 8, n° 2, 1983, p. 299-310, p. 300. Disponible sur : URI : <http://id.erudit.org/iderudit/200384ar>.

le fonctionnement de la société. Elle permet d'appréhender ce qui fait la médiation entre le discours social de la société réelle et la transformation du discours social dans le texte et d'établir la part de reproduction et de transformation du déjà-là discursif dans la mise en texte. Notre interprétation des romans d'Ahmadou Kourouma permettra de repérer ce qui relève du domaine social et ce qui relève du texte. Nous nous pencherons sur la manière dont la question du discours social se pose dans les textes d'Ahmadou Kourouma.

1.2. L'approche sociocritique

Telle qu'elle est décrite par Claude Duchet, la sociocritique « vise d'abord le *texte*. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire⁸⁹ ». Elle constitue un champ de recherche encore fertile apparue à la fin des années soixante du XX^e siècle qui a pour objectif de renouveler l'approche sociologique de la littérature en intégrant les dernières nouveautés du structuralisme, de la linguistique et de la sémiologie. Elle se situe par ailleurs à l'intersection des sciences humaines, s'intéresse à toutes les recherches menées sur l'institution littéraire, sur le discours et l'idéologique.

La méthode sociocritique porte une attention toute particulière au fonctionnement interne du texte, au travail de l'écrivain, en somme à la teneur esthétique du texte. Elle est conçue, selon André Belleau, comme « l'ensemble des moyens conceptuels, analytiques et discursifs mis en œuvre pour l'étude des déterminations et de la signification sociales des textes littéraires⁹⁰ ». En arrêtant notre choix sur cette méthode, nous espérons pouvoir dégager du corpus les éléments transcendants et constitutifs du jeu littéraire propres à l'ironie et au discours social dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Pour y parvenir, nous « interroge[rons] le texte avec candeur et obstination⁹¹ », comme l'écrit Bernard Valette.

Le choix de la méthode sociocritique s'explique aussi par le fait que l'analyse de ce qui fait l'œuvre littéraire débouche sur l'appréciation de la valeur intrinsèque du texte. Nous

⁸⁹ Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris : Nathan-Université, 1979, p. 3.

⁹⁰ André Belleau, « La démarche sociocritique au Québec », *Voix et Images*, *op.cit.*, p. 299.

⁹¹ Bernard Valette, « Cendrillon et autres contes. Lectures et idéologie », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, *op.cit.*, p. 65.

passerons ainsi de l'étude des procédés à l'intentionnalité, afin de tenter de faire un rapprochement entre l'écriture ironique et le regard qu'Ahmadou Kourouma porte sur les sociétés africaines. Tel est l'objectif de la sociocritique qui entend étudier l'inscription du social, du politique et de l'histoire dans le texte. Aussi, Claude Duchet pouvait-il écrire :

L'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale. L'enjeu, c'est ce qui est en œuvre dans le texte, soit un rapport au monde. La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique [...]. C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension *valeur* des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur socialité⁹².

La sociocritique installe le texte et le discours social au centre de l'activité critique. Elle se veut une tentative d'explication de la structure et du fonctionnement de la création littéraire à partir du contexte discursif. Pour analyser les signifiés sociaux, la sociocritique se réfère au hors-texte⁹³ qui, selon le principe de Claude Duchet, se retrouve au cœur même du texte. Dans ces conditions, texte et hors-texte deviennent deux champs de recherche, l'œuvre étant considérée comme « un dedans dehors ». En interrogeant la socialité du texte sous toutes ses formes, la sociocritique est susceptible d'intégrer des réflexions, des démarches, des méthodes issues d'autres traditions, d'autres disciplines, qui lui sont alors autant de disciplines connexes apportant une aide au sociocriticien dans sa recherche.

Ainsi, l'approche sociocritique apparaît-elle comme un domaine très pertinent qui pose la difficulté scientifique lorsqu'il s'agit de la saisir de manière univoque. Claude Duchet écrivait déjà en 1975 qu'« il n'est pas sûr que le terme de sociocritique [...] soit lavé de toute ambiguïté⁹⁴ ». L'approche rassemble donc plusieurs tendances ou écoles⁹⁵ et n'a pas à se

⁹² Claude Duchet, « Positions et perspectives », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique, op.cit.*, p. 3-4.

⁹³ Roger Fayolle tient le même discours si on se réfère à sa déclaration : « La sociocritique se donne pour objet d'étudier le statut du social dans le texte (entendons la société décrite dans le texte) et non le statut social du texte ». Roger Fayolle, « Quelle sociocritique pour quelle littérature ? », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique, op.cit.*, p. 215.

⁹⁴ Claude Duchet, « Introduction. Le projet sociocritique : problèmes et perspectives », dans Graham Falconer et Henri Mitterand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto : A. M. Hakkert, 1975, p. IX.

⁹⁵ Le domaine de l'étude sociocritique a suscité une diversité de centres de recherche et d'écoles. Nous pouvons citer, entre autres, les centres de recherche comme l'Institut international de sociocritique de Montpellier, le Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes (CIADEST), le centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST), les écoles de Vincennes, de Montpellier, de Montréal, de Francfort (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm et Herbert Marcuse, entre autres), etc. Tous ces

concevoir dans une opposition radicale, dans un isolationnisme ignorant plus ou moins les travaux issus de ces disciplines qui lui sont connexes. Pierre Popovic n'avance-t-il pas que « le nombre de façons de travailler est pratiquement infini, et le lecteur est instamment prié d'avoir de l'imagination⁹⁶ » ? C'est peut-être dans cette perspective que Kasimi Djiman⁹⁷ parle de la sociocritique au pluriel.

Nous proposerons, dans ce chapitre, un survol des approches de quelques-uns des piliers théoriques de la sociocritique, en confrontant le bilan de leurs propositions afin d'en relever les points de convergence. Nous nous en tiendrons particulièrement aux tendances plus préoccupées par les fondements d'une sociologie littéraire (Pierre Zima), aux tendances attachées à l'étude linguistique des textes (Edmond Cros), à celles fondées sur une sociopoétique du texte (Claude Duchet) et à celles fondées sur la théorie de l'imaginaire social (Pierre Popovic). Les tendances issues de l'analyse du discours (Marc Angenot, Régine Robin) nous aideront à étudier l'esthétisation du discours social en littérature.

1.2.1. La sociologie littéraire

L'ouvrage de Peter (Pierre) Václav Zima, *Manuel de sociocritique*, constitue une sorte de première introduction à la notion de sociocritique. Si nous tenons compte de ses analyses, nous voyons bien que la sociocritique, qui a pour point de départ la question de savoir comment le texte littéraire réagit aux problèmes sociaux et historiques au niveau du langage, trouve ses fondements dans les soubassements de la philosophie, de la sociologie puis de la sociologie de la littérature. Zima avance que la sociocritique doit « devenir une science à la fois empirique et

centres et écoles confèrent à la sociocritique une certaine dynamique qui a mis au point un champ définitoire riche et abondant digne d'intérêt pour les recherches littéraires.

⁹⁶ Pierre Popovic, « Situation de la sociocritique — L'École de Montréal », Olivier Parenteau et Yan Hamel (dir.), *Spirale : Arts. Lettres. Sciences humaines, op.cit.*, p. 16.

⁹⁷ Dans un article intitulé « La sociocritique au pluriel », Kasimi Djiman a pour objectif de mettre en lumière l'hétérogénéité des démarches méthodologiques qui traversent le questionnement sociocritique au point que cette « théorie de l'entre-deux [...] revendique sa place au confluent de la critique marxiste et du structuralisme [...]. [C]ette théorie manque parfois d'homogénéité ». L'article a, selon l'auteur, « pour point d'ancrage les démarches de Claude Duchet, Pierre Zima et Edmond Cros, en puisant dans l'univers de la littérature africaine d'expression anglaise, pour être ce « serviteur de la preuve » [...] » et vise à montrer que « la diversité est déjà inscrite dans les dénominations, les différentes démarches méthodologiques et la pluralité qui traverse le champ notionnel ». Dans Kasimi Djiman, « La sociocritique au pluriel », *Sociocriticism*, vol XXV 1 y 2, 2010, p. 28-29.

critique, capable de tenir compte des structures textuelles et du contexte social dont elles sont issues⁹⁸ ». Selon lui, le concept de sociocritique fait concurrence à des notions établies comme *sociologie de la littérature* et *sociologie du texte*. Zima entend alors distinguer une sociocritique considérée comme une critique d'une sociologie de la littérature empirique dont la dimension critique a été amputée. Pour lui, la *sociocritique* ou *sociologie du texte* se différencie très nettement des autres méthodes existant en sociologie de la littérature. Ces méthodes s'orientent, selon Zima, vers les aspects thématiques de l'œuvre alors que la sociologie du texte s'intéresse à la question de savoir comment des problèmes sociaux et des intérêts de groupes sont articulés sur les plans lexical, sémantique, syntaxique et narratif. La sociocritique cherche à étudier ces différents niveaux du texte comme structures à la fois linguistiques et sociales. La spécificité de sa démarche méthodologique est d'analyser les structures textuelles.

Pour Pierre Zima, la sociocritique a pour but d'appréhender l'étude du texte au niveau du langage, en particulier, par l'étude des structures sémantiques et narratives. Les différentes composantes du texte sont ici perçues comme des structures à la fois linguistiques et sociales qui articulent des intérêts collectifs particuliers. Nous arrivons donc à représenter les conflits sociaux au niveau du discours. La sociocritique s'attache alors à considérer l'univers social comme un ensemble de langages collectifs absorbés et transformés par les textes littéraires où ils jouent un rôle très important. Ces langages sont, selon Zima, en interrelation avec le contexte culturel et discursif dans lequel ils s'inscrivent. La sociologie du texte cherche alors à « définir les rapports discursifs entre la théorie et l'idéologie, et entre la théorie et la fiction⁹⁹ ». Elle participe à une critique du discours et, sur le plan de la lecture, elle met en rapport la structure du texte et ses conditions de production avec les différents métatextes des lecteurs.

Ainsi, la sociologie du texte donne-t-elle une place de choix au commentaire critique. Elle exprime un jugement de valeur et tente de comprendre et d'expliquer un texte dans une situation sociale et linguistique particulière. Elle tend donc, selon Zima, à l'évaluation qui consiste, non à savoir si un produit littéraire est bon ou mauvais, mais à « cherche[r] plutôt à

⁹⁸ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris : Picard, 1985, p. 16.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

révéler les aspects idéologiques d'un texte et à les distinguer de ses dimensions critiques¹⁰⁰ ». C'est à ce niveau que Zima trouve plus pertinent le concept de sociocritique que celui de sociologie du texte qui semble plus neutre. Dans la perspective de Zima, la sociocritique tente de décrire les techniques narratives et se donne pour tâche d'établir leur rapport à la société.

Dans sa « synthèse méthodologique », Zima avance que la sociocritique est inséparable du concept de l'idéologie qui occupe une place de choix dans ses théories. L'idéologie est la manifestation discursive d'intérêts sociaux particuliers. Elle « est inhérente à tous les textes littéraires, philosophiques, sociologiques, psychologiques, etc. [...] [Elle] est l'attitude [critique et réflexive] que le sujet d'énonciation adopte envers ses propres activités sémantiques et syntaxiques (narratives)¹⁰¹ ». Dans ce sens, nous affirmons que, dans le raffinement de ses outils conceptuels afin de mieux circonscrire la spécificité esthétique du texte, l'approche sociocritique fait appel à l'idéologisation. À cet effet, Régine Robin¹⁰² retient quatre instances de l'idéologisation : *le projet idéologique* tenant compte des idées de l'auteur et de ses motivations, *le cadre idéologique de départ* basé sur le repérage de l'hégémonie ou système de valeurs dominant que l'auteur tente de dévoiler, *l'idéologie de référence* de l'auteur et *l'idéologie du texte* qui a trait au travail même de l'écrivain qui procède à la théorisation, à l'esthétisation et à l'idéologisation de son écriture sur la matière verbale cotextuelle.

1.2.2. La sociopoétique du texte

La méthode de la sociocritique, qui a pour objet d'étude le texte littéraire, se distingue de la sociologie de la littérature qui entend étudier la littérature comme un fait social et gravite autour du champ littéraire, des institutions, des phénomènes de réception et de lecture. Comme le remarque Gisèle Sapiro, elle pose une double interrogation « sur la littérature comme phénomène social, dont participent nombre d'institutions et d'individus qui produisent, consomment, jugent les œuvres, et sur l'inscription des représentations d'une époque et des

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰² Pour une meilleure compréhension, on lira avec intérêt l'exposé très clair des spécificités des quatre instances de l'idéologique que Régine Robin donne dans son article intitulé « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », Ruth Amossy *et al.* (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 117-118.

enjeux sociaux en leur sein¹⁰³ ». Son objectif est cependant, comme le déclare Claude Duchet, « d'installer la sociologie, le logos du social, au centre de l'activité critique [...], d'étudier la place occupée dans l'œuvre par les mécanismes socioculturels de production et de consommation¹⁰⁴ ». En portant une attention toute particulière au fonctionnement interne du texte, au travail de l'écrivain, en somme à la teneur esthétique du texte, cette méthode d'analyse littéraire vise d'abord le texte et la « socialité du texte¹⁰⁵ ».

La sociocritique se donne pour objet d'étudier « le statut du social » dans le texte qui est, selon Claude Duchet, l'élément central d'où il faut partir. Duchet souscrit à l'ouverture du texte permettant de saisir les traces les plus profondes de la socialité et produit le « manifeste » de la sociocritique, intitulé « Pour une socio-critique ou variation sur un *incipit* ». C'est d'ailleurs dans cet article que Duchet déclare vouloir présenter « la socio-critique comme une sociologie des textes, un mode de lecture du texte [...] [qui] n'implique pour nous aucune clôture, surtout pas celle de sa majuscule initiale [...] ou de son point final¹⁰⁶ ». Le texte constitue, selon Duchet, un objet d'étude dont les frontières restent mouvantes car, même le titre du roman, la première et la dernière phrase sont tout au plus des repères entre texte et hors-texte. Duchet admet d'ailleurs que « le bout d'un texte n'est pas sa fin, mais l'attente de sa lecture, le début de son pourquoi, de son vers quoi¹⁰⁷ ». La sociocritique se veut une explication de la structure et du fonctionnement de la création littéraire à partir du contexte social. Selon Claude Duchet, elle veut proposer un modèle de lecture qui tente de restituer au texte toute sa teneur sociale :

L'enjeu, c'est ce qui est mis en *œuvre* dans le texte, soit un rapport au monde [...]. Toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique. [...] Cela

¹⁰³ Gisèle Sapiro, « Littérature - Sociologie de la littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 août 2014. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature/>.

¹⁰⁴ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un *incipit* », *Littératures*, n° 1, février 1971, p. 14.

¹⁰⁵ Au sens défini par Claude Duchet, cette écriture de la socialité est analysée comme un double mouvement : « Elle est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure [...]. La socialité est d'autre part ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale » (Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n° 16, Paris : Seuil, 1973, p. 449).

¹⁰⁶ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un *incipit* », *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 6.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 8.

suppose la prise en considération du concept de littérarité par exemple, mais comme partie intégrante d'une analyse sociotextuelle¹⁰⁸.

La sociocritique s'intéresse aux conditions de production littéraire et de lecture ou de lisibilité afin de repérer dans les œuvres mêmes l'inscription de ces conditions, indissociable de la mise en texte. C'est pour cela que l'enquête sociocritique de Duchet s'intéresse aux microstructures qui sont de petits fragments particulièrement révélateurs renvoyant à la macrostructure du texte. Ainsi, la lecture sociocritique apparaît-elle comme une ouverture de l'œuvre et du langage du dedans. La sociocritique interroge le texte sur le « non-dit », les « silences », et « formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte à introduire dans une problématique de l'imaginaire¹⁰⁹ ». Elle tente de décrire les méandres du « non-dit », rend les silences apparents du texte sonores, et aide à faire ressortir toutes les marques textuelles ou sociotextuelles qui relèvent du non-dit, du silence, etc., vers ce qu'ils veulent signifier et qui justifie leur présence dans le texte. De cette façon, l'enquête sociocritique s'efforce constamment de reconnaître, sous le trajet du sens inscrit, le trajet du non-dit à l'expression.

Claude Duchet a ainsi défini les notions de mise en texte, de valeur textuelle, de co-texte, de sociogramme et valorisé les objets précis à soumettre aux microlectures (l'*incipit* romanesque, par exemple). Son but est de rendre compte du mouvement sémantique des textes et mettre en évidence l'historicité des écritures littéraires.

1.2.3. La théorie de l'imaginaire social

Pierre Popovic a également démontré en quoi et comment la sociocritique peut intervenir dans l'explication des textes. Selon lui, la sociocritique, qui se distingue radicalement aussi bien de la sociologie empirique que de la sociologie de la littérature, se définit, de façon générale, comme suit :

La sociocritique n'est ni une discipline ni une théorie. Elle n'est pas non plus une sociologie, de quelque sorte qu'elle soit, encore moins une méthode. Elle constitue une perspective. À ce titre, elle pose comme principe fondateur une proposition heuristique générale de laquelle peuvent dériver de nombreuses problématiques individuellement cohérentes et mutuellement compatibles.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 3-4.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 4.

Cette proposition se présente comme suit :

Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est *analysable* dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles *se comprennent* rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'*expliquer* la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'*évaluer* et de *mettre en valeur* leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. *Analyser, comprendre, expliquer, évaluer*, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique – qui s'appellerait tout aussi bien « sociosémiotique » – peut se définir de manière concise comme *une herméneutique sociale des textes*¹¹⁰.

Pierre Popovic ajoute que « la sociocritique est une perspective définissable par le geste critique qui la fonde, lequel fournit les linéaments d'une pratique de lecture des textes attentive à leur interaction avec la semiosis sociale qui les environne¹¹¹ ». La sociocritique cherche à voir « comment un texte littéraire compose et dialogue avec les énoncés, les discours, les images par lesquels une société se représente à elle-même, les façons dont elle lit son passé, dont elle dispose de ce qu'elle croit être, dont elle se projette dans l'avenir¹¹² ». Le projet sociocritique de Popovic se fonde sur deux principes : le premier affirme que les pratiques discursives et textuelles sont des produits sociohistoriques, et le second montre que le texte de littérature est en relation de perméabilité et en interaction constante avec les formations discursives circulant autour de lui. Dans ces conditions, Pierre Popovic avance que la sociocritique « conçoit texte et hors-texte dans un continuum discursif [...] [et fait] toujours, reposer ses analyses sur une étude interne, sur une lecture in vivo du texte (laquelle se soutiendra de méthodes éprouvées, empruntées à la narratologie, à la sémiotique, à la rhétorique, etc.)¹¹³ ». Le mouvement de récurrence du hors-texte au texte permet de montrer la socialité de l'œuvre, de voir comment le social s'inscrit dans le texte, de saisir comment « les bruits du monde¹¹⁴ » deviennent texte. La socialité s'obtient « par une lecture interne, immanente, textualiste¹¹⁵ ». Afin de pouvoir sortir

¹¹⁰ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 16.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹¹² Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de “Ça” de Tristan Corbière », *Québec français*, n° 93, hiver 1994, p. 84

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », Ruth Amossy *et al.* (dir.), *La politique du texte, op.cit.*, p. 104.

¹¹⁵ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques, op.cit.*, p. 14.

de l'impasse où menaçait de stagner l'analyse idéologique et mieux effectuer une lecture sociale des textes soucieuse des conséquences sémantiques de leur mise en forme et de leur intervention sur les langages, la sociocritique recourt aux concepts d'intertextualité et d'interdiscursivité.

1.2.4. L'étude linguistique du texte

Intégrant les acquis du structuralisme, de la linguistique, de la sémiologie et de la psychanalyse, Edmond Cros relie la sociocritique à une nouvelle théorie du sujet par le biais de son concept de sujet culturel, associant le sujet de l'inconscient et une subjectivité modelée via des relations avec des pratiques sémiotiques nombreuses. Il entreprend de définir une théorie sociocritique du sujet qui se propose de « mettre en œuvre les modalités d'incorporation de l'histoire au niveau du texte littéraire, non pas au niveau des contenus, mais au niveau des formes¹¹⁶ ». Ainsi, énonce-t-il la formule selon laquelle la sociocritique vise à reconstituer « l'ensemble des médiations qui déconstruisent, déplacent, réorganisent ou resémantisent les différentes représentations du vécu individuel et collectif¹¹⁷ ». La sociocritique peut alors être conçue comme l'étude des multiples formes de médiations entre la littérature et les discours et les phénomènes sociaux d'une époque donnée. Le travail du sociocriticien est alors de saisir théoriquement l'ensemble de ces médiations, préciser les méthodes aptes à les éclairer et à fournir des explications du travail sur le social opéré dans différents corpus de textes littéraires ou non littéraires. Ainsi, Edmond Cros va-t-il considérer la sociocritique comme une sociosémiotique capable de rendre compte des investissements idéologiques des textes.

En effet, Edmond Cros avance que, grâce aux signes spécifiques du scriptural et son déplacement vers des mondes fictifs, l'écriture littéraire procède à un remodelage des discours collectifs environnant le texte. Pour Cros, la littérature déconstruit les contraintes liées à la production des discours, déstabilise le préconstruit idéologique, détourne et complexifie les syntagmes figés et le texte assume ainsi une fonction de dévoilement. À partir de là, Cros souhaite que la sociocritique « centr[e] davantage ses analyses sur la littérarité des œuvres de fiction, en essayant enfin de privilégier le travail de l'écriture¹¹⁸ ». Dans sa théorie sociocritique

¹¹⁶ Edmond Cros, *La sociocritique*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 53.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

du texte, Edmond Cros considère que le matériau langagier formant le texte, par sa nature sociologique et historique, est essentiellement idéologique. Ainsi, avance-t-il que la sociocritique ne s'intéresse pas à ce que le texte signifie, mais à ce qu'il transcrit.

Cros place au centre de sa démarche critique la théorie sociocritique du « sujet culturel », une notion qui « relève donc avant tout de la problématique de l'appropriation du langage dans ses rapports avec la formation de la subjectivité d'une part, et avec le processus de socialisation de l'autre¹¹⁹ ». Il définit le terme de « sujet culturel » comme une instance idéologique grâce à laquelle le texte littéraire fait sens. Les « discours collectifs (génération, famille, origine géographique, profession...) ¹²⁰ » qui traversent les esprits dans un moment historique donné sont producteurs de « sujets transindividuels¹²¹ ». Leur répondent des « sujets culturels », totalités subjectives qui ne cessent de se construire et de se redéfinir tout au long de l'existence du sujet. Au sujet culturel, Cros fait correspondre le texte culturel qu'il définit comme « un fragment d'intertexte d'un certain type qui intervient suivant les modes spécifiques de fonctionnement dans la géologie de l'écriture¹²² ». Edmond Cros redéfinit aussi la notion d'idéologème qui, selon lui, est « un microsystème sémiotico-idéologique sous-jacent à une unité fonctionnelle et significative du discours¹²³ » et, à partir de l'examen des idéologèmes de « patrimoine » et de « postmodernité », il démontre tout le profit que peut tirer du concept l'analyse littéraire.

Cette modeste tentative de dresser un panorama de la théorie et de la méthode sociocritique comme un excellent outil d'analyse littéraire a permis de définir les termes clés pour éclairer le lecteur de notre étude de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. Les quelques auteurs étudiés nous ont permis de lever la confusion qui peut s'établir entre la sociocritique et la sociologie de la littérature. Bref, la sociocritique donne, comme le dit Edmond Cros, toute son importance au structuralisme en tant que méthodologie et fonde ses stratégies argumentatives sur les notions de polarités constitutives et donc des tensions et de contradictions. Son objectif

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹²¹ *Ibid.*, p. 127.

¹²² *Ibid.*, p. 131.

¹²³ *Ibid.*, p. 165.

est de mettre à jour les modalités qui gèrent l'incorporation de l'histoire dans les structures textuelles.

1.2.5. L'analyse du discours social

La sociocritique est essentiellement une approche critique qui part du texte littéraire pour y décoder le *discours social* qui s'y inscrit. Le décodage de ce discours oblige le critique « à interroger la socialité du texte, à élucider les procédés et enjeux du processus de transformation sémiotique du social opérée par et dans le texte, bref à articuler, dans l'analyse, phénomènes textuels et phénomènes sociaux¹²⁴ ». Le discours social est envisagé comme ensemble structuré, cohésif et hiérarchisé de la totalité des discours d'une époque donnée. Il constitue, selon Régine Robin et Marc Angenot, une partie intégrante du texte littéraire. L'écrivain transpose dans son œuvre, par le biais de structures langagières portant en elles un sens applicable à une conjoncture historique précise et non à une autre, un microcosme du discours social. En 1976, Claude Duchet définissait ainsi le *discours social* :

Ce que je propose d'appeler *discours social* n'est pas propre au roman, mais se manifeste dans le roman d'une *manière spécifique* dans la mesure où celui-ci, fonctionnant comme une société, reproduit dans son texte un ensemble de voix brouillées, anonyme, une sorte de fond sonore – ce que M. Foucault nomme l'arrière-fable –, ou se mêlent les clichés, les fameuses idées reçues, les stéréotypes socioculturels, les idiolectes caractérisants, les traces d'un savoir institutionnalisé ou ritualisé, les noyaux ou fragments d'idéologies plus ou moins structurés, plus ou moins subsumés par une idéologie dominante, plus ou moins actualisée par les références, inscrite dans les lieux comme dans les personnages, voire montée en scène ou éléments de scène¹²⁵.

L'étude du discours social est devenue depuis les années 1980 un domaine de recherche particulièrement digne d'intérêt sur le plan théorique. Elle privilégie la parole qu'une société tient sur elle-même, en la saisissant en acte, en mouvement dans et par les discours qui l'expriment. Elle opère sur l'ensemble des activités sociales où se manifestent sous quelque forme que ce soit les représentations du monde qui ont cours dans une société donnée, suggère une façon avant tout dynamique d'en aborder la connaissance et favorise une perspective

¹²⁴ Anthony Glinoe, « Sociocritique et médiations », *Sociocriticism*, vol. XXV 1 y 2, 2010, p. 43.

¹²⁵ Claude Duchet, « Discours social et texte en italique dans *Madame Bovary* », *Langages de Flaubert*, Paris : Minard, 1976, p. 145.

interdisciplinaire concrète pour l'étude de la dimension discursive du social. Il s'agit de l'étude de ce que la société dit d'elle-même et du monde. Le champ de l'analyse du discours social comprend donc « un lieu de rencontre, un carrefour où l'interdiscursivité scientifique peut se manifester avec une très grande pertinence¹²⁶ ».

Poursuivant la réflexion de Claude Duchet, Marc Angenot a étudié le fonctionnement du concept de discours social en partant de la notion de « discours dominant ». Il a alors étendu ledit concept à « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux grands modes de mise en discours¹²⁷ ». Quant à Régine Robin, elle considère que le *discours social* représente la « rumeur globale, la voix du on, [...] le déjà-là, le déjà-dit, l'évident présupposé, le non-dit, le bruit du monde qui va devenir matière textuelle¹²⁸ ».

Or, en transposant dans son œuvre, par le biais de structures langagières, un microcosme du discours social, Ahmadou Kourouma apparaît comme un écrivain qui a su bien déceler le *narrable* dans les sociétés africaines. Tout comme le roman mémoriel que Régine Robin définit comme un processus « par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies, ou, au contraire, luttant pour l'exactitude factuelle, pour la restauration de l'événement ou sa résurrection¹²⁹ », les romans d'Ahmadou Kourouma cherchent à (r)écrire l'histoire. L'écriture d'Ahmadou Kourouma rapporte le dire et le dit, la langue d'écriture et la langue maternelle de l'auteur. Elle mêle modernité et mémoire et, comme l'écrit Maurice P. Arpin à propos d'*Aden Arabie*, l'œuvre « reflètera la modernité dans la mesure où ses structures textuelles seront à l'image de l'éclatement contemporain frappant le contenu et la forme¹³⁰ ». C'est à travers cette écriture que nous décèlerons les aspects du discours social

¹²⁶ Jacques Pelletier, « Compte rendu : 1889, *Un état du discours social*, de Marc Angenot », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, printemps 1991, p. 149.

¹²⁷ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Québec : Le Préambule, 1989, p. 13.

¹²⁸ Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social*, vol. 5, no 1-2, 1993, p. 17.

¹²⁹ Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil : Le Préambule, 1989, p. 48.

¹³⁰ Maurice P. Arpin, « Discours social, texte et paratexte : les aléas de la fortune d'*Aden Arabie* », *The French Review*, vol. 70, n° 2, décembre 1996, p. 214.

africain et étudierons les mécanismes à travers lesquels l'œuvre littéraire tient un discours sur le monde qui nous entoure.

Ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, notre analyse tentera-t-elle de montrer en quoi les romans d'Ahmadou Kourouma sont représentatifs du discours social en Afrique depuis l'invasion coloniale jusqu'aux guerres civiles des premières années du XXI^e siècle. En examinant les conditions de lisibilité de ces romans, nous analyserons le texte et tout ce qui l'accompagne et fonde en quelque sorte son identité, le paratexte¹³¹, qui apparaît, selon Antoine Compagnon, comme une « zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte¹³² ». Dans la constitution du sens social de l'œuvre littéraire d'Ahmadou Kourouma, nous fonderons notre argumentation sur deux fonctions que nous empruntons à Maurice P. Arpin : « une fonction idéologique en tant que porte-parole de la diversité des intérêts du lectorat, et une fonction militante attendu la lutte constante pour l'hégémonie culturelle qui caractérise le champ littéraire¹³³ ».

Le concept de discours social nous intéresse parce que, comme l'affirme Marc Angenot, le discours social « narre et argumente » une certaine vision de la société par l'évidence politique qu'il postule. Cette narration convoque le travail critique sur l'intertexte. En partant du principe énoncé par Angenot que tout « texte littéraire inscrit du social et le travaille », nous entendons interpréter les romans d'Ahmadou Kourouma sans les isoler des autres productions culturelles africaines qui entretiennent un réseau discursif sur l'évolution sociohistorique du continent africain dans lequel et sur lequel ils travaillent. Car, comme l'écrit Marc Angenot, « c'est dans le discours social que peuvent se réconcilier avec un certain degré d'objectivation et de démontrabilité, les trois étapes traditionnelles de la description, de l'interprétation et de

¹³¹ Gérard Genette définit le paratexte comme la partie du texte regroupant les éléments suivants : « titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales, terminales, épigraphes, illustrations, prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend ». Dans Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 10

¹³² Antoine Compagnon, *La seconde main*, Paris : Seuil, 1979, p. 328.

¹³³ Maurice P. Arpin, « Discours social, texte et paratexte : les aléas de la fortune d'Aden Arabie », *The French Review*, *op.cit.*, p. 207.

l'évaluation des textes, des œuvres, et des genres et discours qui coexistent et interfèrent dans une culture donnée¹³⁴ ». Or, il faut admettre qu'une société tient sur elle-même une multiplicité de discours. Dans ces conditions, en travaillant sur les discours sociaux d'une même société, on se heurte à une tâche exigeant une variété de stratégies, contraintes divergentes qui peuvent compliquer leur expression, infléchir toute leur apparence stylistique. Le discours social rencontre d'autres discours à l'intérieur d'une œuvre et construit une histoire, celle de la relation d'un sujet au monde. Ainsi, les discours se situent-ils dans un continuum de ce qui est déjà énoncé antérieurement et d'une manière ou d'une autre appréhendé par autrui. Nous pouvons alors parler de dialogisme interdiscursif du fait même que le texte littéraire manifeste un plurilinguisme social. Bakhtine remarque :

Aucun discours de la prose littéraire – qu'il soit quotidien, rhétorique, scientifique –, ne peut manquer de s'orienter dans le « déjà-dit », le « connu », l'« opinion publique », etc. L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, « étranger », et ne peut éviter une action vive et intense avec lui¹³⁵.

Ici, Bakhtine souligne que tout énoncé n'est qu'un maillon dans la chaîne des discours, que toute production langagière s'inscrit forcément dans la masse des discours entendus et de ceux qui vont probablement se produire. Pour construire le sens, le sujet s'appuie sur ce qui a été dit, puis confronte ce déjà-dit avec ce qu'il connaît des discours déjà prononcés, et anticipe sur la façon dont son discours sera perçu. Comme l'écrit Frédéric François, tout discours est ainsi un « mélange quasi dialogique de discours différents¹³⁶ ». Le dialogisme tel que conçu par Bakhtine se manifeste dans les actions du narrateur qui peut prendre en charge les discours d'autres personnages, ou s'effacer tout en étant présent derrière les personnages. Il « s'oppose au monologisme officiel qui prétend posséder une vérité toute faite et à la prétention naïve des hommes qui croient savoir quelque chose. La vérité ne peut jaillir et s'installer dans la tête d'un

¹³⁴ Marc Angenot, « Frontières des études littéraires : science de la littérature, science des discours », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 1, 1990, p. 33. URI : <http://id.erudit.org/iderudit/800859ar>.

¹³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978 [1975], p. 102.

¹³⁶ Frédéric François entend interroger sans relâche la relation entre le dialogue et l'interprétation comme dialogisme. Dans « Le "signifié" et les types de mise en mots », *La Linguistique*, vol. 25, fasc. 1, *Sens et signification*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989, p. 27.

seul homme, elle naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique¹³⁷ ». Ce dialogisme entraîne la polyphonie discursive par le fait que les discours assument une pluralité de fonctions et construisent le monde.

L'analyse du discours social prend en considération le modèle interdiscursif issu des travaux de Marc Angenot. En s'intéressant à la façon dont la littérature travaille sur le déjà-dit, le déjà-là des systèmes de représentation du monde et de la vie sociale, Angenot considère que l'écrivain est d'abord celui qui saisit l'immensité de la rumeur globale, des impensés, du non-dit, des slogans politiques, des clichés, des préconstruits, des maximes qui balisent l'ordre doxique, de la diversité des langages et des thèmes. Tous ces éléments ne sont pas perçus comme « des monades closes en elles-mêmes, ni pouvant se combiner librement, aléatoirement, mais comme des éléments semi-disponibles présentant des affinités [...] avec d'autres fragments de la représentation¹³⁸ ». Ainsi, l'écrivain s'adonne à

reconstituer les règles du dicible et du scriptible, une division réglée des tâches discursives, des réseaux interdiscursifs, des règles de formation des discours déterminés, mais aussi une topique, des manières de dire propres à un état de société et déterminant, avec une certaine systémativité, l'acceptable et le légitime discursif d'une époque¹³⁹.

Dans ses travaux, Marc Angenot entend donc réfléchir sur l'objet de la théorie du discours social en abordant « l'énorme masse des discours qui viennent à l'oreille de l'homme en société¹⁴⁰ ». Il précise ainsi, dans un article écrit en collaboration avec Régine Robin, ce qu'il entend par discours social :

Nous appellerons discours social ce qui vient à l'oreille de l'homme-en-société, et partant de l'écrivain, comme fragment erratique, rumeur démembrée, mais encore porteuse dans le chaos même des enjeux et des débats où elle intervient, des migrations et mutations par quoi elle est passée, des logiques discursives dont elle est un élément. Les énoncés qui migrent dans la société, dans la conversation, l'affiche, le journal, le livre et les discours d'apparat, n'ont pas seulement une multiplicité de sens, ils sont porteurs d'efficaces spécificités, de charmes et de fonctions¹⁴¹.

¹³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970, p. 155.

¹³⁸ Marc Angenot et Régine Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, vol. 1, n° 1, 1985, p. 54.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 55.

Le discours social « plonge tout texte dans une intertextualité généralisée et, de ce fait, relie toute marque de socialité propre à ce texte, dans les énoncés comme dans l'énonciation, dans son axiologie comme dans son axiomatique, à ce qui s'énonce dans la masse discursive contemporaine¹⁴² ». Il apparaît, selon Angenot, comme un dispositif problématologique, fait de leurres, d'énigmes, de dilemmes et de questionnements.

Ainsi, pour aborder les textes littéraires dans leur totalité, Marc Angenot propose-t-il une théorie et une pratique d'analyse du discours social¹⁴³. Pour théoriser le discours social, il emprunte à Bakhtine la thèse de l'« interaction généralisée » selon laquelle les énoncés du discours social ne sont pas déconnectés les uns des autres. Ces énoncés ne sont pas autonomes et forment un conglomérat dont les éléments doivent être traités comme des « maillons » de chaîne dialogiques qui ne se suffisent pas à eux-mêmes. Ils sont « les reflets les uns les autres, “pleins d'échos et de rappels”, pénétrés de “visions du monde, tendances, théories” d'une époque¹⁴⁴ ». De cette manière, l'interaction généralisée permet à chaque élément de se lire au regard d'un autre élément, mais également à chaque élément de se nourrir du reste des autres éléments du discours social.

Dans la logique de Marc Angenot, les énoncés du discours social s'imprègnent, par une interaction mutuelle, des idéologies d'une époque et d'une société où « une série d'énoncés [sont] susceptibles de s'intégrer comme du “vécu”; [et] ce n'est pas la psychologie particulière que l'on prête aux plus systématiques promoteurs de cette idéologie, mais la personnalité collective que cette idéologie construit et renforce¹⁴⁵ ». Le discours social se manifeste alors comme un ensemble de la « matière idéologique propre à une société donnée à un moment donné

¹⁴² Anthony Glinoe, « Sociocritique et médiations », *Sociocriticism, op.cit.*, p. 47-48.

¹⁴³ Dans *Interventions critiques*, Marc Angenot avance que « sans une théorie et une pratique d'analyse du discours social, lequel est bien plus et autre chose que l'intuition qu'on en a, il n'est guère possible d'aborder le domaine littéraire tout de go, sans tomber dans l'a priori, l'intuition incontrôlée, l'imputation aux caractères formels de l'objet des fonctions interdiscursives du texte ». Marc Angenot, *Interventions critiques*, vol. 1 : *Questions d'analyse du discours, de rhétorique et de théorie du discours social*, Montréal : Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, 2002, p. 16-17.

¹⁴⁴ Marc Angenot, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 84.

¹⁴⁵ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social, op.cit.*, p. 148.

de son développement¹⁴⁶ ». Mais, si au sein du discours social plusieurs conceptions idéologiques s'expriment, toutes n'ont pas le même poids ni la même incidence. Certaines tendances principales s'affirment plus que d'autres et « transcendent la division des discours sociaux » et leur diversité, ce qu'Angenot appelle « *hégémonie*¹⁴⁷ », composée de règles canoniques des genres et des discours. Elle complète dans l'ordre de l'« idéologie », les systèmes de *domination* politique et d'*exploitation* économique qui caractérisent une formation sociale, comme nous le verrons dans l'analyse des romans d'Ahmadou Kourouma. L'idée est que la classe dominante « finit toujours par promouvoir une vision des choses, des idéologies conformes à ses intérêts historiques¹⁴⁸ ». Angenot entend étudier le fonctionnement du discours dominant permettant d'aborder les discours qui se tiennent comme des faits sociaux et particulièrement des faits historiques. Chez Ahmadou Kourouma, l'écriture romanesque faite de métaphores, échanges oraux, néologies, jargons, etc., tente de mettre en exergue ces discours dominants. Citons ici, entre autres, les discours idéologiques africains comme le discours de la négritude, le discours ethnographique, le discours colonial, etc., qui évoquent de façon ironique les dominateurs imposant des prescriptions nouvelles à la communauté dominée. Le discours social du dominateur contraint les dominés à se conformer à l'idéologie dominante.

En Afrique, le discours colonial étale des clichés servant à présenter les défauts présumés des dominés (ici il s'agit des Noirs) afin de justifier la domination. Il s'agit d'un discours marqué par des jugements de valeur discriminatoires ne mettant en lumière que des défauts physiques et moraux. Nous pouvons citer, à ce niveau de notre réflexion, un seul exemple qu'on trouve dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* légitimant le bien-fondé de l'entreprise coloniale :

Les colonisateurs tentent une expérience originale de civilisation de Nègres [...]. Ils se trouvent 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. Et, de plus, des sauvages qui sont

¹⁴⁶ Robert Fossaert, *La société*, tome 6 : *Les structures idéologiques*, Paris : Seuil, 1983, p. 48.

¹⁴⁷ Marc Angenot définit l'hégémonie comme « un ensemble de mécanismes qui assurent à la fois la division du travail discursif et un degré d'homogénéisation des rhétoriques, des topiques et des *doxa* transdiscursives ». Dans Marc Angenot, « Pour une théorie du discours social : Problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 87.

¹⁴⁸ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, *op.cit.*, p. 27.

de farouches archers. [...] Les ethnologues [...] les appellent les paléonigritiques [...] [qu'il faut] rendre colonisables, administrables, exploitables. (*E*, 11-12)

Le passage reproduit ironiquement le discours des colonisateurs européens et des ethnologues. Il s'inspire des théories racistes développées au XIX^e siècle (siècle européen qui érigea les Blancs en êtres supérieurs) par Renan, Gobineau et Chamberlain. Il illustre comment les « penseurs » coloniaux se sont acharnés à dénigrer les Noirs, qu'ils estimaient « médiocres », « primitifs », sauvages, apparaissant sous leurs traits les plus vils, et donc sans culture. Pour ces théoriciens racistes, « seul l'Occident avait pu développer une “civilisation” [...], [les] autres peuples “périphériques”, soit avaient périclité (l'Orient, les Indes), soit n'avaient jamais pu élaborer une civilisation digne de ce nom¹⁴⁹ ». Pour l'Europe, l'Africain incarne l'assujettissement. L'Occident nie l'humanité des Africains et ne cesse de les rabaisser au rang d'animal, de sous-homme, de bêtes de somme. Il dénigre en toute liberté l'homme noir et l'Afrique en général alors que, depuis le siècle des Lumières, l'Europe, via ses penseurs, prône le respect absolu de la personne humaine.

Ahmadou Kourouma esquisse un portrait totalement raciste de l'Afrique et de ses populations tel que tracé par le colonisateur. Pour faire ce type de portrait, il recourt à l'ironie, à la satire, à la parodie et à l'humour. Ainsi, parodie-t-il le discours colonial, puis le discours de la négritude dont les auteurs font croire à un paradis terrestre, avec les lieux communs d'une Afrique précoloniale idyllique ayant résolu toutes les contradictions. En parodiant le discours de ce mouvement, Ahmadou Kourouma met à nu les excès de ce discours qui ne veut jamais reconnaître la faillibilité du système politique précolonial. L'écriture romanesque d'Ahmadou Kourouma pose le rapport nécessaire entre lui et le monde représenté de sorte que ses romans s'attaquent particulièrement aux opinions des grands récits de la « civilisation », des « indépendances », de la « la négritude », du « tribalisme », etc. Les romans de Kourouma critiquent la violence de la classe politique des régimes actuels en Afrique. Cette classe a recours au conflit et à la guerre pour atteindre ses objectifs et, dans ce cas, tous les moyens sont bons. Son écriture procède à une déconstruction des discours sociaux produits en Afrique.

¹⁴⁹ Pius Ngandu Nkashama, *Littératures africaines, op.cit.*, p. 21.

1.3. La socialité du texte littéraire

Dans le roman, les personnages entretiennent des relations avec des réalités extratextuelles. Ils sont à la fois le lieu favorisé de l'intrusion du *social* dans le roman et représentatif d'un microcosme social que le roman peint. Ils entretiennent tout ce qui caractérise les rapports sociaux avec autrui. Le roman décrit le monde social où le personnage est à considérer comme une personnification des comportements caractéristiques en partie de la société. La présence sociale dans le roman s'observe à travers les relations que les personnages entretiennent entre eux. Le social est donc partout présent dans le roman. Claude Duchet admet d'ailleurs que le personnage romanesque fonctionne comme un système social. Il postule qu'il existe des rapports entre univers social et romanesque qui montrent que l'aspect social du roman est à rechercher, non dans l'extratextuel (la genèse des œuvres littéraires, leur contexte d'origine ou leur réception, l'usage que des générations successives de lecteurs en ont fait, etc.), mais à l'intérieur du texte même. Ce rôle est dévolu à la méthode sociocritique qui s'attache, rappelons-le, au fonctionnement interne et à la socialité du texte littéraire.

En effet, la sociocritique a pour tâche d'analyser la manière dont le discours social vient s'inscrire dans le texte littéraire. Elle met l'accent sur les processus de textualisation, sur la mise en texte, sur l'effet de texte. Elle convoque un mode de lecture qui permet de déterminer les éléments textuels éclairant à la fois la littérarité et la socialité du texte littéraire. Elle se distingue de toutes les approches littéraires parce qu'elle pose comme postulat l'inscription dans le texte d'une référence à toute une série d'éléments intertextuels et sociodiscursifs déterminés. À en croire Stéphane Vachon et Isabelle Tournier, la sociocritique vise à « fonder une sociologie du texte qui étudie la place occupée dans l'œuvre par les mécanismes socioculturels de production et de consommation, ou la place du social dans le texte [...] ; elle y voit une attitude à l'égard de la société, posée comme lieu de valeurs [...] qui doivent être mises au jour¹⁵⁰ ». Ainsi, pour qu'elle rende compte de la socialité du texte, Marc Angenot et Régine Robin avancent-ils deux conditions :

¹⁵⁰ Stéphane Vachon et Isabelle Tournier, « Sociocritique. Bibliographie historique », Ruth Amossy *et al.* (dir.), *La politique du texte, op.cit.*, p. 249-250.

La sociocritique peut chercher à rendre compte de la *socialité* du texte sous deux points de vue : en tant que le texte contribue à produire un imaginaire social, à offrir aux groupes sociaux des figures d'identité (d'identification), à fixer des représentations du monde qui ont une fonction sociale. L'autre point de vue, génétique, consiste à se demander comment la « socialité » vient au texte. Par de multiples façons, sans doute ; celle que nous voulons privilégier ici est ce que nous appellerons l'inscription du discours social¹⁵¹.

La question qui se pose est de savoir quelles sont les notions auxquelles la sociocritique a recours pour étudier la socialité, le déploiement du social dans le texte, ou ce que Claude Duchet appelle « la présence des œuvres au monde¹⁵² ». En d'autres termes, comment la référence du texte littéraire au monde réel s'opère-t-elle, comment la littérature travaille-t-elle sur le déjà-là des systèmes de représentation du monde et de la vie sociale¹⁵³ ? Comment un écrivain parvient-il à sélectionner dans le brouhaha des discours ce qui vaut la peine d'être transcrit et d'être travaillé ? Marc Angenot et Régine Robin, qui se sont penchés sur le passage du sociodiscursif au sociotextuel, avancent que « le passage du discursif au textuel nous semble décisif pour cerner la façon dont s'inscrit le discours social dans la fiction¹⁵⁴ ». Dès lors que l'écrivain se situe en société, il occupe une position spéciale dans le processus de réception, de reconfiguration et de réémission transformée de l'immense rumeur du discours social. Il « prend [donc ce] discours social à la lettre, il le parodie, le répète tel un perroquet, pour mieux en dégager l'aspect stéréotypé. Il déconceptualise, désautomatise la langue et resémantise les clichés¹⁵⁵ ». Dans ce travail d'analyse de la mise en texte du discours social, la sociocritique utilise les notions de *co-texte* (« ensemble des autres textes, des autres discours qui lui font écho, tout ce qui est supposé par le texte et écrit avec lui¹⁵⁶ »), de *hors-texte*, et de *sociogrammes*. Ces principales notions permettent d'articuler les processus de textualisation et la détermination des voix, de l'imaginaire social auquel le texte tend à répondre.

¹⁵¹ Marc Angenot et Régine Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, *op.cit.*, p. 53.

¹⁵² Claude Duchet, « Positions et perspectives », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, *op.cit.*, p. 4.

¹⁵³ Marc Angenot et Régine Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, *op.cit.*, p. 54.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵⁶ Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », Ruth Amossy *et al.* (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 101.

Le *cotexte* est, selon Régine Robin, « ce qui accompagne le texte, l'ensemble des autres textes, des autres discours auxquels il fait écho, tout ce qui est supposé par le texte et écrit avec lui¹⁵⁷ ». Le *hors-texte*, appelé aussi « l'avant-texte », « la prose du monde venant trouer le texte¹⁵⁸ », selon la terminologie de Duchet, constitue « un espace imaginaire, une zone poreuse où communiquent le système des référents textuels et les références co-textuelles¹⁵⁹ ». Il « accompagne le récit tout au long; il détient la clef de ses codes. Il lui permet de s'écrire avec économie puisqu'il représente exactement tout ce qui n'a pas besoin d'être dit¹⁶⁰ ». Le hors-texte est constitué de lieux stratégiques qui rendent le texte lisible et compréhensible, car l'écriture fige l'espace diégétique. Certains lieux stratégiques du texte, comme le métatexte ou paratexte, les titres, les dédicaces et épigraphes, les *incipits*, la fin du roman, la façon dont la prise de parole s'effectue, les énoncés séparables, etc., sont à considérer avec délicatesse parce qu'ils produisent des effets de sens. Par la suite, il est question d'étudier comment l'auteur attaque le texte, quels mots (sociolectes) ou unités culturelles (idiolectes) chargés de sens habitent le hors-texte, quels sont les référents socioculturels des sociolectes et idiolectes identifiés. Le *sociogramme* est, quant à lui, la zone frontière permettant le passage du discursif au textuel dans un travail d'esthétisation du discours social. Il est l'élément qui sous-tend toute la socialité du texte littéraire et implique une vision du monde. Il se définit, selon Duchet, comme un « ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel¹⁶¹ ». Cet ensemble flou est-il facilement repérable du fait que les textes littéraires masquent les valeurs

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature, op.cit.*, p. 8.

¹⁵⁹ Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », Ruth Amossy *et al.* (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques, op.cit.*, p. 103.

¹⁶⁰ Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 451.

¹⁶¹ Claude Duchet et Isabelle Tournier, « Sociocritique », dans Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris : Presses universitaires de France, vol. 3, 1994, p. 3572. Marc Angenot et Régine Robin expliquent chaque terme de la définition de Duchet : « Ensemble flou attirant des éléments aléatoires, doté d'un certificat d'incertitude, dont les frontières avec d'autres concrétions thématiques ne sont ni ne peuvent être étanches. Instable : car ne cessant de se transformer par une dynamique interne et ne s'adjoignant, en phagocytant des éléments empruntés – sinon le sociogramme tend à se figer, à se fossiliser en slogan, en lieu commun inerte. Conflictuel, car les éléments juxtaposés sont porteurs d'enjeux, de débats, d'intérêts sociaux. Des représentations partielles : parce que arrachées chacune[sic.] de discours spécifiques avec leurs régularités, entrant dans le texte littéraire comme de l'hétérogène en interaction : le sociogramme n'est pas une juxtaposition de monades, une chaîne de redondances partielles liées à un objet thématique ». Dans Marc Angenot et Régine Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism, op.cit.*, p. 57-58.

sociales consciemment et inconsciemment diffusées par l'auteur ? La sociocritique tente de répondre à cette question. Elle apparaît surtout comme un mode de lecture qui permet de cerner des éléments textuels éclairant à la fois la littérarité et la socialité des textes littéraires qui font d'ailleurs partie intégrante du discours social.

Généralisant la conception de Claude Duchet, Marc Angenot pose que le sociogramme, dans son extension la plus large, peut être défini « comme l'ensemble des vecteurs discursifs qui, chacun à sa façon, thématisent un *objet dorique*¹⁶² ». Or, la littérature est conçue par Marc Angenot comme « un *supplément* du discours social », comme un « discours qui, présent dans le monde, vient prendre la parole et travailler avec “les mots de la tribu” après que tous les autres discours aient dit ce qu'ils avaient à dire, et notamment les discours de certitude et d'identité¹⁶³ ». Elle repose sur le passage du discursif au textuel, au travail d'esthétisation de l'écriture qui procède à la réinscription des sociogrammes et à leur distanciation par les procédés rhétoriques. L'analyse sociocritique aborde les textes littéraires produits selon les « codes » sociaux comme des lieux où des discours évoquent les manières de vivre de l'homme en société. Dans ces conditions, les textes peuvent à la fois respecter et transgresser ces codes sociaux, déplacer et confronter ironiquement le discours hégémonique ou excéder *la doxa*.

Les recherches de Claude Duchet ont longuement interrogé le travail de mise en texte ou du moins la prise en charge spécifique par le texte romanesque du discours social. Régine Robin identifie trois notions qui assurent le processus d'esthétisation : *l'information*, *l'indice* et *la valeur*. L'information renvoie à tout ce qui se rapporte au hors-textuel qui crée le lien entre le référent et sa référence dans le texte; l'indice est un révélateur culturel et social, un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote par le fait qu'il est affecté par cet objet. Il renvoie, selon Robin, à du réel déjà sémiotisé, au domaine des idéologies et des complexes discursifs, et implique une mémoire collective culturelle. L'image représentée entretient des relations avec d'autres éléments du texte, figures, faits sociodiscursifs, prédicats, etc., qui « forment des concrétions

¹⁶² Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, *op.cit.*, p. 103-104.

¹⁶³ Marc Angenot, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », Ruth Amossy et al. (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritique*, *op.cit.*, p. 12 et 17.

sociodiscursives autour d'un sujet thématique¹⁶⁴ ». Les images culturelles, à travers les proverbes et les africanismes, inscrites dans les romans d'Ahmadou Kourouma, évoquent l'importance du discours contenu dans le cotexte africain et en particulier malinké. Le niveau valeur assure le passage du discursif au textuel. Cet aspect organise l'œuvre en tant qu'œuvre esthétique. La valeur signifie la place qu'un élément narratif, sémiotique ou stylistique occupe dans la fiction, et la différence spécifique qu'elle institue.

L'esthétisation se réalise grâce à un travail interdiscursif de manipulation et de transformation du discours social qu'il est possible de saisir à partir du travail formel, linguistique et narratif sur les discours. La notion de valeur renvoie à la littéarité puisqu'elle rend les éléments internes du texte plus persuasifs et chargés sémantiquement afin de créer une œuvre esthétique, et le rôle de la critique littéraire est justement de montrer, selon Marc Angenot, comment cette textualisation est « d'abord et fatalement “au service du discours social”, de mythes, de ses préconstruits, de ses langages et de ses axiologies¹⁶⁵ ». L'étude de la mise en texte devient alors nécessaire pour appréhender les procédés d'intégration des structures du récit et du langage qui relèvent de la littéarité.

1.4. Discours social et roman

La manière dont le discours social s'insère dans le roman convoque l'identification des formes pertinentes de l'énoncé social. En effet, le processus d'esthétisation provoque une transformation du code dans lequel certains énoncés s'écrivent. Le romancier choisit ses mots dans les discours ambiants, mais il les adapte à son goût pour qu'ils établissent de nouvelles connotations dont la résultante cumulative est une nouvelle valeur sémantique. Les mots deviennent alors pluriels tout comme les discours sociaux qu'ils forment et cette pluralité porte en elle-même du sens, des modalités et des formes dans le texte romanesque. Ils s'extériorisent par un réseau bien défini d'échanges discursifs. C'est dans cette optique qu'Angenot avance que « le discours social [...] ne se manifeste pas nécessairement à la surface rhétorique des textes

¹⁶⁴ Régine Robin et Marc Angenot, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, *op.cit.*, p. 57.

¹⁶⁵ Marc Angenot, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », Ruth Amossy et al. (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritique*, *op.cit.*, p. 24.

ou des ensembles de textes, mais plutôt dans les soubassements présuppositionnels qui en établissent l'acceptabilité¹⁶⁶ ».

Chez Ahmadou Kourouma, le discours social se manifeste explicitement par des indices temporels et spatiaux et implicitement par les formes de la satire, comme l'ironie, la parodie, l'humour, etc. Les romans d'Ahmadou Kourouma mettent en évidence des discours issus de plusieurs couches sociales et des références intertextuelles plus ou moins explicites qui permettent de construire une « illusion réaliste » participant à la création de « l'effet de réel ». Ils développent une réflexion sur le temps, sur l'intelligibilité des actions humaines et sur leur identité. Tous ses romans « exhalent l'horreur de l'Histoire » et « ce n'est qu'à l'intérieur de l'histoire qu'une œuvre peut exister en tant que valeur que l'on peut discerner et apprécier¹⁶⁷ ». L'écriture devient, pour Ahmadou Kourouma, une manière d'appréhender le rapport de l'homme au temps et à l'histoire.

1.4.1. Le discours romanesque

Le roman est un moyen par lequel un romancier décrit sa vision du monde qui l'entoure. Son écriture se fonde sur les discours ambiants qu'elle transforme pour bien décrire les « possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine¹⁶⁸ ». Cette écriture travaille le « déjà-là » pour lui donner un autre sens. En effet, comme l'écrit Pierre Zima, le roman est « une construction sémantique et narrative et non pas une réplique de la réalité. Tout discours théorique ou littéraire déforme le réel sur le plan sémantique et narratif¹⁶⁹ ». L'analyste doit rendre compte de ces déformations. Henri Mitterand lui emboîte le pas quand il affirme que « le roman implique la fiction, l'intervention de personnages et de situations imaginaires [...] [mais] aussi une construction, un ordre des faits, c'est-à-dire la

¹⁶⁶ Marc Angenot, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, no. 2, Toronto : Trinity College, 1983, p. 106.

¹⁶⁷ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris : Gallimard, 1993, p. 28 et 30.

¹⁶⁸ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris : Gallimard, 2004 [1986], p. 57.

¹⁶⁹ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique, op.cit.*, p. 84-85.

négarion du désordre et des aléas qui caractérisent la vie réelle, ou le réel de la vie¹⁷⁰ ». Selon lui, le roman ne peut pas être un miroir que l'on promène le long d'un chemin. Il n'est pas non plus « un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes¹⁷¹ ». Le lecteur d'un roman doit savoir que ce qu'il prend pour le reflet de la réalité n'est qu'une illusion réaliste. C'est pour cela que Marthe Robert considère le roman comme un genre qui « s'empare de secteurs de plus en plus vastes de l'expérience humaine [...] dont il se donne une reproduction, tantôt en la saisissant directement, tantôt en l'interprétant à la façon du moraliste, de l'historien, du théologien, voire du philosophe et du savant¹⁷² ». Le roman entretient des relations très étroites avec le monde réel, le déforme, en conserve ou en fausse les proportions et les couleurs et le juge.

Guy de Maupassant quant à lui avance que « faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai suivant la logique ordinaire des faits, et non à la transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession¹⁷³ ». Selon lui, le romancier se plaît à jouer d'illusions en manipulant les événements à son gré. Il les prépare et les arrange en vue de transformer la vérité constante en une aventure extraordinaire et séduisante qui plaira au lecteur, l'émouvra ou l'attendrira. Le but du romancier est de s'exprimer en « faisant » vrai, d'inciter son lecteur à réfléchir, puis à comprendre le sens implicite des événements racontés. Le souci primordial du romancier est de faire de la fiction, quel que soit le degré de vraisemblance de son récit. Josias Semujanga l'explique ainsi :

Le discours du romancier se construit [...] à partir d'un principe de *l'effet de fiction*. Le romancier écrit pour imaginer un vécu, le recréer à partir d'un événement réel transposé dans une fiction qui traduit les préoccupations et les obsessions à la source de la perception du monde et de la vie. Son écriture, si informative ou normative soit-elle, demeure créatrice et suggestive. Car le roman forme une totalité, un monde clos dont le

¹⁷⁰ Henri Mitterand, « Les deux visages de la "mimesis" », *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 1.

¹⁷¹ Nous nous référons ici à l'« Avant-propos » que Balzac écrit en juillet 1842 à la demande de son éditeur pour la publication de la grande édition de ses *Œuvres complètes*, qui portait pour la première fois le titre général de *La Comédie humaine*. Voir *Préfaces des romans français du XIX^e siècle*, anthologie établie, présentée et annotée par Jacques Noiray, Paris : Librairie générale française, 2007, p. 223.

¹⁷² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, 1997 [1972], p. 14.

¹⁷³ Guy de Maupassant, « Étude sur le roman. Préface à Pierre et Jean », Jacques Noiray (dir.), *Préfaces des romans français du XIX^e siècle*, Paris : Librairie générale française, 2007, p. 372.

maître est, non l'histoire, mais le romancier qui s'en inspire. Il peut à sa guise travestir les événements, les transcender en mythe, les traduire par l'allégorie ou élaborer à partir d'un événement historique une réflexion idéologique ou philosophique¹⁷⁴.

À travers ses écrits, le romancier cherche donc à communiquer au lecteur sa propre vision du monde en repérant les décalages, les jeux d'oppositions et les correspondances avec la psychologie et l'évolution des personnages. Pour cela, Maupassant considère que le romancier doit créer une illusion de réalité chez le lecteur pour retranscrire la vérité, rien que la vérité, et apporter du crédit à son histoire suivant la logique ordinaire des faits. Il ne doit pas raconter les événements tels quels, mais plutôt faire appel à des événements stéréotypés dans la vie quotidienne, afin que le lecteur s'assure de la véracité des faits. Son habileté consiste à « savoir éliminer, parmi les menus événements innombrables et quotidiens tous ceux qui lui sont inutiles, et mettre en lumière, d'une façon spéciale, tous ceux qui seraient demeurés inaperçus pour des observateurs peu clairvoyants et qui donnent au livre sa portée, sa valeur d'ensemble¹⁷⁵ ». Nous affirmons avec Guy de Maupassant que l'écriture romanesque

consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer¹⁷⁶.

Dans ses phrases, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants, le romancier crée sa propre histoire en procédant à « un groupement adroit des petits faits constants d'où se dégagera le sens définitif de [...] [son] œuvre¹⁷⁷ ». Il peut s'inspirer des faits réels tout en faisant un tri parmi une multitude d'éléments du réel qu'il adapte à son esthétique romanesque. Claude Duchet écrit que « le texte [du romancier] historicise et socialise ce dont il parle, ce qu'il parle différemment¹⁷⁸ ». L'investigation historique du romancier tient donc non seulement de l'histoire politique, institutionnelle, événementielle, mais aussi d'« une

¹⁷⁴ Josias Semujanga, « Les méandres du récit du génocide dans *L'ainé des orphelins* », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 103.

¹⁷⁵ Guy de Maupassant, « Étude sur le roman. Préface à Pierre et Jean », *Préfaces des romans français du XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 370.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 372.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 370.

¹⁷⁸ Claude Duchet, « Positions et perspectives », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, *op.cit.*, p. 4.

histoire totale » procédant par repérage des « phénomènes qui s'enracinent dans l'épaisseur du vécu et de la durée d'un peuple¹⁷⁹ ». C'est l'un des rôles dévolus à la sociocritique qui cherche à rendre compte du rapport du texte à la société. Son postulat original, qui la différencie de toutes les autres approches est, rappelons-le, celui de l'inscription dans le texte d'une référence à toute une série d'éléments intertextuels et discursifs. Ainsi, Stéphane Vachon et Isabelle Tournier avancent-ils que les textes littéraires sont chargés « [...] d'une existence sociale par ces attitudes qui appartiennent à l'ordre des visions du monde, de l'imaginaire collectif, des idéologies, des mentalités de groupes, etc.¹⁸⁰ ».

En remettant dans leur contexte les discours sociaux, nous pouvons dire que le romancier réécrit l'Histoire. Mais son travail va au-delà de celui de l'historien qui se limite à rapporter les événements tels qu'ils se sont déroulés. Le romancier surpasse le discours de l'historien en mettant à distance son objet d'étude qui est l'Histoire. C'est pour cela qu'Henri Mitterand prévient les historiens, qui se servent du roman dans leurs recherches sur la société contemporaine, de traiter ce document avec « d'infinies précautions », car c'est un texte qui « ne se limite pas à exprimer un sens déjà là; par le travail de l'écriture, il produit un autre sens, il réfracte et transforme, tout à la fois, le discours social¹⁸¹ ». Comme le soutient Henri Mitterand, le roman déforme le réel sur les plans sémantique et narratif en créant l'illusion de la réalité :

Le roman est un système de signes historiques dont aucun ne peut être étudié ni décrypté isolément, comme un ensemble de réseaux corrélatifs qui ne signifie l'histoire que par sa globalité même. [...] [Le romancier] propose à son lecteur, d'un même mouvement, le plaisir du récit de fiction, et, tantôt de manière explicite, tantôt de manière implicite, un discours sur le monde¹⁸².

Cela signifie que le discours du romancier diffère du discours de l'historien qui explique le passé et le démystifie afin de bien le restituer le plus fidèlement possible dans un enchaînement rétrospectif. Le romancier, quant à lui, écrit « pour imaginer un vécu, le recréer à partir d'un réel transposé dans une œuvre qui traduit les préoccupations et les obsessions à la source de sa

¹⁷⁹ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1980, p. 8.

¹⁸⁰ Stéphane Vachon et Isabelle Tournier, « Sociocritique : bibliographie historique », Ruth Amossy et al. (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques, op.cit.*, p. 250.

¹⁸¹ Henri Mitterand, *Le discours du roman, op.cit.*, p. 6 et 7.

¹⁸² *Ibid.*, p. 5.

vision du monde et de la vie¹⁸³ ». Milan Kundera partage le même point de vue à ce sujet en écrivant que « le roman n'examine pas la réalité, mais l'existence¹⁸⁴ ». Jacques-Stephen Alexis est très explicite à ce propos quand il définit l'art du roman :

[...] l'art du roman consiste à découvrir toujours plus profondément la vie et l'offrir à l'homme sous une forme artistique actualisée, circonstanciée et individualisée afin de réveiller en lui tous les échos de son expérience de la beauté de la nature et du réel, tous les plaisirs, toutes les satisfactions, toutes les joies, toutes les duretés, toutes les luttes, tous les drames, toutes les merveilles de l'existence. Double abstraction donc, sublimation des diverses expériences des impressions et des idées ressenties par l'artiste et leur projection dans une œuvre qui grâce à mille biais formels suggère à l'esprit humain toutes les irisations du vécu¹⁸⁵.

Cet extrait montre que le discours romanesque ne montre pas la photographie banale de la vie, mais il en donne une vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. Le romancier n'est pas tenu de respecter la rigueur scientifique de l'historien. Son rôle ne consiste pas en un examen de la réalité, mais en une confrontation de plusieurs voix et points de vue aussi contradictoires soient-ils.

Il y a, dans un texte romanesque, ce que les mots disent et ce à quoi ils renvoient. Le travail de l'écrivain est lié à l'expérience du langage qu'il transcrit dans son œuvre tout en usant d'un code linguistique qui exige du lecteur une certaine clé pour décoder le sens du discours. Dans le roman, le « vocabulaire devient inadéquat, aucun mot ne correspond plus à la complexe et fugace réalité, aucun mot ne garde sa signification privilégiée qui lui donne l'unicité, l'efficacité ou la beauté à moins que le mot ne dénote le confus, le vague, le vide, le non-sens, l'anti-mot, le pré-mot, le non-mot, l'a-mot, les maux¹⁸⁶ ». Le lecteur doit trouver la clé pour déchiffrer le texte dont la structure est constituée par des techniques d'écriture de l'auteur.

¹⁸³ Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque : histoire et représentation*, Paris : Presses universitaires de France, 1986, p. 16-17.

¹⁸⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, *op.cit.*, p. 57.

¹⁸⁵ Jacques Stephen Alexis, « Où va le roman ? », *Présence africaine*, *op.cit.*, 96.

¹⁸⁶ Giu Nguyen Cung est un écrivain francophone vietnamien et une des grandes figures de la littérature vietnamienne d'expression française. Notre référence se retrouve dans son immense roman *Le Boujourn* (656 p.), Dallas-Texas : Cunggiunguyen Center Publications, 2002, p. 12.

Par l'instance d'énonciation, le romancier tente de donner à ses personnages une « vie factice créée par les mots organisés d'une certaine façon, mais sans laquelle les péripéties événementielles ou psychologiques du roman ne seraient créditées d'aucune “réalité”¹⁸⁷ ». De cette façon, le texte romanesque remplit deux fonctions : la fonction de représentation permettant de lire le roman en tenant compte de sa dimension idéologique et la fonction de matériau-signifiant ou poétique présentant le texte romanesque comme un document capable de créer son propre univers au lieu d'être un miroir du vraisemblable. Cette dernière fonction tient compte du pouvoir créatif du romancier qui manipule à son gré les mots de la langue pour être original. Et c'est là où se manifeste l'activité du critique littéraire qui doit essayer de comprendre la complexité du langage littéraire qui est, au dire d'Henri Mitterand, « révolutionnaire par le fait même que son engendrement infini met au défi l'institution critique¹⁸⁸ ».

Le discours romanesque apparaît donc riche de significations. Pour l'analyser, il faut tenir compte des conditions sociohistoriques qui ont présidé à sa genèse. Ainsi, Henri Mitterand affirme que « rien n'est neutre dans le roman. Tout se rapporte à un logos collectif, tout relève de l'affrontement d'idées qui caractérisent le paysage intellectuel d'une époque¹⁸⁹ ». Le discours du roman absorbe les discours ambiants et devient polyphonique par le fait que toute société tient sur elle-même une multiplicité de discours sociaux. Ces discours puisent la matière dans les idées en vogue à un moment précis de l'histoire, coexistent, interfèrent, et forment dans un état de société, un système composé, interactif.

1.4.2. L'écriture romanesque

Pour bien aborder les discours et idéologies dominants mis en œuvre dans les romans d'Ahmadou Kourouma, nous prendrons en considération les éléments qui encadrent le texte romanesque, à savoir, le début et la fin d'une œuvre qui sont des points stratégiques du texte littéraire et, « du point de vue de l'unité de forme, sont le commencement et la fin d'une

¹⁸⁷ Michel Ballabriga, *Sémiotique du surréalisme : André Breton ou la cohérence*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 92.

¹⁸⁸ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

activité¹⁹⁰ ». En voulant analyser ces points clés du texte littéraire, nous fondons notre raisonnement sur cette idée de Guy Larroux :

Il y a probablement un travail intéressant à mener sur les premières et dernières phrases d'un texte, sur les phrases clausulaires, en position incipielle aussi bien que terminale, de chaque partie ou chapitre, non seulement en tant qu'elles peuvent témoigner d'une intention spéciale, mais aussi parce qu'elles entretiennent souvent des effets de cohérence structurale et compositionnelle¹⁹¹.

C'est dans cette voie tracée par Larroux que nous menons notre réflexion sur les *incipits* et les *explicit*s des romans d'Ahmadou Kourouma. Notre choix de travailler sur ces deux éléments est aussi guidé par la réflexion très éclairante d'Italo Calvino qui avance qu'« étudier les zones de frontière de l'œuvre littéraire, c'est observer les modalités dans lesquelles l'opération littéraire comporte des réflexions qui vont au-delà de la littérature, mais que seule la littérature peut exprimer¹⁹² ». Le début et la fin d'un texte littéraire sont des espaces qui « constituent les lieux textuels privilégiés de concentration d'ironie, du pastiche, des effets intertextuels, de l'appel au lecteur, de la métalepse. [...] [Ils] ne sont au fond que le royaume des apparences et des faux-semblants, où se scelle un pacte de lecture qui, dans le genre romanesque, oblige le lecteur à faire semblant de croire que tout est vrai¹⁹³ ». Ils sont des lieux où se concentre un discours réflexif qui présente les codes de l'œuvre littéraire et représentent les frontières de l'espace fictionnel. De l'autre, nous étudierons le rôle joué par les personnages pour faire référence à la société et aux différents discours qu'elle véhicule.

1.4.2.1. L'*incipit* romanesque

Le mot *incipit* est emprunté au latin et signifie « commencer ». L'*incipit* romanesque constitue le premier contact entre le texte et le lecteur. Il désigne les premiers mots d'un texte, d'un livre sans les limiter à la première phrase. Il peut être considéré comme un moment de passage du silence à la parole. L'*incipit* présente ainsi les premières phrases, les premiers

¹⁹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 76.

¹⁹¹ Guy Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris : Éditions Nathan, 1995, p. 47.

¹⁹² Italo Calvino, « Commencer et finir », appendice aux *Leçons américaines*, dans *Défis aux labyrinthes*, Paris : Seuil, 2003, t. II, p. 106.

¹⁹³ Andrea Del Lungo, « En commençant et en finissant. Pour une herméneutique des frontières », Andrea Del Lungo (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris : éditions classiques Garnier, 2010, p. 7.

paragraphe remplissant « une fonction majeure dans la mise en roman qui doit tout mettre en œuvre pour réussir son entrée. Toute première phrase engage une écriture et, conjointement, une lecture¹⁹⁴ ». Il agit sur la pensée et les sens, stimule l'imagination du lecteur. L'écrivain tente de tirer la fiction à venir du néant et d'attirer l'attention du lecteur en suscitant un intérêt qu'il conviendra de maintenir vivace. L'*ouverture* qui constitue, selon Andrea Del Lungo, « une série de passages stratégiques qui se réalisent entre le paratexte et le texte, à partir de l'élément le plus extérieur, le titre¹⁹⁵ », doit présenter les principaux éléments à partir desquels la fiction va s'édifier. Parmi ces éléments, Ahmadou Kourouma retient l'état des sociétés africaines aux prises avec les pouvoirs aliénants.

La question de l'*incipit* a été abondamment traitée de sorte qu'actuellement il existe une importante littérature critique à ce sujet. L'*incipit* constitue un des points stratégiques du texte, un lieu privilégié d'une investigation qui reste cependant encore floue parce que ses éléments se présentent comme des hésitations de l'écrivain avant de lancer la première phrase. Il s'agit, selon Claude Duchet, d'une « limite où le texte se met en jeu, où s'échangent monde et parole, vivre et dire, nécessité et "liberté", où le choix se décide, conjointement, d'un ailleurs et d'un ici, et le profil d'un sens, dans le suspens des autres [...] un lieu d'abord fait de limites, un *templum* où s'observent les signes¹⁹⁶ ». Il est, selon Andrea Del Lungo, une véritable transition du cosmos à l'univers verbal du texte, de l'informe aux formes, de l'infini au fini. Il fait frontière avec le paratexte. L'analyse critique débutera dès le titre et se poursuivra dans les premières phrases, s'il n'y a pas d'épigraphe. C'est dans ces premières phrases que l'écrivain met en œuvre un ensemble de mécanismes balisant l'entrée pour le lecteur.

L'*incipit* débute aux premiers mots du récit. Il est l'élément du texte le plus travaillé par l'auteur qui a la mission d'attirer les lecteurs potentiels, les inciter à le lire dans son intégralité (ou à y renoncer). L'auteur se donne le devoir de séduire le lecteur et de signer avec lui un pacte particulier, « le pacte de lecture ». Jean-Pierre Goldenstein parle d'une véritable « Rhétorique de l'ouverture » qui a pour but de « dresser le lecteur » et de déterminer son « Horizon

¹⁹⁴ Jean-Pierre Goldenstein, *Entrées en littérature*, Paris : Hachette, 1990, p. 86.

¹⁹⁵ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris : Seuil, 2003, p. 54.

¹⁹⁶ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature, op.cit.*, p. 9.

d'attente¹⁹⁷ ». L'auteur se doit d'intéresser son lecteur dès le début de l'œuvre afin que ce dernier en poursuive la lecture. Un *incipit* doit livrer au lecteur certaines informations sur les lieux, les personnages et la temporalité (l'action, l'époque, le type de narration, la suite voire la fin de l'œuvre, etc.) indispensables à la bonne compréhension de la suite de l'œuvre. Il se présente donc comme un lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture. Ce lieu constitue un moment décisif pour l'écrivain qui « doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref, *diriger* la lecture¹⁹⁸ ». L'*incipit* entraîne dans un territoire inconnu et demande, selon Andrea Del Lungo, l'adhésion du lecteur à la parole du texte, ainsi qu'une implication émotive dans l'univers romanesque. Le narrateur assume son rôle de nous faire croire que l'histoire qu'il raconte est véridique et mérite l'attention.

Italo Calvino quant à lui considère l'*incipit* comme le lieu littéraire par excellence. Selon lui, l'*incipit* est fondamental et conditionne la suite de la lecture par le fait qu'il en livre les clefs. Il joue un rôle décisif pour un écrivain qui décide de délimiter l'univers tout entier par le langage romanesque. Calvino montre l'importance d'analyser l'*incipit* :

Le début est le lieu littéraire par excellence parce que le monde du dehors est par définition continu, et qu'il n'a aucune limite visible. Étudier les zones de frontière de l'œuvre littéraire, c'est observer les modalités dans lesquelles l'opération littéraire comporte des réflexions qui vont au-delà de la littérature, mais que seule la littérature peut exprimer¹⁹⁹.

En sociocritique, tout comme dans les autres approches critiques, l'*incipit* romanesque suscite un grand intérêt. Il représente, selon Andrea Del Lungo, un « instant fatidique de rencontre des désirs de l'écrivain et des attentes du lecteur » et joue deux rôles :

D'une part, le début joue un rôle stratégique essentiel, visant à légitimer le texte, à orienter sa réception et à établir un pacte de lecture avec son destinataire; de l'autre,

¹⁹⁷ Jean-Pierre Goldenstein, *Entrées en littérature*, Paris : Hachette, 1990, p. 88.

¹⁹⁸ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op.cit.*, p. 14.

¹⁹⁹ Italo Calvino, « Commencer et finir », appendice aux *Leçons américaines*, dans *Défis aux labyrinthes*, Paris : Seuil, 2003, t. II, p. 106.

l'*incipit* est censé fournir des informations sur la nature du texte et sur l'histoire racontée, tout en déployant une stratégie de séduction du lecteur²⁰⁰.

Dès les premières phrases de son texte, l'auteur démontre son talent, sélectionne un public et élabore sa propre stratégie pour présenter l'histoire. L'*incipit* représente « le moment et le lieu où le lecteur accepte ou non de basculer avec le texte (et quelquefois contre lui) dans l'imaginaire²⁰¹ ». Or, l'écrivain ne doit pas perdre de vue que l'*incipit* est « à la fois lieu d'*orientation* et de *perdition*, le commencement est un piège qui envoûte le lecteur par l'attraction sensuelle de l'écriture, par le pouvoir stupéfiant de la parole romanesque, par l'incessante recherche d'une différence²⁰² ».

Dans la critique contemporaine, la question de l'*incipit* s'avère très pertinente même si elle suscite des problèmes de délimitation. Plusieurs interrogations demeurent sans réponse : l'*incipit* serait-il la première phrase d'un texte ? Ou juste le premier paragraphe ? Ou encore toute la première page ? Les principales études consacrées à la question de la délimitation de l'*incipit* peuvent être regroupées en deux grands ensembles. Certains critiques, dont Claude Duchet, délimitent le découpage à la première phrase d'un livre en référence à la locution latine des manuscrits latins du Moyen Âge, *Incipit liber* qui signifie « Ici commence le livre ». Cette première phrase d'un livre regroupe, certes, un éventail d'éléments inhérents aux textes tels le style, le mode de narration, la culture, mais dont la teneur sémantique est consistante, voire pertinente. Ces critiques ne se préoccupent pas de mettre sur pied des critères qui permettent de procéder au découpage de l'*incipit*. Or, à en croire les propos de Philippe Arnaud, « les stratégies du commencement peuvent néanmoins revêtir des formes très diverses qui se déploieront parfois sur plusieurs lignes, voire sur quelques pages. [L']*incipit* [est] un fragment variable du texte délimité par une rupture significative²⁰³ ». L'étude de Jean-Pierre Richard sur l'« ouverture » du roman *Le chant du monde* de Jean Giono abordant l'*incipit*, qu'il nomme « entame », rentre dans cette voie tracée par Philippe Arnaud. Selon Richard, l'*incipit* se conçoit comme un

²⁰⁰ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op.cit.*, p. 32.

²⁰¹ Pierre Popovic, « Le différend des cultures et des savoirs dans l'*incipit* de *Bonheur d'occasion* », Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec : Nota Bene, 1999, p. 18.

²⁰² Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op.cit.*, la quatrième de couverture.

²⁰³ Philippe Arnaud, « Colette a-t-elle appris à écrire ? ou les *incipit* (1935-1954) », *Cahiers Colette*, n° 19, *Actes du IVe Colloque International de Saint-Sauveur-en-Puisaye*, mai 1997, p. 53.

condensé de « quelques lignes, mais où se façonne, justement, un monde, où on l'y voit se déployer peu à peu, comme autour d'un corps à peine né. Et où ce monde se met à chanter aussi peut-être, c'est-à-dire à vibrer prophétiquement, à annoncer ce que le roman dira plus tard²⁰⁴ ». Arnaud et bien d'autres critiques ont donc tenté de délimiter l'*incipit* à la phrase d'ouverture. Le point de vue d'Andrea Del Lungo nous paraît très utile dans la manière d'identification de « la première unité » d'un texte romanesque :

[...] étant donné la complexité des enjeux de l'*incipit* romanesque, nous croyons qu'il est nécessaire de ne pas limiter l'analyse à la seule première phrase, mais de prendre plutôt en considération une première unité du texte, dont l'ampleur peut être variable; un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture dans le texte, soit formelle, soit thématique, isolant la première unité²⁰⁵.

La définition de l'*incipit* d'Andrea Del Lungo constitue une réponse pertinente à toutes les questions en rapport avec la délimitation de l'*incipit*. Del Lungo propose de délimiter l'*incipit* à une « première fracture importante du texte » qui peut être d'ordre formel et/ou thématique :

L'*incipit* est un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et, systématiquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui se termine à la première fracture importante du texte; un fragment textuel qui, de par sa position de passage, peut entretenir des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les textes qui le précèdent et le texte qui le suit²⁰⁶.

La délimitation permet au lecteur de déterminer les éléments généraux sur lesquels on se base pour interpréter le texte. Mais quels sont les critères concrets permettant le découpage de la première unité d'un texte ? Andrea Del Lungo a dressé une liste « non exhaustive » de huit critères formels de délimitation de l'*incipit* :

1°) la présence d'indications de l'auteur, de type graphique par exemple la fin d'un chapitre ou d'un paragraphe, l'insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc.; 2°) la présence, dans la narration, d'effets de clôture ou de passage à un autre type de discours (les expressions figées telles que « Donc... », « Après ce préambule... », « Après cette introduction... », etc.); 3°) le passage d'une narration à une description et vice versa; 4°) le passage du plan narratif au plan discursif, et vice versa; 5°) un changement de voix ou de niveau narratif (en particulier dans les cas de « récit dans le

²⁰⁴ Jean-Pierre Richard, *Pages paysages : microlectures II*, Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 193.

²⁰⁵ Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'*incipit* », *Poétique*, n° 94, avril 1993, p. 135-136.

²⁰⁶ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque, op.cit.*, p. 54-55. Nous soulignons.

récit »); 6°) un changement de focalisation; 7°) la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue); 8°) un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc.) ou de sa spatialité²⁰⁷.

Ces critères ne doivent pas être tous présents en même temps dans le texte. Selon les cas, certains critères peuvent s'avérer plus pertinents et plus révélateurs que d'autres. L'*incipit* se révèle donc comme étant un objet d'études crucial dans la critique contemporaine, mais dont les contours restent encore flous. Le lecteur verra, pour le cas du roman d'Ahmadou Kourouma, s'il y a des indices de discours sociaux latents tenus sur l'Afrique dans l'*incipit* et qui peuvent retenir son attention. Dès le début de la narration, il faut trouver « ce qui va la rendre attachante, attirante, voire bouleversante : son pouvoir, indéfiniment répercuté, d'ébranlement²⁰⁸ ». Le lecteur pourra ensuite s'adonner à l'analyse des discours sociaux évoqués dans le texte par l'étude des figures de style, notamment l'ironie, la satire, la parodie, l'humour, etc.

1.4.2.2. La clôture romanesque

Après le survol succinct des quelques procédés littéraires caractéristiques de l'*incipit* romanesque invitant le lecteur à plonger dans le corps du texte, il s'avère pertinent de se pencher sur les procédés mettant en place l'idée de fin du texte narratif. Car, comme l'écrit Armine Kotin-Mortimer, « la fin d'une œuvre est déterminante, à tel point qu'on soupçonne que l'écriture a elle aussi débuté par la fin dans nombre de cas²⁰⁹ ». Dans le sillage de la réflexion inaugurée par Philippe Hamon, Guy Larroux écrit que les textes littéraires se fondent sur des espaces stratégiques où « l'itinéraire sémantique qu'ouvre la première phrase doit conduire pas à pas à la dernière phrase pour lui faire dire autre chose²¹⁰ ». Selon lui, le lecteur ne peut pas se passer de la fin du texte, car « l'attraction et la certitude d'une fin conditionnent sérieusement le fait de lire des romans²¹¹ ». D'où l'intérêt d'analyser cette partie qui constitue un passage obligé dans l'étude de l'esthétisation des discours qu'une société tient sur elle-même.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁸ Jean-Pierre Richard, *Pages paysages : microlectures II*, Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 201.

²⁰⁹ Armine Kotin-Mortimer, *La clôture narrative*, Paris : Librairie José Corti, 1985, p. 10.

²¹⁰ Guy Larroux, *Le mot de la fin, op.cit.*, p. 56.

²¹¹ *Ibid.*, p. 6.

Dans un engouement des critiques à trouver la réponse à la question de « comment faire une fin? », Claude Duchet, tout comme Guy Larroux, a constaté que les fins de romans ont longtemps été négligées par la critique au détriment des commencements. Larroux s'est alors penché sur les raisons qui ont fait que la question ne suscite pas l'intérêt des chercheurs et a retenu deux hypothèses²¹². D'une part, le dénouement du roman constituerait le point de cessation du texte, la partie la moins intéressante du livre, l'endroit du livre où la convention et l'arbitraire règnent le plus évidemment en maîtres. D'autre part, le découragement à parler de la fin du roman se fonderait sur le fait qu'il y a trop à dire sur le dénouement romanesque. De ces hypothèses, Larroux en vient à considérer la fin du roman comme un lieu beaucoup plus riche et pluriel, une partie du livre où l'on aperçoit le mieux le travail de contestation et où l'on saisit le mieux le signe des temps. Duchet, quant à lui, considère la fin d'un roman comme un « endroit où le texte se sépare de lui-même pour retrouver le monde dont il procède²¹³ ». Elle est le moment où l'écrivain décide de mettre un point à la narration.

Différentes terminologies ont été adoptées par les critiques en vue de tenter de définir et délimiter la fin d'un texte littéraire. Nous nous en tiendrons seulement aux termes de *clôture* et *clausule* qui sont souvent confondus dans leur usage alors qu'une nuance de sens existe entre eux²¹⁴. Le vocable de clôture représente, selon Othman Ben Taleb, un « espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration. La clôture [...] est aussi définie comme un *lieu*, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin²¹⁵ ». La clôture d'un texte se conçoit comme un lieu et un moment de la narration et de la lecture. Ben Taleb postule donc un achèvement de la narration et une fin de la lecture. Or,

²¹² *Ibid.*, p. 7 et 9.

²¹³ Claude Duchet, « Fins, finition, finalité, infinitude », *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, textes réunis par Claude Duchet, Isabelle Tournier, Bernard Beugnot (et al.), Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 8.

²¹⁴ Pour une distinction nette et détaillée de ces deux vocables, on lira avec intérêt le deuxième chapitre de *Le mot de la fin, op.cit.*, 39-82, de Guy Larroux et la thèse de Khalid Zekri intitulée *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, soutenue en 1998 à l'université Paris XIII (p. 49-58). Dans cette étude, nous nous bornerons à nuancer les deux termes par quelques définitions que nous empruntons à certains spécialistes qui se sont penchés sur la question de la fin romanesque.

²¹⁵ Othman Ben Taleb, « La clôture du récit aragonien », dans Alain Montandon (dir.), *Le point final : actes du Colloque international de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1984, p. 131.

l'histoire narrée a tendance à s'étendre au-delà du point final pour évoquer d'autres histoires. C'est le cas notamment des romans inachevés (*Quand on refuse on dit non* pour le cas de Kourouma) sur les plans diégétique et structurel. En analysant les dernières phrases, le lecteur tâchera de voir si la fin du roman constitue un achèvement de l'intrigue ou une sorte de suspens permettant d'autres ouvertures possibles de l'intrigue.

La clause d'un texte donné renvoie elle aux « procédés formels et aux données sémantiques (thème) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de la clôture est donc réalisée par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires²¹⁶ ». Comme l'a remarqué Guy Larroux, la clôture admet une définition essentiellement spatiale alors que la clause adopte une signification fonctionnelle. Pour lui, la clause est au service de la clôture et sert à désigner les signaux démarcatifs qui fonctionnent comme opérateurs délimitant la clôture du texte. Elle représente l'espace compris entre ces signaux démarcatifs de segmentation et le point final.

De même que l'*incipit* pose des problèmes de délimitation, délimiter la clôture d'un texte littéraire se révèle aussi difficile à faire. Guy Larroux n'affirme-t-il pas qu'« en raison de son indétermination fondamentale, le roman se prête moins que les autres genres à une théorisation et, *a fortiori*, à une réglementation de son dénouement²¹⁷ » ? Philippe Hamon, qui a été le premier à avoir insisté sur la complexité de la définition et de la terminologie de la fin du texte littéraire²¹⁸, avance que la fin du texte est constituée par sa dernière unité, celle que le lecteur lit en dernier, avant de refermer (éventuellement) le livre. Pour lui, la fin du texte contraint l'écrivain à mettre un terme à son histoire. Dans ce cas, l'écrivain est soumis, comme l'écrit Khalid Zekri, à une « tension entre la nécessité de finir structurellement et l'impossibilité d'achever l'histoire narrée²¹⁹ ». Il est obligé de mettre fin à sa pensée. Andrea Del Lungo fait remarquer que le roman peut préparer sa fin. Selon elle, l'une des règles fondamentales du genre romanesque est que « la situation présentée au début se transforme au cours de la narration, dans

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Guy Larroux, *Le mot de la fin*, *op.cit.*, p. 12.

²¹⁸ Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 497-498.

²¹⁹ Khalid Zekri, *Incipit et clausules dans les romans de Rachid Mimouni*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 204.

un parcours vers l'*explicit* qui est d'ailleurs inévitable en raison de la linéarité de la parole narrative²²⁰ ». Le lecteur doit donc chercher tous les signes qui marquent un effet de clôture et opèrent ainsi une fracture dans le texte.

La délimitation de la fin matérielle s'avère très pertinente et soulève des problèmes quant à la détermination de l'unité clausulaire. Cette unité se limite-t-elle au point final précédant le dernier blanc maximum du texte, à la phrase finale, au paragraphe, ou au chapitre ? En d'autres termes, où commence la fin du texte littéraire ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous allons nous appuyer sur l'étude de Guy Larroux sur la clôture romanesque. Larroux a postulé l'existence des marques propres à la fin du texte romanesque, des « seuils » qui sont des moments clés dans sa délimitation. Ces marques sont entre autres le point final, la phrase finale, le paragraphe, la suite de chapitres, la partie d'un livre et même le livre entier. Larroux remarque que le point final qui « donne le coup d'arrêt au mouvement de la lecture et au désir de la suite²²¹ » n'est pas utilisé par tous les romanciers. Certains lui préfèrent les points de suspension (par exemple, le roman *Les soleils des indépendances* de notre corpus) ou ne proposent aucune ponctuation finale. L'importance du point final servirait alors à délimiter la phrase finale qui ne peut pas cependant constituer à elle seule la fin d'un texte. Pour Larroux, la question de la fin du texte déborde largement le cadre de la phrase finale pour embrasser les unités plus vastes tels que le paragraphe, le chapitre, ou le livre entier. Le plus souvent, la phrase finale se rattache à des niveaux d'organisations supérieurs qui opèrent, selon Larroux, sur deux plans²²² : le plan séquentiel où les rapports de cohérence s'établissent entre des phrases et le plan textuel ou macrostructurel où s'établissent des relations de cohérence entre les séquences qui se suivent. Elle s'insère dans le paragraphe final d'un texte et n'a de sens que dans ce grand ensemble.

Dans la mesure où le paragraphe ne représente qu'une unité de sens délimitée par un blanc, le dernier paragraphe, qui n'est suivi d'aucune autre séquence, semble mieux marquer l'achèvement d'un texte. Il est, plus que les autres seuils précédemment évoqués, apte à endosser l'étiquette de « territoire terminal » d'un récit. Cependant, en partant de quelques exemples

²²⁰ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op.cit.*, p. 36.

²²¹ Guy Larroux, *Le mot de la fin*, *op.cit.*, p. 18.

²²² *Ibid.*, p. 20.

comme les romans de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, où les quatre derniers chapitres constituent la fin du récit, de Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, où l'épilogue s'étend sur les deux derniers chapitres, de Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, où l'épilogue comporte dix-neuf chapitres, etc., et le roman en plusieurs opus, dont la volonté de cohésion fait de chaque opus un morceau précis de la société ayant sa place dans le système qui commande une lecture totale, Guy Larroux avance que le chapitre n'est pas nécessairement la mesure de la fin. La clôture romanesque peut s'étendre au-delà d'un seul paragraphe pour embrasser plusieurs paragraphes, une partie d'un livre ou même un livre tout entier (par exemple dans le cas des cycles romanesques).

La délimitation de la fin n'est pas aisée. Guy Larroux éprouve déjà cette difficulté quand il signale que « la clôture [romanesque] risque d'être inaccessible à la description²²³ ». Pour bien appréhender la question de la limite du début de la fin romanesque, il propose une méthode « applicable à tous les textes [...] [qui] consiste à remonter le texte à partir de son point final, moins à la recherche de signaux déclarés que d'éléments introduisant dans le contexte final une dose plus ou moins forte d'hétérogénéité²²⁴ ». Il propose alors des « démarcateurs » sur lesquels il faut s'appuyer pour délimiter la fin : tout changement qui affecte le temps, tout changement du genre du discours, tout changement de la voix et de la personne, l'accélération brusque du rythme narratif, le changement de lexique, les contrastes stylistiques, les phénomènes d'ordre tonal, la musique finale, etc. Larroux parle donc de « démarcateurs » qui marquent tout changement ou rupture de l'homogénéité du récit qui « autonomise » la fin. Ces démarcateurs permettent de délimiter approximativement l'étendue de la fin du texte littéraire, car, fixer la limite interne de la fin, nous l'avons déjà signalé, n'est pas facile. Un écrivain peut choisir de marquer la fin de son récit de plusieurs manières et livrer au lecteur certains signaux plus ou moins explicites de fin en vue de guider ses lecteurs.

L'étude de l'*incipit* et de l'*explicit* montre que ces notions sur lesquelles on se fonde pour analyser les textes littéraires participent à la création d'une fracture tendant à favoriser un moyen d'autonomisation partielle des espaces liminaires et terminaux. La délimitation de ces objets d'étude demeure incertaine et constitue une des difficultés qui font que ces notions restent

²²³ *Ibid.*, p. 43.

²²⁴ *Ibid.*, p. 32.

d'actualité. Elle révèle le problème délicat de la mobilité des frontières de ces deux espaces textuels. À cela s'ajoute l'épineuse question de la terminologie qui hésite à trouver des concepts adéquats pouvant désigner l'*incipit* et l'*explicit*. Nous avons souligné que le terme *incipit* renvoie soit aux premiers mots du texte, à la première phrase, voire la fin du premier chapitre. Il se distingue de l'*ouverture* et de l'*attaque* qu'Andrea Del Lungo définit comme « les premiers mots du texte²²⁵ ». L'*explicit* quant à lui englobe toutes les marques qui remontent du point final jusqu'au livre en passant par la phrase finale, le dernier paragraphe, le dernier chapitre, etc. Il se distingue de la *clausule* et de la *clôture*. C'est dans ce contexte qu'il faut donner raison à Gérard Genette qui qualifie l'*incipit* et l'*explicit* de zones « indécises » entre le dedans et le dehors du texte, et les considère comme des « péritextes ». Les limites de l'*incipit* et de l'*explicit* sont « mobiles et incertaines et [...] [leur] ampleur peut varier considérablement suivant les cas²²⁶ ». Les textes romanesques se prêtent donc à l'analyse par un mouvement de va-et-vient sur les espaces d'ouverture et de clôture. Ils créent de ce fait une société de personnages avec leurs qualités et leurs défauts, et ainsi évoquent les idéologies qui se transmettent au lecteur par le biais des personnages, des relations entre personnages et narrateur.

1.4.2.3. Les personnages romanesques

Après l'*incipit* et l'*explicit*, le lecteur doit se pencher sur l'étude de la construction des personnages dans le contexte de l'analyse de l'ironie et du discours social. Il s'attardera aux traits typiques et pittoresques de tout personnage. Il scrutera tous les détails physiques (la description de la taille de Fama, par exemple), la tenue vestimentaire, les gestes, le comportement moral, etc. En effet, les personnages jouent un rôle essentiel dans la structuration de l'intrigue romanesque. Ils incarnent les manières d'être et les valeurs d'un milieu, d'une société, d'une époque. Ils sont des « êtres de papier » dont leur existence reste l'apanage du romancier qui les caractérise, les fait vivre par divers procédés incarnant une ou plusieurs visions du monde que l'écrivain met en scène. C'est dans cette visée qu'il faut interpréter les propos de

²²⁵ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, op.cit., p. 54.

²²⁶ *Ibid.*

Lucien Goldmann qui déclare que « la forme romanesque est la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché²²⁷ ».

Le récit littéraire fait entendre des voix qui nous interpellent. Il présente le personnage comme un être fictif qui se construit à partir d'éléments pris à la réalité, empruntés à des personnes réelles, à l'histoire, aux différentes activités d'une époque et à partir d'éléments imaginaires. Bakhtine avance d'ailleurs qu'un vrai romancier est celui qui fait entendre, mieux que quiconque, la pluralité des voix d'une époque. À travers ses nombreux signes verbaux, le roman attribue au personnage une illusion d'une vie en faisant croire à l'existence d'une personne douée d'autonomie comme s'il s'agissait en réalité d'un être vivant.

La construction du personnage se fonde sur l'imitation et les effets du réel. Pour cela, le personnage doit revêtir des traits personnels, physiques, sociaux, psychologiques, affectifs et idéologiques dictés par la société de l'écrivain et son époque. Cela est aussi vrai pour les personnages fictifs que pour les personnages historiques. Jean Milly écrit que le personnage, qui relève de la pure construction de l'auteur, entretient une relation variable avec la réalité :

Le personnage [...] est un être de papier. Sa relation avec la réalité est variable; il peut être une fiction pure, une composition à partir de plusieurs « modèles », un personnage historique intégré sous son nom à l'histoire racontée, sans devenir « réel » pour autant [...], ou inversement un personnage dont le nom est fictif, mais qui recouvre le portrait d'une personne existante²²⁸.

C'est donc à partir du personnage que les éléments du récit sont organisés. Le personnage est à étudier dans ses relations avec les autres personnages, car les propos échangés entre les personnages ou les monologues intérieurs en disent long sur l'évolution de la société décrite. Il conduit le récit jusqu'à son terme et acquiert de ce fait un rôle attribuable à un individu réel dans la vie sociale. Le rôle joué par les personnages doit être considéré en vue de déceler l'idéologie du moment. Cette idéologie constitue une sorte de confrontation entre les personnages fictifs et les personnages historiques. Cela paraît particulièrement intéressant dans la mesure où chaque actant joue un rôle déterminant dans l'analyse des discours tenus par une société.

²²⁷ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard, 1986 [1964], p. 36.

²²⁸ Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 42.

Le personnage constitue une donnée essentielle de l'univers narratif romanesque. Il demeure un sujet d'étude pertinent pour amorcer une réflexion littéraire et depuis de nombreuses années, il suscite un intérêt d'étude pour les théoriciens de la littérature. Nous citerons Henri Mitterand qui, dans son étude sur la « sociocritique des personnages », a proposé une façon d'aborder le véritable fonctionnement littéraire du personnage romanesque :

Chacun est à étudier, comme une pièce d'un système, qui est avant tout un système textuel et qui est original en tant que tel. Il existe, bien sûr, des rapports entre le système et sa référence extralittéraire avouée, la société, dans la mesure où le système est à sa façon un discours sur la société, un discours où la société se parle et projette ses problèmes [...]. Chaque personnage, pris à part, n'est à vrai dire qu'une silhouette, sinon une caricature. Son aspect documentaire ne va pas loin; en revanche, l'ensemble des personnages, comme rouage d'un récit construit, devient un discours au second degré sur la société, donc le véhicule d'un savoir et d'une mythologie, une construction hautement didactique et poétique tout à la fois²²⁹.

Les différents types d'expression de chaque personnage dans le roman permettent d'analyser les discours sociaux tenus par une société et critiqués dans le roman à partir des procédés de l'ironie et de la parodie. Nous nous attachons aux relations entre les personnages et les idéologies qu'ils incarnent en tenant compte de leur système d'organisation dans le roman. Le texte crée généralement une certaine correspondance avec le monde. C'est pour cela que Vincent Jouve, qui a abordé la problématique des effets produits par le personnage sur le lecteur, déclare qu'un personnage absolument différent de la réalité ne pourrait être compris des lecteurs :

Il est impossible au texte de construire un personnage absolument différent de ceux que le sujet côtoie dans la vie quotidienne. Même les créatures les plus fantastiques des romans de science-fiction conservent [...] des propriétés directement empruntées aux individus du monde « réel » [...]. Le personnage [...] emprunte [...] un certain nombre de ses propriétés au monde de référence du lecteur²³⁰.

L'écrivain instaure un code de la vraisemblance qui facilite le travail de lecture en répondant aux attentes du lecteur. Selon Vincent Jouve, il « commence par s'identifier à son personnage (se mettant à sa place, imaginant ce qu'il peut sentir, penser) pour réintégrer ensuite sa position propre (d'où il voit le personnage comme un *autre* distinct de lui-même)²³¹ ». Il choisit de mettre

²²⁹ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, *op.cit.*, p. 59-60.

²³⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1992, p. 28-29.

²³¹ *Ibid.*, p. 35.

en scène des personnages détenant certaines caractéristiques tributaires de la réalité sociale. Ainsi, le personnage romanesque entretient-il des relations avec les personnes qui ont bel et bien existé et cessent, par là-même, d'être « un être de papier, strictement réductible aux signes textuels » pour devenir « un autre *vivant* susceptible de maints investissements²³² ». C'est d'ailleurs l'avis d'Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov qui affirment sans ambages que « refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages *représentent* des personnes, selon des modalités propres à la fiction²³³ ». Dans ces conditions, l'effet de vie paraît très important du fait que tout lecteur se laisse piéger par l'illusion référentielle et finit par entretenir un certain nombre de liens avec le personnage.

Vincent Jouve a aussi constaté l'existence d'une corrélation entre le narrateur, le lecteur et les personnages d'un roman puisque « l'instance narratrice a pour fonction principale de servir de relais entre le lecteur et les personnages²³⁴ ». De la sorte, le lecteur peut suivre l'évolution du personnage dans la quête qui lui est assignée par l'auteur ou par le narrateur interposé. Toutefois, il se heurte à la complexité du système des personnages et des narrateurs mis en situation par l'écrivain et c'est par là qu'opère la plurivocalité des textes littéraires que nous pouvons déceler en étudiant les procédés littéraires de l'ironie, de la satire, de la parodie et de l'humour permettant alors au texte romanesque d'assumer les idéologies qui, de par leur nature dialogique, engendrent la polyphonie.

1.5. Les techniques romanesques

La question de la présentation du récit se pose à tout écrivain qui pense à réaliser un roman. Le romancier réfléchit sur l'épaisseur qu'il donnera à son récit en utilisant tout un système de jeux d'optique, une sorte de jeu de miroirs entraînant le reflet des événements sur les personnages romanesques qui les vivent et les commentaires du narrateur qui accentue la distanciation jusqu'à détruire entièrement l'illusion romanesque. Ce cas de figure se remarque chez Ahmadou Kourouma.

²³² *Ibid.*, p. 9 et 108.

²³³ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1972, p. 286.

²³⁴ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 16-17.

En effet, dans sa recherche de nouvelles formes d'écriture du roman africain, Ahmadou Kourouma crée des œuvres toujours plus originales, ne ménageant aucun effort pour innover et rénover ses œuvres en utilisant les procédés d'écriture et les techniques romanesques diversifiés. Ses romans sont traversés par un souffle de subversion des codes et des significations romanesques ayant grandement séduit les critiques littéraires. Ahmadou Kourouma veut écrire autrement, chercher toujours à innover en déconstruisant le discours romanesque. Pour y arriver, il a recours aux matériaux et procédés de l'ironie, de la satire, de la parodie et de l'humour.

1.5.1. L'ironie et les autres figures de distanciation

L'esthétique littéraire en général et celle du roman en particulier interpelle à la fois l'humanité et l'écrivain lui-même. Celui-ci adopte une attitude lui permettant de défaire son « sérieux » par l'ironie qui prend le sens de la dénonciation et se caractérise par une contradiction entre les faits présentés et les jugements auxquels ils conduisent. Le texte ironique convoque un autre ou d'autres textes ou un autre discours antérieur. Il introduit un jugement de valeur. L'ironie romanesque provient d'une instance qui, tel un metteur en scène, entraîne la ridiculisation d'un personnage ou d'une situation, ou du moins tente de créer les conditions d'un jugement négatif. Comme l'écrit Sébastien Rongier, « l'ironie interroge les certitudes. Elle les déplace. Elle déborde et renverse les habitudes pour explorer les marges de l'incertitude de la pensée²³⁵ ». Le texte recourant à l'ironie éveille chez le lecteur une réaction pouvant être l'émotion, l'indignation ou l'incite à la révolte ou à la revanche. L'ironie est un procédé qui consiste à dire le contraire non de ce que l'on pense, mais de ce que l'on dit pour se moquer de quelqu'un ou de quelque chose. Elle utilise le plus souvent la figure de l'antiphrase et joue un rôle important dans le rapport entre le roman et les discours qui ont présidé à sa genèse. Elle peut être entendue comme une opposition entre un énoncé et l'intention qui la caractérise. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre les propos de Beda Allemann qui définit l'ironie comme une « opposition transparente entre ce qui est littéralement et ce qui est vraiment dit²³⁶ ». La vocation première des propos ironiques est de mettre à distance une réalité en la stigmatisant.

²³⁵ Sébastien Rongier, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris : Klincksieck, 2007, p. 9.

²³⁶ Beda Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36, novembre 1978, p. 389.

L'ironie est un concept qui a une histoire particulièrement complexe de sorte qu'il s'avère très délicat de lui trouver une définition simple et univoque. Cette histoire fait de l'ironie un objet d'étude passionnant vu que cette notion permet d'établir des connexions entre des domaines d'études aussi divers que la rhétorique, la littérature, la philosophie et la linguistique. En effet, depuis Aristote, plusieurs définitions de l'ironie ont été données par différents auteurs dans le but de montrer que l'ironie fonctionne comme un contre-chant des textes et discours d'autrui. Dans les années 1960, la recherche linguistique s'est beaucoup intéressée à la notion pour tenter de redéfinir une ironie « verbale », recentrée sur le langage. Nous pouvons considérer, par exemple, les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni²³⁷ qui avance que l'ironie désigne un procédé consistant à associer deux signifiés à un même signifiant : un signifié littéral manifeste et un signifié intentionnel suggéré. Kerbrat-Orecchioni aborde l'ironie comme un espace stratégique privilégié dans lequel sont essentielles les compétences culturelles, idéologiques et linguistiques de l'émetteur et du récepteur. Sur le plan formel, l'ironie peut être définie comme une figure de rhétorique (trope) par laquelle un mot ou une expression est détourné de son sens propre. De ce point de vue, Kerbrat-Orecchioni conçoit l'ironie comme « une sorte de trope sémantico-pragmatique [...] qui nage le plus volontiers dans les eaux troubles de l'ambiguïté [...]. Le principal intérêt de ce trope réside [...] dans le brouillage sémantique et l'incertitude interprétative qu'il institue²³⁸ ». Cependant, l'approche linguistique de l'ironie adoptée par Kerbrat-Orecchioni ne prend pas en considération le comportement ironique tel qu'il se donne dans le contexte de communication réelle où les éléments non linguistiques jouent un rôle non négligeable.

Sur le plan pragmatique, Alain Berrendonner soutient que l'ironie repose sur l'identification d'une contradiction interne à l'énoncé et revendique, dans *Éléments de pragmatique linguistique*²³⁹, la nature argumentative et défensive de ce trope. Pour lui, l'ironie serait surtout défensive puisqu'elle agit comme un agent protecteur contre certaines formes d'agression ou de sanction qui résultent du non-respect des normes institutionnelles, celles qui

²³⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'Ironie », Catherine Kerbrat-Orecchioni, (dir.), *L'Ironie*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 19.

²³⁸ *Ibid.*, p. 6.

²³⁹ Alain Berrendonner, « De l'ironie ou la métacommunication, l'argumentation, et les normes », dans Alain Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris : Éditions de Minuit, 1981, p. 173-239.

régissent le code communicationnel partagé par les utilisateurs de la langue et ses déploiements sémiotiques. L'ironie échappe à la censure tout en mettant en évidence les injustices du système et ébranle les bases du discours dominant. Elle révèle la vérité en exposant le faux et l'hypocrite et, comme l'écrit Vladimir Jankélévitch, « l'ironie force l'injuste à être bien ce qu'il est, franchement, brutalement, pour qu'il en crève; elle le contraint de s'avouer lui-même²⁴⁰ ». Ainsi le dire ironique veut-t-il corriger, redresser le monde, le rendre moins cynique. Sur le plan littéraire, l'ironie permet de remettre en question les normes sociales, éthiques ou artistiques traditionnellement admises. Contrairement au mensonge, l'ironie ne veut pas être prise au pied de la lettre, elle instaure un rapport ludique avec la construction du sens.

L'ironie attribue symboliquement plus de force à tous ceux qui se l'approprient et implique une distanciation obligatoire entre lecteur et texte. Pour bien saisir les significations du texte, le lecteur doit avoir des compétences suffisantes. À cet égard, Beda Allemann utilise le concept de *l'initié* qui serait le récepteur capable de dévoiler les enjeux ironiques d'un texte, d'un énoncé ou d'un acte. *L'initié* n'est pas ce « lecteur non prévenu qui ne connaît pas d'avance, en raison de sa culture littéraire, le déroulement du discours²⁴¹ ». Il est doué d'un sixième sens qui lui donne accès à la compréhension des subtilités artistiques, linguistiques, etc.; il est quelqu'un d'éveillé. En fait, il s'agit du récepteur idéal qui possède la compétence interprétative basée notamment sur le principe de la coopération entre lui et l'auteur.

Pour que l'ironie soit efficace, Linda Hutcheon postule qu'il existe « des normes (syntaxiques, sémantiques, diégétiques) à la fois analysables et établies dans le texte lui-même qui sont en état de fournir au lecteur (à partir de leurs transgressions) les signaux d'une évaluation ironique, surtout quand ces transgressions sont répétées ou juxtaposées²⁴² ». De cette façon, l'auteur doit laisser certains signaux aux lecteurs pour qu'ils puissent facilement repérer les passages ironiques. Beaucoup moins frappants dans des textes écrits alors qu'ils occupent une place de choix dans la conversation courante, ces signaux sont d'une espèce tellement cachée, selon Beda Allemann, qu'on n'a presque plus le droit de parler de signaux. En fondant

²⁴⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris : Flammarion, 2011 [1964], p. 105.

²⁴¹ Beda Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique, op.cit.*, p. 390.

²⁴² Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, n° 46, avril 1981, p. 153.

ses préoccupations sur la question de l'ironie, comme mode de discours, comme phénomène avant tout littéraire, Beda Allemann affirme que « l'ironie littéraire est d'autant plus ironique qu'elle sait renoncer plus complètement aux signaux d'ironie, sans abandonner sa transparence²⁴³ ». Constatant une certaine « hostilité » du texte ironique envers les signaux de l'ironie, Beda Allemann insiste sur l'importance fondamentale du contexte dans la recherche du sens et considère que « le texte ironique idéal sera celui dont l'ironie peut être présumée en l'absence complète de tout signal²⁴⁴ ». Par là, nous voyons qu'il rejette l'interprétation de l'ironie à partir des signaux. Allemann pose pour la première fois des traits caractéristiques et définitoires clairs applicables au texte littéraire.

Dans la lignée de Beda Allemann, Philippe Hamon a consacré un ouvrage entier à l'étude de l'ironie littéraire. Il a ainsi tenté d'esquisser une poétique de l'ironie qui, selon ses propres termes, « s'efforcera de considérer l'ironie comme une forme, comme une posture d'énonciation type, intégrée à l'énoncé, voire comme un genre littéraire à part entière²⁴⁵ ». Dès l'introduction de son livre, il précise la spécificité de l'ironie en littérature :

[...] un texte ironique n'est pas une succession de calembours ou de traits d'esprit juxtaposés et isolables, et l'ironie globale dont traitera le littéraire ne saurait être réduite à un échantillonnage de phrases ironiques, à la somme des figures locales de l'ironie. Et d'autre part, le littéraire, à la différence du linguiste (ou de certains linguistes), se souviendra que l'énonciation dont il traite est une posture d'énonciation *construite en énoncé* [...] a[yant] toutes les chances d'être [...] plurielle et multivalente²⁴⁶.

Dans ses tentatives de cerner l'ironie, Philippe Hamon retient que « l'ironie paraît bien être, comme un montage scénographique, une sorte de jeu de rôles ou de postures d'énonciation formant système, comme la mise en scène du “spectacle d'un aveuglement” où un spectateur, complice d'un auteur ou d'un de ses personnages d'ironisants délégués [...], regarde sur une scène un naïf s'enfermer dans un piège de parole qu'il ne comprend pas²⁴⁷ ». C'est dans cette optique qu'on entend parler d'ironie de situation ou ironie dramatique pour signifier un

²⁴³ Beda Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique, op.cit.*, p. 390.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 393.

²⁴⁵ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette supérieur, 1996, p. 4.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 111.

rapprochement de faits qui font scandale à l'esprit. Philippe Hamon nous rappelle les modalités du discours ironique. Pour lui, l'ironiste « brouille volontiers l'identité et l'origine de sa propre parole en s'en désolidarisant et en multipliant les citations et les échos des discours d'autrui²⁴⁸ ». En se plaçant à une distance ironique de son énoncé, l'auteur force donc le lecteur à s'interroger sur le lieu idéologique d'où parle l'énonciateur.

Réalisant que « toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet [...] [et] un montage scénographique complexe qui informe ensuite le réel », Philippe Hamon conclut que le texte ironique n'est jamais neutre, et que « l'ironie serait alors une posture essentiellement “réactionnaire”, au sens très général : tout ce qui s'oppose aux diverses idéologies du mouvement et du progrès, et qui résiste aussi bien à l'introduction de néologismes dans la langue qu'à l'importation de modes venus de l'étranger²⁴⁹ ». Ce qui veut dire que tout texte ironique renferme une idéologie lui permettant de se positionner par rapport aux discours idéologiques dominants au moment de sa production. Cela pousse Hamon à concevoir un certain point de vue de l'ironie qui se définirait « soit comme un “contresens”, le contresens volontaire d'un énonciateur parlant “contre” un sens appartenant à autrui, soit comme un acte de réécriture, réécriture qu'opère le lecteur à partir du texte de l'auteur²⁵⁰ ». Ainsi, l'ironie constitue une arme dont usent les faibles pour se défendre contre l'oppression. Dans cette voie, Hamon soutient que « l'ironie est l'apanage des classes dominées, des minorités, une ruse du faible pour contrecarrer le pouvoir du fort, pour “biaiser” avec lui sans l'attaquer de front²⁵¹ ». En évitant cette attaque frontale, le texte ironique adopte une posture d'énonciation qui met « à distance et en tension » et « construit un lecteur particulièrement actif²⁵² ». Ce lecteur doit être compétent pour décoder le message exact du texte et sera en mesure de repérer l'intention ironique grâce à la familiarité qu'il entretient avec les textes ironiques (voir l'*initié* dont parle Beda Allemann). Il doit maîtriser le contexte d'énonciation, connaître celui qui parle et ce dont on parle.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

²⁵² *Ibid.*, p. 151.

Pour arriver à décoder le message ironique, le lecteur doit suivre trois étapes du modèle proposé par W. Booth repris par Hamon. Il doit : « 1) reconnaître une intention ironique chez l'auteur, ce qui suppose le repérage de certains signaux particuliers; 2) passer en revue les sens implicites possibles; avant de : 3) choisir le "bon" sens visé en excluant les autres ou le seul sens littéral²⁵³ ». La question qui se pose est alors de savoir comment, dans un texte ironique caractérisé par l'absence d'outils l'aidant à repérer facilement les signaux qui peuvent orienter sa lecture, le lecteur arrive à trouver ce « bon » sens.

Afin d'éviter le « piège terminologique » et « l'émiettement notionnel », Philippe Hamon retient ainsi deux grands types d'ironie paradigmatique et syntagmatique :

[...] une ironie paradigmatique d'une part, qui s'attaquera à toutes les hiérarchies et jouera sur les « mondes renversés » [...], sur la permutation, la neutralisation ou le bouleversement généralisé (le carnaval) des places dans une échelle ou dans une hiérarchie [...], et une ironie syntagmatique d'autre part, qui s'attaquera à la logique des événements et des enchaînements, aux dysfonctionnements, des implications argumentatives comme à ceux des chaînes de causalités [...], aux diverses formes du ratage et des mauvaises évaluations de moyens en fonction des fins [...] à tous les « écarts » qui peuvent survenir entre des préparations et des « chutes »²⁵⁴.

L'ironie paradigmatique s'attaque aux hiérarchies en jouant sur le renversement des valeurs. L'ironie syntagmatique quant à elle détermine la cohérence des déroulements et des enchaînements, des dysfonctionnements et des implications argumentatives.

Le concept d'ironie paraît tellement ambivalent que Philippe Hamon avance qu'il « a fini par incarner le "je ne sais quoi" le plus irréductible de toute œuvre particulière, voire de toute la littérature en général²⁵⁵ ». Son ambivalence constitue le moyen assurant l'autoreprésentation de l'art. L'ironie devient alors, selon Linda Hutcheon, « [...] un mode d'autocritique, d'autoconnaissance, d'autoréflexion susceptible de mettre au défi la hiérarchie des lieux mêmes du discours, une hiérarchie basée sur des relations sociales de domination²⁵⁶ ». Elle est un trope qui a une place importante dans les genres de la parodie et de la satire.

²⁵³ *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 69-70.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁶ Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil, 2001, p. 300.

La préoccupation de Linda Hutcheon est de pouvoir distinguer les deux genres littéraires. En effet, Hutcheon réfute les critiques contemporains qui considèrent la satire et la parodie comme des genres littéraires qui emploient souvent le mécanisme rhétorique de l'ironie sans pour autant distinguer les caractéristiques des deux genres tout en les démarquant de l'ironie. Pour elle, ces deux genres se distinguent non seulement par les buts (sociaux pour la satire et formels pour la parodie), mais aussi par les stratégies utilisées. Alors que la parodie vise toujours une cible textuelle (soit une convention littéraire ou un texte), la satire a des intentionnalités sociales et idéologiques. La satire vise deux travers : la dissimulation et la démesure. Elle consiste donc toujours à creuser l'écart entre apparence et réalité. Le satiriste refuse d'être complice de la société. Il l'attaque de front tout en la mettant en évidence par des formes de subversion faisant voir cette contradiction. Ainsi, le satiriste établit-il « une stratégie rhétorique de persuasion : pour rabaisser sa cible, il en déforme la représentation par le biais du comique et la condamne en s'appuyant sur une norme morale²⁵⁷ ». Il adopte le discours de l'autre, mais en le caricaturant de façon à le disqualifier. La satire est, selon Hutcheon, « la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant²⁵⁸ ». En cela, sa visée est correctrice et cette intention réformatrice implique l'existence d'un système de valeurs.

Au niveau structural, la parodie a beaucoup de points en commun avec l'ironie. En effet, Hutcheon révèle que « là où l'ironie exclut l'univocalité sémantique, la parodie exclut l'unitextualité structurale²⁵⁹ ». Le contraste est fondamental pour l'ironie (au niveau sémantique) et pour la parodie (au niveau textuel) qui porte en elle l'articulation d'une synthèse entre le texte parodique et le texte parodié. La parodie serait ainsi une « synthèse bitextuelle fonctionnant toujours de manière paradoxale [...] afin de marquer une transgression de la *doxa* littéraire²⁶⁰ ». Cette superposition de textes (tout comme la superposition de sens pour l'ironie)

²⁵⁷ Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire*, Paris : Armand Colin, 2000, p. 184.

²⁵⁸ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol. 12, n° 46, 1981, p. 144.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 144.

²⁶⁰ *Ibid.*

est expliquée par Hutcheon de la façon suivante : « La parodie représente à la fois la dérivation d'une norme littéraire et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé²⁶¹ ».

Contrairement à la parodie (intertextualité) et à l'ironie (double énonciation), le genre satirique vise directement la cible de sa critique. Forme évidente de contestation littéraire, la satire est incontestablement morale dans ses intentions. Elle a de social et de moral ce que la parodie a de formel. Hutcheon avance que la « cible » visée par la parodie est toujours un autre texte ou une série de conventions littéraires, tandis que le but de la satire est social ou moral, donc extratextuel²⁶². Pour elle, la parodie représente une modalité de l'intertextualité inhérente à tout texte littéraire. Mais elle se distingue des autres formes de l'intertextualité comme le pastiche, l'adaptation, l'allusion et la citation. Elle fait réfléchir sur un texte parodié et, telle que la concevaient les formalistes russes, elle sert de moteur de changement de la convention littéraire. De ce fait, elle occupe un rôle rénovateur fondamental dans la dynamique des genres littéraires. Chez Bakhtine, la parodie est conçue comme un procédé du plurilinguisme permettant la distanciation entre l'auteur et son texte. Bakhtine avance que « la parodie littéraire écarte plus encore l'auteur de son langage, complique davantage son attitude à l'égard des langages littéraires de son époque, sur le territoire même du roman²⁶³ ».

L'ironie, la satire et la parodie permettent à l'énonciateur de garder un écart par rapport à son énoncé explicite, mais également de rendre une situation tragique plus ou moins acceptable tout en laissant derrière des tensions irrésolues. La pratique de ces genres nous permet d'analyser les romans d'Ahmadou Kourouma dans lesquels ces éléments stylistiques participent à l'esthétisation du discours social africain. En effet, dans la production romanesque de l'auteur, nous percevons une pratique systématique de toutes les formes d'écriture oblique. Ahmadou Kourouma recourt à l'ironie, à la parodie et à la satire pour accompagner sa contestation de la tradition, du colonialisme, des dictatures africaines et des guerres tribales, etc. Ces figures de style s'exercent sur l'intolérance religieuse, les anciens colons, les monarques africains, les

²⁶¹ *Ibid.*, p., 143.

²⁶² *Ibid.*, p. 148.

²⁶³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 129-130.

gouvernements tyranniques, etc., et mélangent le rire et la causticité, le divertissement et l'enseignement selon le principe du *Castigat ridendo mores*²⁶⁴ de la comédie classique.

L'ironie fait partie de ces traits d'écriture qui ne se sont jamais contestés chez Ahmasou Kourouma et constitue ainsi le moteur de son œuvre. Ahmadou Kourouma est, pour paraphraser Roger Laufer, un « grand écrivain par ironie. Il ne communique pas [...] un message passionné, il n'impose pas [...] sa présence au lecteur par une réflexion technique sur la création romanesque; il est politiquement et socialement désengagé. Il ne pratique l'allusion contemporaine anodine que pour dissimuler l'âge et la distance de ses emprunts²⁶⁵ ». Les romans d'Ahmadou Kourouma relatent des turbulences que le continent africain a traversées depuis les premiers contacts de l'Afrique avec les Européens jusqu'aux premières années du XXI^e siècle. Ils sont profondément ancrés dans le contexte sociopolitique de cette période. Ils mettent ainsi l'accent sur la thématique des pouvoirs totalitaires en Afrique et la dénonciation des dérives sociales qui sapent les valeurs de la révolution et de ceux qui prétendent s'en prévaloir, etc.

Dans ses romans, Ahmadou Kourouma crée une distance ironique qui constitue de ce fait l'originalité même de son œuvre. Ses romans sont des exemples probants dans lesquels l'ironie mordante consiste à tourner en ridicule un certain nombre de discours dominants tenus sur l'Afrique. L'histoire de la colonisation en Afrique est minutieusement scrutée dans *Monnè, outrages et défis*. Ahmadou Kourouma remet en question l'idéologie de la « civilisation »/christianisation des sociétés musulmanes et animistes de l'Afrique occidentale. Il s'attaque aussi aux discours sur les indépendances africaines et par là, il entend déconstruire les récits de la négritude qui prétendent confirmer l'hypothèse selon laquelle le continent africain était, avant l'arrivée des colonisateurs, un paradis terrestre. Il critique enfin les pouvoirs dictatoriaux maintenant le continent africain sous le joug des exploiters et les atrocités des guerres tribales en Afrique occidentale. Bref, les romans d'Ahmadou Kourouma révèlent et dénoncent les méfaits de la colonisation, les travers et les échecs des dictatures africaines d'après

²⁶⁴ Il s'agit d'une devise de la comédie, imaginée par le poète Santeul (Paris 1630) et donnée à l'arlequin Dominique (Bologne 1640) pour qu'il la mette sur la toile de son théâtre. Cette devise se traduit ainsi : « La comédie corrige (guérit) les mœurs par le rire ».

²⁶⁵ Roger Laufer, *Lesage ou le métier de romancier*, Paris : Gallimard, 1971, p. 385.

les indépendances, etc. Nous pouvons y lire les trois étapes de l'histoire récente de l'Afrique, ce que Koffi Kwahulé appelle les « trois rendez-vous manqués de ce continent avec son Histoire²⁶⁶ » : la rencontre avec l'Occident, les indépendances et leur lot de désenchantements, les aspirations démocratiques et leurs faces cachées ubuesques.

L'ironie entretient des rapports évidents avec le comique et plus particulièrement l'humour. La formule de Vladimir Jankélévitch est plus éloquente à ce propos : « Humoriser, c'est ironiser en regardant au loin et au-delà; c'est par un chemin complexe, reconduire la conscience à son insaisissable vérité et c'est dissoudre les antinomies ironiques dans l'éther bleu de la fausse frivolité²⁶⁷ ». L'humour est une forme de liberté railleuse transformant le sérieux (total, rigide, immobile) en le renvoyant dans un espace de détachement et de rencontre, celui du rire où l'insolite transforme les hiérarchies de la réalité. De cette façon, l'humour participe à la transformation de la souffrance en une attitude distante et dominante et permet ainsi de vaincre les grandes émotions. Il fait vaciller les certitudes de l'ordre du réel et les relativise. Lorsque l'offensé et l'humilié rient, ils se libèrent de leur humiliation. Alors, l'humour n'est pas contestataire par le but comme l'est l'ironie, mais il l'est par les conséquences. L'esprit de l'ironie est grave, il suit le but de la vérité. Par contre, l'esprit de l'humour est léger et ludique.

L'humour se concentre sur la réalité telle qu'elle est. Il la relativise par le déplacement et la confusion de ses éléments et oblige l'intelligence à chercher la pertinence cachée dans son geste. Qu'il soit une mise en évidence, un ridicule ou une simple libération, l'humour a en soi une valeur éthique. Aussi, l'humour constitue-t-il un espace de détente et de libération. Il est, à cet effet, indispensable pour la santé spirituelle de l'individu en société. Robert Escarpit l'entend de cette manière quand il définit l'humour comme « l'unique remède qui dénoue les nerfs du monde sans l'endormir, lui donne sa liberté d'esprit sans le rendre fou et met dans les mains des hommes, sans les écraser, le poids de leur propre destin²⁶⁸ ». De cette façon, la simple image du désordre provoque en nous le sourire et la raillerie et, bien que le changement ne reste plus qu'un

²⁶⁶ Cité par Sylvie Chalaye, « *Fama*, d'après Ahmadou Kourouma. Texte et mise en scène : Koffi Kwahulé. L'épopée tragique d'un antihéros », *Africultures*, 1 novembre 1998. Disponible sur le site <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=545>, consulté le 23 avril 2014.

²⁶⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, *op.cit.*, p. 188.

²⁶⁸ Robert Escarpit, *L'Humour*, Paris : Presses universitaires de France, 1991 [1967], p. 72.

mirage, la simple constatation de ce possible changement est déjà une forme de libération. L'humour n'est pas subtil comme l'ironie, il n'échappe pas à la censure, car il utilise un langage au premier degré. Son décodage exige comme dans le cas de l'ironie la complicité du récepteur. Alors que l'ironiste se situe dans un niveau supérieur à celui du reste des mortels depuis lequel il dogmatise à sa guise, l'humour naît d'un rapport d'égal à égal, car l'humoriste commence sa moquerie du monde par celle de lui-même.

Les figures de l'humour et l'ironie sont donc des expressions de l'inadéquation du langage permettant à un écrivain de nommer de façon multiple les discours sociaux qui servent de ciment à ses ouvrages et de leur donner des sens polyphoniques. Ces figures opèrent de façon oblique, ce qui fait que l'écrivain qui s'en sert pour décrire le monde crée une représentation suggérant à l'esprit certaines idées. Leur emploi, comme principes littéraires, participe de la création esthétique par le fait même que l'humour et l'ironie se révèlent comme des stratégies dans la construction des différentes esthétiques du roman qui est, par son essence, polyphonique.

1.5.2. Ironie et polyphonie romanesque

Le discours ironique, par son caractère polysémique et polyphonique, fait partie du phénomène général du plurilinguisme dans le roman. La polyphonie en littérature laisse le sens en creux et ne permet pas de ramener les différents « points valeurs » du texte à une orientation unique. Dans un texte littéraire, il se produit un brouillage axiologique par la « polyphonie énonciative » qui rend compte de la multiplicité des voix intervenant dans un discours et surtout l'ironie. Philippe Hamon le souligne ainsi :

Il vaudrait donc mieux dire que, dans l'ironie, le discours explicite dit "autre chose" [...] que le discours implicite que l'ironisant souhaite faire passer. Le discours est certes dédoublé, à double *sens*, souvent médiatisé (il est l'"écho" d'un autre discours), mais il vaudrait mieux dire, pour mieux rendre compte de toute sa complexité, à double *valeur*. Sa visée, en effet, n'est pas strictement et uniquement informative (dire a pour non a, ou inversement), mais évaluative²⁶⁹.

Cette duplicité énonciative, qui s'explique sans doute par le contexte de production, entraîne éparpillement et contradiction entre différents jugements émanant de la même source. Elle

²⁶⁹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, op.cit.*, p. 28.

permet à l'ironiste de convoquer des univers axiologiques collectifs ou individuels tirés d'autres discours, instaurant ainsi une véritable « polyphonie » évaluative. Ainsi, Vincent Jouve avance que l'énoncé ironique se fonde sur un brouillage de la voix narrative, qui rend indécidable le système évaluatif global :

L'ironie serait donc une sorte de citation implicite, consistant pour l'énonciateur à faire entendre dans son propos une voix qui n'est pas la sienne et dont, par une série d'indices (qui ne tiennent parfois qu'au seul contexte), il montre qu'il se distancie [...]. [L]'ironie apparaît comme une combinaison de voix qui, bien que confondues dans un même énoncé, renvoient à des locuteurs différents : l'un prenant en charge le contenu explicite (l'énonciateur E), l'autre le refusant (le locuteur L)²⁷⁰.

En abordant la construction romanesque comme un espace multiforme où s'enchevêtrent les discours sociaux, les formes littéraires, les langues et les voix individuelles, Bakhtine a formulé les principaux enjeux de la polyphonie. Pour lui, le roman constitue un genre hybride, dont l'esthétique est influencée à la fois par le recours au langage plurisémiotique et le milieu social. Il note que « le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal [...]. Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée [...]. Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant²⁷¹ ». Le roman absorbe donc différents langages, langues et idéologies et représente les structures sociales sous forme de structures discursives. Il développe des faits sociaux et idéologiques qui font appel à divers discours parlés ou écrits dans une société à un moment donné de son histoire. Ainsi, le roman apparaît-il, au dire de Bakhtine, comme un genre capable « d'introduire dans son entité toutes les espèces de genres tant littéraires (nouvelles, poésies, saynètes) qu'extra littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.)²⁷² ». Il est donc l'expression par excellence de cette polyphonie, du fait qu'il « reconnaît la multiplicité des langages nationaux et surtout sociaux [...] : ceux des groupes sociaux, des professions, des

²⁷⁰ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris : Presses universitaires de France, 2001. p. 119.

²⁷¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 88-89.

²⁷² *Ibid.*, p. 141.

usages courants²⁷³ » et fait dialoguer entre elles « les multiples résonances des voix sociales²⁷⁴ ».

En évoquant cette notion de plurivocalité ou polyphonie, Mikhaïl Bakhtine entend révéler que tout discours est susceptible de devenir l'objet d'un autre discours qui serait ironique, critique ou parodique et qu'il peut lui-même faire l'objet d'un métadiscours. Ainsi se fonde notre projet qui entend analyser la portée des discours sociaux évoqués par Ahmadou Kourouma dans ses romans. Kourouma nous présente des discours à première vue simples, mais qui, en réalité, sont polyphoniques par le fait qu'ils renferment plusieurs idéologies. Ses textes instaurent une pluralité d'idées, un discours pluriel où plusieurs figures prennent place. C'est d'ailleurs le constat de Bakhtine qui avance que « dans la polyphonie romanesque, diverses idéologies se font entendre, assumées ou interrogées par les diverses instances discursives (personnages, auteur), mais qu'aucune idéologie ne s'institue ni ne se présente comme telle²⁷⁵ ». Bakhtine postule donc qu'il existe, dans un texte romanesque, une superposition de voix qui entraîne une pluralité de sens, mais aussi celle de consciences multiples, de genres, de tons et de styles ainsi que d'univers idéologiques. Le plurilinguisme s'organise donc dans ce qu'on nomme le roman humoristique qui est un type de roman dont le style se caractérise par un « jeu multiforme des frontières des discours, des langages et des perspectives²⁷⁶ ». Bakhtine énonce deux particularités caractérisant l'introduction et l'élaboration du plurilinguisme dans le roman humoristique et qui attirent notre attention pour mieux comprendre son fonctionnement :

1° on introduit les « langues » et les perspectives littéraires et idéologiques multiformes – des genres, des professions, des groupes sociaux (langage du noble, du fermier, du marchand, du paysan), on introduit les langages orientés, familiers (commérages, bavardage mondain, parler des domestiques) [...] 2° les langages introduits et les perspectives socio-idéologiques, tout en étant mutuellement utilisés dans le but de réfracter les intentions de l'auteur, sont révélés et détruits comme étant des réalités fausses, hypocrites intéressées, bornées de jugement étriqué, inadéquates²⁷⁷.

²⁷³ *Ibid.*, p. 183.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 89.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 132.

L'introduction des langues et des perspectives socio-idéologiques et le traitement qu'en fait l'auteur conduisent, au moyen des procédés littéraires comme l'ironie, la satire, la parodie ou l'humour, à aborder, dans l'univers romanesque, les aspects du discours social. Les romans d'Ahmadou Kourouma déconstruisent certains discours idéologiques en vogue et « détruisent, en les parodiant (entre autres) certaines structures syntaxiques, en réduisant à l'absurde certains de leurs éléments logiques, expressifs et appuyés²⁷⁸ ». Notre rôle consiste alors en l'examen des modalités, des voies et des médiations par lesquelles le discours de la société se réinjecte dans le texte. Nous devons identifier, localiser tout ce qui est écho du discours social, étudier les déformations opérées, puis analyser les effets produits par le montage dans la narration de ces inscriptions, de ces insertions, de ces paroles recueillies ou citées en les rapportant à l'imaginaire de l'œuvre. Toutefois, ces discours de la société que nous retrouvons dans le texte créent précisément un effet de plurilinguisme et une fois dans le roman, ils fonctionnent indépendamment de la société qui les a produits. Ils créent leur propre idéologie, leurs propres tensions esthétiques et leur propre univers sémantique, ce qui suscite un intérêt d'analyse particulière notamment en ce qui concerne les procédés romanesques de l'ironie, de la satire, de l'humour et de la parodie. Le phénomène du plurilinguisme permet au genre romanesque d'intégrer les langages hétérogènes et de récupérer puis transformer les divers discours sociaux dans une société donnée. Grâce à l'ironie, le texte romanesque assume justement les idéologies qui, de par leur nature dialogique, engendrent la polyphonie dans le sens bakhtinien.

1.5.3. L'écriture carnavalesque

Les formes de l'ironie, de la satire, de la parodie et de l'humour permettent à l'auteur de transposer les faits historiques avérés dans la fiction qui crée un univers social propre au roman. Ces formes entretiennent un rapport fructueux avec le carnavalesque qui implique un monde double dans lequel l'on utilise le langage non officiel pour renverser l'ordre officiel afin de critiquer les normes établies. Dans le monde non officiel règnent la subversion et le comique. Le monde officiel quant à lui est caractérisé par le sérieux et le renforcement à tout moment des hiérarchies politique et sociale. Afin de renverser cet ordre, Bakhtine observe qu'il faut superposer le discours non officiel sur le discours officiel. Et dans cette superposition, le

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 130.

carnavalesque se situe dans le monde non officiel caractérisé par le rire qui défait le sérieux de l'officialité tel que le pouvoir de la religion et du gouvernement. Ainsi, le non-officiel dégrade-t-il l'autorité en se moquant de l'ordre officiel et c'est dans ce domaine du non-officiel que Bakhtine distingue l'existence du rire :

[...] c'est grâce à cette existence extra-officielle que la culture du rire s'est distinguée par son radicalisme et sa liberté exceptionnels, par son impitoyable lucidité. En interdisant au rire l'accès de tous les domaines officiels de la vie et des idées, le Moyen Âge lui a conféré en revanche des privilèges exceptionnels de licence et d'impunité en dehors de ces régions : sur la place publique, au cours des fêtes, dans la littérature récréative. Et le rire médiéval a su en jouir de manière ample et profonde²⁷⁹.

Bakhtine désigne, par carnavalesque, toutes les formes qui, dans le domaine du littéraire et artistique, du public et du social, ramènent à la dynamique du carnaval, c'est-à-dire à la dynamique de l'inversion et du contraste. Le carnaval, importante célébration d'origine populaire, est, selon Bakhtine, une sorte de « temps hors du temps », durant lequel la population s'adonnait, en Europe, à des jeux parodiant les rituels sacrés du culte chrétien, présenté sur le parvis de l'église, ou même parfois à l'intérieur de la nef. Après le culte, ces jeux se poursuivaient dans les rues et les tavernes, par des défilés, des danses, des parades, au cours desquels les gens masqués et déguisés s'adonnaient aux extravagances les plus inattendues, entre autres les débauches et les beuveries qui clôturaient ces manifestations débridées d'une liberté totale. Il s'agit d'un moment permettant aux gens de se débarrasser de la monotonie et des dures contraintes de la vie quotidienne. Le moment se transformait en une période joyeuse de liberté festive au cours de laquelle les codes sociaux de bienséance étaient momentanément abandonnés, renversés, subvertis, transgressés. Tout était permis, « mis à l'envers » dans ces réjouissances dont l'objectif n'était autre que la remise en question des règles et de l'ordre établis : les déguisements et les masques favorisaient les comportements les plus relâchés, les grossièretés et les obscénités tenaient lieu de langage. Le carnaval obligeait à n'obéir qu'à deux impératifs : la liberté et le rire. Il constituait un temps de divertissements et de réjouissances et un espace de libération, la fin de l'aliénation sociale. Il suivait la logique de l'inversion tout en

²⁷⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970, p. 80.

témoignant de la dualité du monde représentée par la dichotomie officielle/non-officielle qui pouvait s'élargir à l'opposition entre deux systèmes de valeurs ou deux mondes.

Le principe comique dirigeant le carnavalesque est l'expression de cet affrontement métaphysique entre nature et société, entre l'humain et le social. Bakhtine définit le carnaval comme un espace où la vie «joue et interprète [...] une autre forme libre de son accomplissement », comme une « seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire. C'est sa *vie de fête*²⁸⁰ ». Situé dans l'espace de la place publique, il marque le territoire de l'universalité, il est populaire et universel. Il n'y a pas de frontières ni de rôles sociaux qui le délimitent; c'est un espace de participation populaire pour et par tout le monde. Ainsi, il est régi par les lois de la liberté et de l'alternance. Rien n'est figé ni définitif dans le carnaval, tout est à faire et tout est possible. En opposition avec la permanence et la rigidité du monde officiel, les infinies possibilités qui se manifestent dans le carnaval apparaissent comme des formes possibles de changement social et individuel.

Le carnavalesque établit l'abolition des hiérarchies sociales. Il est bâti sur la notion d'*écriture carnavalesque* fondée sur l'esthétique du renversement développée par Mikhaïl Bakhtine. La notion bakhtinienne de polyphonie, qui « se manifeste dans la diversification et la personnalisation des discours des personnages parlants ou pensants²⁸¹ », apparaît comme une façon singulière de percevoir le monde, marquée par la liberté et le rire, mais aussi et surtout par cette tendance à inverser codes et valeurs, à mettre « le monde à l'envers » dans l'intention de mélanger le sérieux et le comique, le haut et le bas, le sublime et le vulgaire. C'est dans cette perspective qu'il faut situer les propos de Bakhtine selon lesquels « la culture populaire a toujours, à toutes les étapes de son évolution, résisté à la culture "officielle", elle a élaboré sa vision particulière du monde et ses formes propres pour la refléter²⁸² ». Le carnavalesque est donc un excellent moyen d'exprimer les retournements de situation, la subversion, les situations

²⁸⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op.cit.*, p. 16.

²⁸¹ Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse : Presses universitaires du Murail, 1997, p. 19.

²⁸² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op.cit.*, p. 477.

confliktuelles et son discours. Il est capable de prendre en charge, avec la plus grande liberté, la pensée sociale et politique de l'époque à laquelle se rapportent les événements.

L'esthétique carnavalesque inclut le grotesque qui fait appel à la violence comique à travers la parole par les injures, les insultes, les gros mots et la force physique par l'excision, les assassinats, les tortures, les guerres, etc. Il incite le lecteur à la réaction afin de se moquer des personnages, d'accepter pleinement leurs défauts et de reconstruire avec une autre perspective une société améliorée. Son but est de commenter les habitudes injustes ou difficiles à vivre, surtout politiques ou religieuses. Les romans d'Ahmadou Kourouma manifestent des caractéristiques carnavalesques que le lecteur découvre à travers les commentaires politiques et religieux, les dialogues, les gestes, et le caractère des personnages. Ahmadou Kourouma fait des descriptions qui établissent un parallèle avec l'une des manifestations du grotesque au Moyen Âge dont parle Bakhtine : le vocabulaire familier et grossier, reflet du langage de la liberté pratiquée dans le carnaval. Selon Bakhtine, ce langage familier est devenu « le réservoir où s'accumulaient les divers phénomènes verbaux interdits et évincés de la communication officielle. [...] [Ces divers phénomènes] ont acquis un ton comique général et sont devenus [...] des étincelles de la flamme unique du carnaval appelée à rénover le monde²⁸³ ». Un tel langage se retrouve dans tous les romans d'Ahmadou Kourouma à une échelle plus ou moins variable, surtout dans *Les soleils des indépendances* et spécialement dans *Allah n'est pas obligé*.

Selon Bakhtine, le grotesque est l'affranchissement de l'individu de sa propre société et le dépassement de la sphère du social qui rejoint le cosmique par le corporel. Il se fonde sur le principe du rire et de la conception carnavalesque du monde. Son essence est de « présenter une vie à double facette et contradictoire²⁸⁴ ». Le grotesque rappelle les travers des humains, leurs insuffisances et leurs fautes cachées derrière les masques de la bienséance et incarne « la conscience critique ». Dans ce que Bakhtine appelle le *réalisme grotesque*²⁸⁵, tout ce qui est spontané, naturel et matériel est valorisé positivement comme partie intégrante de la vie

²⁸³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op.cit., p. 26.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 29. Selon lui, le réalisme grotesque dégrade, rabaisse tout ce qui est élevé, idéal, abstrait, non pour le rejeter dans le néant, mais pour le transférer à un niveau matériel, le retremper dans les régions inférieures du corps et de la terre.

humaine. Ce réalisme se caractérise par « le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissociable unité²⁸⁶ ». Au dire de Bakhtine, le corps universel trouve sa puissance dans l'ambivalence qui permet de tourner en dérision le négatif de façon positive. Dans ces conditions, nous nous trouvons confronté à une satire ambivalente, qui tire la réjouissance dans la critique opaque du monde. Nous assistons à une transposition des valeurs dominantes. Ce qui était relié à une idée de la supériorité de la noblesse et de la spiritualité s'efface sous l'image du corps comme représentation incontournable du réel.

Ainsi, le grotesque se manifeste-t-il par le corps et avec le corps par le rire. Le corps grotesque est un « corps en mouvement » qui se trouve toujours « en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps²⁸⁷ ». Le lecteur doit construire ce corps qui renvoie à des dénigrements illustrant que les romans d'Ahmadou Kourouma s'appliquent à présenter un « monde renversé », où règnent la transgression des « fils d'esclaves et de bâtards » (*S*, 100), le désordre, la confusion et l'interdit, que ces romans décrivent de façon symbolique. Dans ce monde à l'envers, la « bâtardise », érigée en valeur cardinale, est à comprendre ainsi :

un chaos d'où le pire menace à chaque instant de surgir. C'est la dépravation générale engendrée par l'oubli des vieilles sociabilités désignées [...] sous les mots "humanisme" et "fraternité". C'est aussi le relâchement des pratiques religieuses [...], une affection dissolvante qui, dans le sillage de ses sbires, représentants occultes ou officiels des nouveaux pouvoirs, va tenter de "pénétrer", de "diviser", de "gâter" [l'Afrique]²⁸⁸.

La bâtardise qui renvoie, selon Rachida Simon, à la mise en accusation de l'effacement de l'identité authentique et des repères culturels²⁸⁹, s'avère donc un moyen pour dénoncer la trahison, le manque de courage, la complicité des intellectuels africains malhonnêtes, les dérives des régimes politiques africains, etc. Ainsi, c'est par le corps que le grotesque conteste le monde

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 315.

²⁸⁸ Brigitte Dodu, « Ahmadou Kourouma, héraut de la "bâtardise" », Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles : Peter Lang, 2006, p. 194-195.

²⁸⁹ Rachida Simon, « La carnavalisation ou "le monde à l'envers" : *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib », *Synergies Algérie*, n° 10, 2010, p. 209.

et se détache des encombrements et soumissions du quotidien. Ce détachement se fait par un rire profond, libérateur et joyeux, celui de l'affranchissement et de la joie :

Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaines qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités. C'est la raison pour laquelle une certaine « carnavalisation » de la conscience précède toujours, les préparant, les grands revirements, même dans le domaine de la science²⁹⁰.

D'après Bakhtine, le rire populaire organise toutes les formes du réalisme grotesque, rabaisse et matérialise, brise les assises de la hiérarchie pour se fier au possible. Le rire carnavalesque est l'arme de contestation et le remède contre les valeurs dominantes, les conventions, les vérités consacrées et les règles du vivre en société. Il n'a pas les connotations intellectuelles du rire satirique. Le rire représente, selon Michel Perrin, « la parodie, le monde renversé qui permet de comprendre ce qu'est la vérité [...] ». Le rire a une valeur pédagogique parce qu'il permet d'atteindre la vérité²⁹¹ ». Il a toujours été associé au bas matériel et corporel et était l'essence même du grotesque qui inspire la sensation carnavalesque du monde où la morale et les normes dominantes sont remises en cause.

Le carnavalesque est perçu comme un tout intégrant à la fois le comique et le sérieux. Il suppose contraste et subversion entre deux sphères sociales, l'une officielle et l'autre non, en position de discordance et de tension, mais dont les conflits se règlent somme toute dans un grand éclat de rire salvateur. Excepté le rire et la dérision, le carnavalesque sert à provoquer une prise de conscience qui conduit à réfléchir et à s'engager. Il se caractérise, selon Bakhtine, par un ancrage dans le vécu quotidien, une présence de personnages marginaux ou pathologiques, une dimension aventureuse, un mélange de tons et de styles portés par un langage heurté, ambivalent ou obscène, mais toujours apte à déclencher le rire, la causticité critique, etc. Bakhtine postule que la littérature peut alors être le lieu d'une subversion de la pensée vis-à-vis

²⁹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op.cit.*, p. 58.

²⁹¹ Perrin Michel, « Problématique du rire dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco (1980) : de la Bible au XX^e siècle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 58, décembre 1999, p. 475.

de la société²⁹². C'est l'hypothèse développée dans son étude de la tradition orale des carnivals au Moyen Âge et à la Renaissance en France. Le carnavalesque « s'intègre à la valorisation du bas corporel, de la difformité, de la laideur mise en relation avec les fonctions vitales et suppose [ainsi] une subversion joyeuse des valeurs dominantes, politiques et esthétiques²⁹³ ». Il implique donc la subversion, la rupture et l'inversion du monde que nous pouvons retrouver dans le roman à travers les propos tenus par le narrateur et les personnages.

Chez Ahmadou Kourouma, il est possible de voir une subversion de ces valeurs dominantes. Le lecteur de ses romans est témoin de la chute sociale progressive de certains personnages. Les romans d'Ahmadou Kourouma créent un univers particulier, marqué par la subversion des codes, l'inversion des valeurs, et par un langage fait de dérision et d'ambiguïté. Ils annoncent déjà un monde carnavalesque par l'usage de personnages dégradés incarnant ou dévoilant la dégradation politique et la déchéance sociale. Fama est un prince déchu, réduit à la misère et forcé à vivre d'expédients. Djigui Keita est un roi caricaturé de façon parodique et qui s'épuise en sacrifices pour faire asseoir son pouvoir monarchique. Koyaga, vénérable président-dictateur aveuglé, au cours d'un *donsomana*, de louanges en son honneur par les griots de la confrérie de chasseurs à laquelle lui-même appartient, ne se doute pas de l'ambivalence et des féroces critiques que ces complaisances cachent. L'enfant-soldat Birahima rend au monde entier, par son parler vulgaire, un témoignage lucide sur une terrible expérience vécue par les enfants-soldats, une terrible violence qui a marqué l'histoire contemporaine du continent africain. Les romans d'Ahmadou Kourouma nous décrivent donc, dans une vision carnavalesque du monde, la cruelle et amère désillusion que les régimes politiques africains de la postindépendance ont imposée à ceux qui attendaient tout de la révolution et l'hypocrisie dans laquelle vont « s'endormir » certains intellectuels africains. Ainsi, la carnavalisation littéraire

²⁹² Mikhaïl Bakhtine avance que « la langue carnavalesque [...] est marquée, notamment, par la logique originale des choses “à l'envers”, “au contraire”, des permutations constantes du haut et du bas (“la roue”), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et de travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons. La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme “un monde à l'envers” ». Dans *L'œuvre de François Rabelais*, *op.cit.*, p. 19.

²⁹³ Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire*, *op.cit.*, p. 211.

s'avère-t-elle la forme privilégiée des romans d'Ahmadou Kourouma; elle accompagne ou dit une société de la surface.

Sur le plan littéraire, la stratégie de carnavalisation mène à l'écriture dialogique qui, selon Bakhtine, caractériserait l'écriture de Dostoïevski par opposition à l'écriture monologique du roman réaliste. Cette écriture serait basée sur la dissimulation et les formes hybrides. Elle utiliserait des formes comme le brouillage du temps et de l'espace, le bouleversement de la structure, la multiplication de l'intrigue, l'humour, le grotesque, la prolifération de contrastes et la démesure. Nous pouvons nous poser la question de savoir si le grotesque, tout en déformant la réalité et en nous en détachant par le rire, ne fait finalement que l'accepter. Nous tenterons de faire une réflexion sur la possible contestation de la forme carnavalesque dans les romans d'Ahmadou Kourouma.

1.6. Conclusion du chapitre

Le texte romanesque se pose comme un discours à la fois sémantique et syntaxique se structurant à partir de la création de l'illusion réaliste qui permet au texte d'être polyphonique. C'est dans ce contexte qu'opère la socialité du texte littéraire capable de prendre en charge le discours social qui, comme l'écrit Marc Angenot, se présente comme un ensemble de « ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ». Le roman qui s'inspire alors de tous les discours ambiants émis par la société à un moment donné de son évolution crée ainsi son propre univers. C'est pour cette raison que, dans les pages qui précèdent, nous avons esquissé l'approche sociocritique qui permet de repérer et d'analyser avec objectivité les indices qui permettent à un écrivain de transposer le discours social en littérature.

La méthode sociocritique, dont l'objet d'étude est le texte littéraire, a comme angle de vision une lecture immanente qui s'attarde sur le discours social. L'exposé a montré que cette méthode pose la difficulté scientifique quand on tente de la saisir de manière univoque. C'est pour cela que nous avons relevé quelques tendances qui nous ont paru pertinentes dans l'entreprise de notre recherche : la sociologie littéraire (Pierre Zima), la sociopoétique du texte littéraire (Claude Duchet), la théorie de l'imaginaire social (Pierre Popovic), l'étude linguistique des textes (Edmond Cros), et l'analyse du discours (Marc Angenot, Régine Robin). Ces

tendances nous permettent d'étudier la socialité des romans d'Ahmadou Kourouma. Cette socialité se matérialise à travers les « seuils » d'ouverture et de clôture (Del Lungo, Calvino, Larroux) et les personnages (Jouve) du texte romanesque (Mitterand).

Dans la textualisation de ces types de discours, Ahmadou Kourouma recourt aux procédés de déconstruction des « discours dominants » tels que l'ironie, la parodie, la satire et l'humour qui sont à l'œuvre dans ses romans. Les considérations de Catherine Kerbrat-Orecchioni, Alain Berrendonner, Vladimir Jankélévitch, Beda Allemann, Philippe Hamon, etc., nous ont permis d'expliquer le concept d'ironie. Celles de Linda Hutcheon distinguent le trope d'ironie des genres de la satire et de la parodie qui se servent souvent du mécanisme rhétorique de l'ironie. Celles de Bakhtine et de Robert Escarpit quant à elles font état du comique et plus particulièrement de l'humour qui contribue à la transformation de la souffrance en une attitude distante et dominante. L'étude fait un examen des modalités, des voies et des médiations par lesquelles les discours de la société se réinjectent dans le texte, discours créant précisément un effet de plurilinguisme et qui, une fois dans le roman, fonctionnent indépendamment de la société qui les a produits. Grâce à ces procédés de l'ironie, de la parodie, de la satire et de l'humour, Kourouma arrive à inscrire un discours polyphonique au sein du roman, à exprimer ses idées et à extérioriser sa vision du monde à travers ses personnages et instances narratives. Ainsi, le roman s'avère-t-il un genre capable d'absorber des discours sociaux hétérogènes, ce que Bakhtine a nommé le plurilinguisme. Ce plurilinguisme des discours entraîne la pluralité des voix, créant des conflits esthétiques liés à l'effet de polyphonie et de carnavalisation du discours romanesque. Le roman tient donc à la fois un discours sur le processus d'esthétisation et un discours sur les autres discours émanant du monde représenté dans l'œuvre.

Les formes de l'ironie, de la satire, de la parodie, de l'humour et du carnivalesque constituent des formes de confrontation avec l'ordre établi et de contestation du monde officiel. Leur caractérisation nous a permis de voir qu'elles permettent aux discours sociaux d'être polyphoniques. La signification qui en résulte se complexifie et se révèle comme une arme de la révolte contre toute forme d'aliénation. Les romanciers se servent de ces figures du discours pour échapper à la censure et au contrôle politique qu'ils veulent stigmatiser en mettant ainsi en évidence leurs absurdités. Ces formes littéraires sont donc essentielles dans la contestation du

pouvoir. Nous allons approfondir notre réflexion sur la capacité contestataire littéraire du pouvoir en étudiant les romans d'Ahmadou Kourouma.

Chapitre 2

L'ambiguïté du discours historique africain dans les romans d'Ahmadou Kourouma

2.1. Introduction : de la stratégie discursive de l'histoire à l'effet de fiction

Né en 1927, à Boundiali, au nord de la Côte-d'Ivoire, Ahmadou Kourouma est un écrivain d'origine malinké qui fait partie, par l'étendue et la diversité de sa production littéraire, de la génération des écrivains africains francophones postcoloniaux. Cependant, une question qu'on se pose est de savoir comment Kourouma est venu à la littérature. Rien de sa formation ne lui a fourni des connaissances relatives à cette matière. Ce constat est d'ailleurs au centre de la réflexion de Claire Ducourneau qui s'est posé la question de savoir comment la consécration d'Ahmadou Kourouma a rejailli sur son écriture. Selon elle, Kourouma, cet « opposant politique dépourvu de capital littéraire²⁹⁴ », entre difficilement en littérature. En effet, il est de « profession mathématicien-actuaire et sans aucune formation littéraire ou linguistique²⁹⁵ » et se lance en littérature sans y être préparé. C'est normal qu'il fasse des « fautes » de français qui donnent lieu aux griefs avancés par les éditeurs parisiens refusant de publier son premier roman, *Les soleils des indépendances*, qui paraît au Canada, à Montréal, en 1968. Pour la première fois, Kourouma évoque « la période des indépendances comme une désillusion collective, en montrant comment elles achèvent le démantèlement de la société traditionnelle déjà entamé sous la colonisation. Les frontières artificielles instaurées entre les pays nouvellement créés, issus de la colonisation, handicapent alors le circuit commercial emprunté depuis des siècles par les commerçants malinkés²⁹⁶ ». La publication à Montréal, puis finalement à Paris, va consacrer le succès littéraire de l'œuvre qui deviendra un chef d'œuvre en Côte-d'Ivoire et dans de nombreux autres pays africains.

La publication de *Les soleils des indépendances* va encourager Ahmadou Kourouma à poursuivre sa carrière littéraire. Ses romans évoquent et analysent les sociétés africaines en général, la société malinké en particulier. Ils proposent une analyse du milieu dont Ahmadou

²⁹⁴ Claire Ducourneau, « De la scène énonciative des *Soleils des indépendances* à celle d'*Allah n'est pas obligé...* », *COnTEXTES* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006. Consulté le 25 janvier 2015. URL : <http://contextes.revues.org/77> ; DOI : [10.4000/contextes.77](https://doi.org/10.4000/contextes.77).

²⁹⁵ Zuzana Malinová-Šalamonová, « La langue comme contrainte incontournable dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », Sylviane Coyault (dir.), *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 331.

²⁹⁶ Claire Ducourneau, « De la scène énonciative des *Soleils des indépendances* à celle d'*Allah n'est pas obligé...* », *COnTEXTES*, art.cit.

Kourouma est issu en l'appréhendant mieux que n'importe quel autre écrivain ne l'ait déjà fait. En effet, comme Ahmadou Kourouma le révèle lui-même dans une interview accordée à Tanella Boni²⁹⁷, le motif social qui l'a conduit à l'écriture est la crise politique de 1959-1963 en Côte-d'Ivoire, au cours de laquelle plusieurs de ses amis furent emprisonnés par le pouvoir de Félix Houphouët-Boigny. En 1963, Kourouma et les siens sont emprisonnés, mais grâce à sa femme française, il est vite libéré et part en exil dans différents pays africains, en Algérie, au Cameroun, au Togo et en France avant de revenir vivre en Côte-d'Ivoire. Ce séjour à l'étranger de sa chère patrie le pousse à manifester son parti pris en faveur « [...] des malheurs qui n'ont point de bouches [afin que s]a voix [exprime] la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir²⁹⁸ » en se tournant vers la fiction. Par sa plume, Kourouma veut contribuer à

la libération politique de l'homme tout court. L'appel que l'écrivain adresse à son public bourgeois, c'est, qu'il le veuille ou non, une incitation à la révolte; celui qu'il lance dans le même temps à la classe dirigeante c'est une invite à la lucidité, à l'examen critique de soi-même, à l'abandon de ses privilèges. [...] Puisque sa position est critique par essence, il faut bien qu'il [l'écrivain] ait quelque chose à critiquer; et les objets qui s'offrent d'abord à ses critiques ce sont les institutions, les superstitions, les traditions, les actes d'un gouvernement traditionnel²⁹⁹.

L'épisode de l'emprisonnement d'Ahmadou Kourouma a été pour lui un moment décisif de son écriture politique et historique. Ainsi, Jean-Michel Djian avance-t-il que « l'humanité barbare mettait Kourouma en appétit. Et c'est la littérature qui lui rendit justice de sa gourmandise³⁰⁰ ». De cet épisode, Ahmadou Kourouma va réaliser une fresque romanesque dont le but est de nous faire découvrir les réalités sociales africaines ignorées ou reniées en vue d'ériger la civilisation africaine en une civilisation humaine, au même titre que les autres civilisations qui ont jusqu'à présent dominé le monde. Étant donné que l'objectif de tout écrivain est de donner « la possibilité concrète pour les hommes de comprendre leur propre existence comme quelque

²⁹⁷ Dans son envie de dénoncer le machiavélisme qui a gangrené les despotes africains, Kourouma affirme ceci : « Quand j'ai écrit *Les soleils des indépendances*, j'avais pour objectifs de dénoncer les abus du pouvoir, des abus économiques et sociaux ». Propos recueillis par René Lefort et Mauro Rosi, « Ahmadou Kourouma, ou la dénonciation de l'intérieur », *Le courrier de l'Unesco*, mars 1999, p. 46.

²⁹⁸ Nous paraphrasons le célèbre poète Aimé Césaire, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris : Présence Africaine, 1963, p. 22.

²⁹⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p. 113-114.

³⁰⁰ Jean-Michel Djian, *Ahmadou Kourouma*, Paris : Seuil, 2010, p. 19.

chose d'historiquement conditionné, de voir dans l'histoire quelque chose qui affecte profondément leurs vies quotidiennes et qui les concerne immédiatement³⁰¹ », nous voulons interroger, dans les pages qui suivent, les liens complexes qui lient l'histoire des différents personnages des romans de Kourouma et les événements historiques concernant le continent africain. Plus précisément, nous entendons étudier comment Kourouma parvient à écrire une œuvre littéraire à partir de l'histoire politique du continent africain en général et de la Côte-d'Ivoire en particulier. L'objectif est de relever tous les problèmes que pose la fictionnalisation de l'Histoire d'un pays, voire d'un continent. Nous nous bornerons, dans un premier temps, à l'étude des moments clés des romans de Kourouma ou lieux d'« attaque » qui permettent de comprendre ses choix narratifs, puis nous tracerons les grands axes qui reconstruisent l'histoire africaine en abordant les rituels traditionnels et les atrocités de la conquête coloniale en Afrique.

2.2. Les lieux d'« attaque » des romans d'Ahmadou Kourouma

Ahmadou Kourouma est un écrivain qui a beaucoup réfléchi sur la matérialité de l'écriture et du texte littéraires qui incitent à une lecture active de ses romans. Tout en s'opposant à certains écrivains africains, dont l'intention est d'« écrire dans une langue volontairement « blanche » (sans mauvais jeu de mots), non marquée, sans trait spécifique³⁰² », il a opté pour la « malinkisation » du français, afin de bouleverser les habitudes « académiques ». Ainsi, s'est-il rebellé contre la grammaire et la belle rhétorique, afin de mettre au point de nouvelles voies, de nouvelles formes d'écriture, de nouvelles stratégies romanesques et ainsi créer des œuvres toujours plus originales. Il a plié la langue française aux exigences de la pensée et des structures linguistiques des Africains en général et des Malinkés en particulier. Dans ses romans, la langue française apparaît corrompue par les tournures, les insuffisances du « parler nègre ». Ahmadou Kourouma a volontairement tordu le cou à la langue française pour mieux faire ressortir ses idées. Ses textes littéraires regorgent d'expressions et un grand nombre de métaphores, d'images et formules purement malinkées conférant à ses romans leur couleur locale et leur originalité.

³⁰¹ Georges Lukács, *Le Roman historique*, trad. R.Sailley, Paris : Payot, 2000 [1965] p. 23.

³⁰² Cécile Van Den Avenne, « Passer d'un monde à l'autre, d'une langue à l'autre - Lecture de deux *incipits* d'Ahmadou Kourouma », Marie-Anne Mochet, Marie-José Barbot, Véronique Castellotti, Jean-Louis Chiss, Christine Develotte, Danièle Moore (coord.), avant-propos d'Henri Besse, *Plurilinguisme et apprentissages : mélanges Daniel Coste*, Lyon : École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, 2005, p. 237.

Ahmadou Kourouma a travaillé la langue française dans son rapport aux langues locales en vue d'influencer le lecteur, créer des narrateurs pour raconter l'histoire et représenter l'univers et les les référents décrits, etc. Pour y parvenir, il a mis à la portée du lecteur tout un mécanisme de lieux dans lesquels se concentre un discours réflexif qui exhibe les codes de ses romans. Nous pouvons, dès la première page de couverture et les premiers mots (le titre et l'*incipit*) où se joue le passage d'un monde à l'autre, déceler les procédés esthétiques et narratifs qui produisent l'intérêt de ses textes et l'effet de séduction qui en résulte.

2.2.1. Étude de quelques indices paratextuels des romans d'Ahmadou Kourouma

Les éléments encadrant le texte romanesque qu'on nomme paratexte nous aident à le commenter. Ces éléments sont des passages obligés auxquels nous attachons un intérêt certain. En effet, comme l'écrit Georges Jacques, ils « engendre[nt] tout un réseau de significations³⁰³ ». Ils introduisent le système discursif du texte. Cela nous amène, d'une part, à étudier les illustrations des pages de couverture des romans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*. Nous confronterons ces illustrations du paratexte avec les passages de texte auxquels ils renvoient de façon à en dégager le sens. Le choix de ces deux pages est dicté par les images très évocatrices révélant certains aspects du discours social africain qui y sont représentés. Les illustrations de ces pages nous paraissent très utiles dans le décodage des discours sociaux tenus sur l'Afrique mis en fiction par Ahmadou Kourouma. Nous analyserons, d'autre part, deux autres éléments jouant un rôle décisif dans la constitution du sens d'une œuvre, à savoir le titre du premier roman et l'exergue du deuxième roman de Kourouma.

En effet, la photo de la page de couverture d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* (dans l'édition en livre de poche de la collection « Points », Paris : Seuil, 2000) représente le personnage principal, Koyaga, et son gigantisme. À la lecture du roman, nous apprenons que Koyaga est le fils d'un homme et d'une femme dont « aucun mot [des *soras*³⁰⁴] n'arrive à dire

³⁰³ Georges Jacques, « Aspects du paratexte », Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux : Duculot, 1987, p. 205.

³⁰⁴ Le *sora* est, selon Kourouma, un griot affecté au service d'un maître-chasseur. Il louange, chante et joue de la cora. Le *sora* se définit comme « un chantre, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs » (*E*, 9). Il est le récitant, le narrateur du roman.

[s]es totalités » (E, 41). Ses yeux protégés par des lunettes de soleil, sa tenue (uniforme de grande tenue des officiers), et « son corps massif, sa stature imposante, son allure martiale, sa mine renfrognée, sa puissante mâchoire, ses lèvres lippues, son regard grave et sévère se cachant mal sous ses lunettes toutes noires qui renforcent l'épouvante³⁰⁵ » inspirent la peur, la terreur et la cruauté à l'image d'un ogre. Or, comme l'écrit Sophie Duval, « la cruauté semble constituer la pierre de touche d'une importante variété d'ironie³⁰⁶ ». Cet élément du paratexte révèle la posture gigantesque et mystérieuse de Koyaga dont la gestation a duré douze mois :

La gestation d'un bébé dure neuf mois; Nadjouma porta son bébé douze mois entiers. Une femme souffre du mal d'enfant au plus deux jours; la maman de Koyaga peina en gésine pendant une semaine entière. Le bébé des humains ne se présente pas plus fort qu'un bébé panthère; l'enfant de Nadjouma eut le poids d'un lionceau » (E, 22).

Le portrait de Koyaga nous montre que le texte qui va suivre décrit une société où l'alternance au pouvoir n'est pas à envisager parce que le président-dictateur Koyaga restera « 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 » (E, 9). Le vote que met en évidence le titre n'en est pas un et représente le déficit de la démocratie en Afrique parce qu'il est effectué par des bêtes sauvages au lieu des êtres humains.

De même, l'image très évocatrice de la couverture d'*Allah n'est pas obligé* (Paris : Seuil, 2002) reprend le cliché d'un jeune, Birahima, avec un fusil kalachnikov entre les mains, le pointant vers le haut. Elle représente la naïveté du peuple et l'ivresse du pouvoir, la voracité et la brutalité de ses dirigeants qui n'hésitent pas à enrôler les enfants naïfs dans les milices armées. L'image contraste pourtant avec le titre qui fait allusion à la religion (musulmane) alors que le roman traite du thème des enfants soldats en Afrique de l'Ouest en temps de guerre et retrace les conflits politiques entre politiciens, organisations armées, etc. Ahmadou Kourouma veut dénoncer certains effets néfastes des enfants-soldats entraînés de force par les seigneurs de guerre dans des guerres impitoyables qui déciment encore la population d'une bonne partie de l'Afrique de l'Ouest, bien des années après les indépendances africaines dont on espérait le plein

³⁰⁵ Yao Louis Konan, « Le barbare en contexte postmoderne : d'une hyperactivité du corps impur dans le roman ivoirien », *Voix plurielles*, vol. 10, n° 2, 2013, p. 316.

³⁰⁶ Sophie Duval, *L'ironie proustienne. La vision stéréotypée*, Paris : Honoré Champion, 2004, 33.

épanouissement des peuples. Son but est de sensibiliser les peuples africains en mettant en évidence les vraies causes de leurs maux, de leurs problèmes qui se perpétuent dans ce monde de terreur.

Ces deux éléments du paratexte constituent le « pacte » de lecture des deux romans d'Ahmadou Kourouma et entretiennent des relations étroites avec les débuts de ces mêmes romans. C'est là que nous pouvons situer l'hypothèse de Théopiste Kabanda qui, en étudiant le deuxième roman d'Ahmadou Kourouma, avance que « *l'incipit* commence déjà avec le titre du roman qui allie des mots appartenant aux deux systèmes linguistiques que convoquent les narrateurs [des romans de Kourouma]³⁰⁷ ». Chez Ahmadou Kourouma, *l'incipit* ne comprend pas seulement la première phrase du livre, mais aussi le paratexte.

Quant aux titres d'Ahmadou Kourouma, même s'ils apparaissent parfois sous forme de métaphores, ils vont à l'essentiel, que ce soit les titres de romans ou de chapitres. Ces derniers mettent souvent en relief l'élément central de l'unité textuelle présentée. Les titres indiquent donc les thèmes autour desquels va s'organiser l'intrigue. Un titre comme « Les soleils des indépendances » fait intervenir le débat sur le discours politique de l'Afrique postindépendante. On est invité à lire ce roman en accordant une importance particulière à la situation politico-économique de l'Afrique postcoloniale. Il s'agit d'un titre qui, à en croire les propos de Louis Hay, « a valeur de repère génétique à l'échelle de l'œuvre; il indique un tournant thématique [...] et, par là même, un tournant idéologique et esthétique qui s'opère précisément à travers la genèse de [l'œuvre elle-même]³⁰⁸ ». Charles Grivel remarque que c'est dans le titre que « l'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de connaître (donc avec intérêt), est tracée³⁰⁹ ». Pour ce faire, l'utilisation métaphorique du soleil qui éclaire le jour dans le titre de ce roman ferait penser que le roman traite du renouveau des indépendances africaines. Mais Ahmadou Kourouma l'a écrit en réaction aux régimes politiques africains issus de la décolonisation, et comme témoin de cette

³⁰⁷ Théopiste Kabanda, *Mots de guerre et guerre de mots dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma*, thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 2007, p. 82.

³⁰⁸ Louis Hay, « Les trente-trois débuts de Christa Wolf », Bernhild Boie et Daniel Ferrer (dir.), *Genèses du roman contemporain : incipit et entrée en écriture*, Paris : CNRS Éditions, 1993, p. 82.

³⁰⁹ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye : Mouton, 1973, p. 173.

époque de mutations politiques et socioéconomiques, il nous propose de voyager et de remonter dans le temps pour découvrir une Afrique méprisée et trahie par ses propres enfants, les « cancelats des Indépendances, des partis uniques » (S, 137). Le roman évoque cette période durant laquelle l’Afrique subsaharienne est tourmentée et en proie à de grands changements sociopolitiques et économiques. Dans un jeu d’associations d’images, Ahmadou Kourouma livre des matériaux bruts pour décrire la mémoire du temps de la décolonisation. Synonyme pour les Africains d’une vie meilleure, une société libre et disposée à s’engager dans la voie du développement, la décolonisation s’avère pourtant une source de peines, de tristesses, de pauvreté et de désespoir.

Dans le titre du deuxième roman, *Monnè, outrages et défis*, s’établit déjà un dialogisme qui se perçoit dans l’exergue du roman quand le Centenaire Djigui discute avec un Français à propos du vocable « monnè ». Ahmadou Kourouma suggère une traduction du mot malinké « monnè » par les deux noms français juxtaposés. Ainsi, franchit-il les frontières linguistiques en associant des mots appartenant à deux systèmes de langue différents qu’il fait siens. La lecture de cette épigraphe s’avère enrichissante, car elle révèle tous les problèmes essentiels qui seront développés dans le roman où Ahmadou Kourouma se sert de deux codes linguistiques pour décrire l’histoire de la colonisation française en Afrique de l’Ouest et celle des malentendus entretenus tout au long de l’intrigue :

Un jour le Centenaire demanda au Blanc comment s’entendait en français le mot *monnè*. « Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu’aucun le traduise véritablement », répondit le Toubab qui ajouta : « En vérité, il n’y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le *monnè* malinké ». Parce que leur langue ne possédait pas le mot, le Centenaire en conclut que les Français ne connaissaient pas les *monnew*. Et l’existence d’un peuple, nazaréen de surcroît, qui n’avait pas vécu et ne connaissait pas tous les outrages, défis et mépris dont lui et son peuple pâtissaient tant, resta pour lui, toute la vie, un émerveillement, les sources et les motifs de graves médiations. (M, 9)

La question posée dans cette conversation métalinguistique se rapporte à la traduction et soulève une autre qui lui est corollaire, celle se rapportant à l’interaction entre deux personnages issus de deux milieux culturels différents. Lise Gauvin avance d’ailleurs que l’enjeu de cet ouvrage concerne la « confrontation des cultures et des civilisations dont le résultat se trouve

implicitement indiqué par l'impossibilité de la traduction³¹⁰ ». L'épigraphe présente deux personnages appartenant à deux aires culturelles antagonistes : « le Centenaire » et « le Blanc ». L'explication du mot « monné » éclaire la rencontre entre deux langues, mais aussi entre deux cultures, deux discours sociaux. Le roman fait interagir un personnage français et un personnage malinké et peut se lire comme une aspiration à la synthèse dont l'hybridité garantit la richesse de l'interaction des cultures qu'Édouard Glissant appelle « l'aventure du multilinguisme et [...] l'éclatement inouï des cultures³¹¹ ». De cette façon, il s'agit d'une sémiotique transculturelle que Josias Semujanga définit comme

la méthode d'analyse qui vise à montrer comment une œuvre artistique dévoile la culture de « Soi » et de « l'Autre » par des coupes transversales sur les genres artistiques et littéraires. Elle est, comme le souligne la racine latine du mot trans – qui veut dire de part en part des cultures et des genres littéraires, ou qui va à travers les cultures et les genres, et aussi bien par-delà, au-delà de la culture et du genre –, une méthode qui étudie les relations qu'une œuvre particulière établit avec la macrosémiotique internationale, trop riche et trop variée pour être dans le seul cadre national³¹².

La poétique transculturelle porte sur les liens se tissant entre les formes culturelles et leur relation avec d'autres textes provenant d'autres cultures. Dans ces conditions, le texte littéraire entraîne « l'intrusion de tous les autres discours (présents ou virtuels) [...] [et] devient le lieu géométrique d'une multitude de flux (linguistiques, rhétoriques, encyclopédiques) qui s'entrecroisent, ne cessent de se couper les uns les autres pour finalement aboutir à un discours qui apparaît comme le rassemblement des éléments hétérogènes³¹³ ». Cette intrusion de discours et flux s'observe dans *Monné, outrages et défis*. Cécile Van den Avenne l'admet quand elle écrit que ce roman peut être conçu comme « la narration d'une confrontation entre deux façons de se représenter le monde, et entre deux langues - tout l'enjeu étant de faire avec ce problème qui consiste à rendre compte de son propre monde dans la langue de l'autre³¹⁴ ».

³¹⁰ Lise Gauvin, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris : Karthala, 2007, p. 92.

³¹¹ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris : Gallimard, 1990, p. 46.

³¹² Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 29.

³¹³ Justin K. Bisanswa, « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *Études françaises*, vol. 41, n° 2, 2005, p. 104.

³¹⁴ Cécile Van Den Avenne, « Passer d'un monde à l'autre, d'une langue à l'autre - Lecture de deux *incipits* d'Ahmadou Kourouma », Marie-Anne Mochet, Marie-José Barbot, Véronique Castellotti, Jean-Louis Chiss,

Mais le texte nous montre que les relations franco-africaines sont difficiles. C'est dans cette visée que le personnage de Djigui refuse d'apprendre le français³¹⁵, dont les mots sont réduits et les sons produisent des effets humoristiques, voire grossiers. Le roi est dégoûté par la signification littérale des consonances françaises en malinké et doit, dans un rôle de relation d'échange, maintenir en permanence entre lui et les autorités coloniales un interprète qui joue un rôle de premier plan. L'interprète doit parler aux colons à la place du roi parce que, selon les propos du narrateur, Djigui « connaissait plus que tout autre l'arbitraire des commandants. Maintenir un interprète entre le Blanc et lui, c'était se réserver une distance, quelques libertés, un temps de réflexion, des possibilités de réticences et de commentaires ; entretenir une certaine incompréhension » (*M*, 226). Lors de la première rencontre avec les Nazaréens, Djigui lance à haute voix un défi au commandant blanc et ordonne à son interprète de lui dire que

c'est contre eux, les Nazaras, incirconcis, que nous bâtissons ce *tata*. Annonce que je suis un Keita, un authentique totem hippopotame, un musulman, un croyant qui mourra plutôt que de vivre dans l'irréligion. Explique que je suis un allié, un ami, un frère de l'Almamy [Samory] qui sur tous les fronts les a vaincus. [...] Répète au Blanc que c'est par trahison que vous avez violé la ville de Soba. Rapporte que je le défie ; le défie trois fois. Adjure-le qu'en mâle dont l'entrejambe est sexué avec du rigide, il consente un instant à repasser la colline Kouroufi [...]. (*M*, 35-36)

En prononçant un tel discours, Djigui ne réalise pas l'ampleur de ses propos qui peuvent lui coûter la vie. L'interprète dévie alors les paroles de son protecteur, afin de le sauver d'un affront direct qui risquerait de mal tourner. Il va traduire le contraire des propos du discours de Djigui et les déforme pour empêcher tout affrontement. Il s'engage dans ce que Théopiste Kabanda appelle « une véritable guerre de mots pour contrer la guerre des armes [...], une mise en scène

Christine Develotte, Danièle Moore (dir.), avant-propos d'Henri Besse, *Plurilinguisme et apprentissage*, *op.cit.*, p. 239.

³¹⁵ L'instituteur français Touboug dispensait, le soir, au Bolloda, des cours pour adultes. Il avait la mission d'apprendre à lire, écrire et parler français à Djigui et ses suivants. Mais dans sa méthodologie de faire répéter les phrases, il se produit un quiproquo qui génère des insanités : « Le soir du vendredi suivant (les vendredis sont jours saints), l'instituteur dessina un chat, un chien, un cheval et eut la malchance de nous proposer "le chat voit bien même la nuit", phrase qui, criée à haute voix par les courtisans, devint en malinké "*Zan ba biè na nogo*" qui littéralement s'entend : le vagin de la maman Zan sauce gluante. Le Massa refusa de débiter une telle insanité par une nuit sainte [...] [et] conclut que le français était un langage de déhonté indicible par un croyant et un grand chef : il s'interdit de le parler et de le comprendre et ne changea pas d'opinion [...] » (*M*, 225).

ironique comprise à partir d'une ironie de situation³¹⁶ ». L'interprète traduit aux Blancs que Djigui leur a offert la montagne de Kouroufi pour s'y installer et protéger Soba. Les protagonistes de l'histoire sont loin de se comprendre et c'est ici que se manifeste le rôle de l'interprète qui doit prendre en compte l'ambiguïté des discours issus de deux cultures (l'Europe et l'Afrique). Tout en s'inscrivant, selon Alpha Ousmane Barry, dans la tradition francophone, le roman *Monnè, outrages et défis* s'avère « une production romanesque hybride, située à mi-chemin entre la culture occidentale et celle de l'Afrique, conciliant ainsi des univers symboliques différents³¹⁷ ». Dans ce roman, Kourouma présente le personnage de Djigui Keita, roi malinké qui a choisi de pactiser avec les colonisateurs et de garder un pouvoir factice.

2.2.2. Les *incipits* des romans d'Ahmadou Kourouma

La rédaction des premiers passages des romans d'Ahmadou Kourouma se présente comme « quelque chose de solide », « une sorte de poteau littéraire auquel il s'arrime d'entrée pour édifier ses récits³¹⁸ ». Ces passages sont si bien structurés et documentés qu'ils suscitent l'envie des lecteurs. Ils permettent de découvrir les caractères des personnages, les discours qu'ils tiennent entre eux, les commentaires de l'action, les informations nécessaires pour faire le compte de leurs idées, etc. En effet, les premiers passages du texte romanesque se révèlent, selon Jean-Jacques Lecercle, comme une « annonce d'un foisonnement de pages, de personnages et d'incidents [...] un lieu d'investissement affectif maximal [...] [un] écho de la plus grande jouissance³¹⁹ ». Dès le titre et l'*incipit*, un roman peut marquer un tournant dans l'écriture romanesque. Ces lieux balisent tous les éléments sur lesquels va s'ériger la narration.

Les *incipits* des romans d'Ahmadou Kourouma créent des univers imaginaires aussi vastes et complexes qui permettent au lecteur de deviner un certain pacte romanesque pouvant orienter sa lecture. Selon Sélom Komlan Gbanou, ils « procède[nt] peu à peu d'une rhétorique

³¹⁶ Théopiste Kabanda, *Mots de guerre et guerre de mots dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma*, *op.cit.*, p. 92-93.

³¹⁷ Alpha Ousmane Barry, « Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique », *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, n° 2, 2007, p. 24.

³¹⁸ Jean-Michel Djian, *Ahmadou Kourouma*, *op.cit.*, p. 60.

³¹⁹ Jean-Jacques Lecercle, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'*incipit* », *L'incipit*, textes réunis et présentés par Liliane Louvel, Poitiers : La Licorne, 1997, p. 8.

d'avertissement d'une écriture qui entend se désengager du romanesque classique pour rester au plus près des différents statuts de l'oralité africaine³²⁰ ». Or, nous avons déjà dit au chapitre précédent que l'*incipit* romanesque est un lieu stratégique primordial où se marquent les codes d'écriture et le pacte de lecture, un lieu romanesque sur lequel s'édifie tout le texte du roman. Ainsi, Charles Grivel remarque-t-il que « le début du roman supporte l'édifice tout entier. Le texte se supporte par son début. Chaque élément constituant s'y rattache³²¹ ». C'est au niveau de l'*incipit* que le romancier présente l'énonciateur, le moment d'énonciation et la situation d'énonciation. L'*incipit* a donc une valeur déterminante dans l'écriture et la lecture d'un roman. Il regroupe les premières traces d'une interpellation textuelle du lecteur.

Dans *Les soleils des indépendances*, l'*incipit* étroit (que nous limitons à la première phrase pour ses stratégies stylistiques) met en évidence le personnage de Koné Ibrahima. Il présente les indices qui organisent l'univers narratif : le cadre spatio-temporel (nous sommes en terre malinké, dans la capitale, au moment de l'indépendance), le personnage de Koné Ibrahima, le thème de la mort, etc., le tout étant écrit dans un français non standard. En effet, la reprise de l'expression non standard « avoir fini », au début du roman, permet au texte de nous révéler le phénomène de la mort de Koné Ibrahima. Mais ce personnage va disparaître du récit pour laisser place à un autre personnage, Fama Doumbouya, prince malinké déchu, dont l'histoire est celle du désenchantement d'après les Indépendances, le vrai protagoniste principal du roman. Or, dans le premier paragraphe, tout comme dans les paragraphes suivants des pages 8 et 9, et même dans le premier paragraphe de la page 10 du roman, nous ne trouvons aucun indice se rapportant au personnage de Fama. Cet *incipit* perd donc sa valeur d'exposition et un lecteur non averti serait dérouté par cette présence d'un imprévu. Il apparaît, selon Sélom Komlan Gbanou, comme une « feinte narrative », « un trompe-l'œil à valeur de diversion. Il annonce un horizon textuel dont il ne sera pratiquement plus question dans le cours du récit. Sa fonction est simplement rhétorique dans la mesure où le narrateur prend la parole par une anecdote, une mise en train destinée à solliciter l'intérêt du public³²² ». Les indices ne suffisent pas à limiter l'*incipit* à la

³²⁰ Sélom Komlan Gbanou, « L'*incipit* dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone*, n° 59, *Ahmadou Kourouma, un écrivain polyvalent*, 2002, p. 52.

³²¹ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque, op.cit.*, p. 91.

³²² Sélom Komlan Gbanou, « L'*incipit* dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone, op.cit.*, p. 53.

toute première phrase du roman parce que le personnage de Fama vient mettre en place un ensemble d'éléments diégétiques susceptibles d'augmenter la lisibilité de ce roman.

Selon Madeleine Borgomano, l'*incipit* de *Les soleils des indépendances* peut être considéré comme « un morceau isolable, mis en vedette puisqu'il ouvre le roman. Ce bref récit a surtout comme enjeu une vision particulière de la mort et du temps³²³ ». Le protagoniste du roman apparaît à la page 10. Ainsi, pouvons-nous lier l'évènement malheureux annoncé dès la première phrase du roman aux malheurs que va endurer Fama tout au long de l'intrigue jusqu'à la fin. Les moyens linguistiques et stylistiques mis en œuvre dans l'*incipit* de ce roman placent le lecteur occidental dans un univers qui lui est étranger. Kourouma subvertit la langue française par l'emploi inhabituel de certains mots et expressions, qui acquièrent ici un nouveau sens : « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahim, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume... » (S, 9). Les normes langagières sont perturbées : le verbe *finir* est employé comme verbe intransitif dans le sens de *mourir* et le narrateur essaie d'établir une sorte de complicité entre lui et le lecteur en recourant simultanément à deux systèmes de langue (« disons-le en malinké ») par la traduction de la métaphore malinké de la mort (« il n'avait pas soutenu un petit rhume »).

À côté de cet emploi « incorrect » du verbe finir, nous signalons l'usage de la tournure parfaitement française « soutenir quelque chose (un petit rhume) » qui signifie « supporter », « endurer » ou « subir sans fléchir ». Le narrateur avance que Koné Ibrahim « avait fini », donc est mort parce qu'il n'a pas pu supporter un petit rhume. L'expression est reprise à la fin du roman, aux tout derniers paragraphes, qui font écho à l'*incipit* : « Fama avait fini, était fini » (S, 196). Fama est mort, donc il est fini. Son histoire se clôt tout comme l'ère des princes est révolue. Cet *incipit* incite le lecteur à réagir. Il constitue un artifice par lequel Kourouma établit la fluidité lexicale et syntaxique des langues africaines. Selon Komlan Gbanou l'écrit ainsi :

L'*incipit* [de *Les soleils des indépendances*] sert à promouvoir le discours littéraire d'une démarche qui inscrit la narration dans une écriture qui se refuse à un absolu romanesque. Il est porteur de tout le projet littéraire de Kourouma, qui consiste à charger l'écriture romanesque d'une parole fortement conteuse et parlée qui échafaude la linéarité dans un

³²³ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma : le « guerrier » griot*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 22.

ensemble de coq-à-l'âne qui permet de greffer à une histoire centrale un vaste réseau de thèmes annexes³²⁴.

L'une des histoires greffées à l'intrigue principale et qui oriente d'ailleurs le cours des événements concerne « les multiples obsèques trop compliquées d'un Malinké [Koné Ibrahima] de caste forgeron » (S, 10). L'enterrement se révèle ici comme un événement social qui rassemble les Malinkés, spécialement Fama et « ceux qui ne vendent plus, parce que ruinés par les Indépendances » (S, 11). Ceux-ci « travaillent » dans les obsèques et les funérailles et sont d'ailleurs devenus « de véritables professionnels » sillonnant, durant la journée, tous les quartiers, afin de ne manquer à aucune cérémonie (S, 11).

L'*incipit* de ce roman prépare le terrain sur lequel évolue le personnage de Fama. Par le motif des funérailles, il déplace récit de la figure de Koné Ibrahima au personnage de Fama qui, n'ayant pas reçu la gratification et le bien-être pour ses efforts et sacrifices consentis lors de sa périlleuse lutte contre la colonisation, se livre à un combat légitime de recouvrer son ancienne aisance de prince. Le recours à une langue française africanisée reste la grande caractéristique de cet *incipit* qui n'affiche pas de liens avec le reste du texte. Ce mélange des langues dans l'écriture de Kourouma répond à une volonté de l'auteur qui, de son vivant, n'a pas cessé de manifester son envie de donner libre cours à son tempérament (africain) en distordant une langue classique qu'il jugeait trop rigide pour décrire ses idées et ainsi trouver et restituer le rythme africain³²⁵. C'est, selon nous, dans ce sens que le roman n'a pas intéressé les éditeurs parisiens qui n'ont pas su décoder les significations littéraires de Kourouma et ont alors refusé de publier un roman plein d'incorrections et/ou grossièretés capables de le crypter. Martine Mathieu-Job affirme sans ambages que « ce qui frappe, ou choque, dans le "style" de Kourouma, c'est [...] à la fois un lexique, une sémantique et une syntaxe anticonformistes portés par des mots et des tournures françaises réinterprétées, et des expressions idiomatiques décalquées du malinké, incompréhensibles pour le lecteur francophone³²⁶ ». Kourouma recourt à la langue malinké afin

³²⁴ Sélom Komlan Gbanou, « L'*incipit* dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone, op.cit.*, p. 53-54.

³²⁵ Ahmadou Kourouma, cité par S. Badday Moncef, « Ahmadou Kourouma écrivain africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, numéro 10, avril 1970, p. 7.

³²⁶ Martine Mathieu-Job, *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p. 131.

de bien extérioriser sa culture dans une langue qui n'est pas la sienne. Il procède à une sorte de métissage linguistique où la langue française viendrait côtoyer des expressions orales issues des langues vernaculaires africaines dans un même texte pour traduire les réalités propres aux Africains. Le recours aux deux codes linguistiques dans un roman se remarque surtout dans l'usage des mots et expressions calqués sur les langues africaines et dans les structures syntaxiques du français qui adoptent le rythme de ces mêmes langues.

Dans les premières pages de *Les soleils des indépendances*, le pacte de lecture s'établissant entre le narrateur et le récepteur du texte de Kourouma s'appuie sur un savoir qu'il suppose partagé et un code que le lecteur doit utiliser dans le cadre de sa lecture. Le narrateur cherche à entretenir une complicité joyeuse avec le narrataire afin que ce dernier puisse réagir à la situation décrite. Il incite son auditeur à concentrer son attention sur un énoncé à venir. Il lui arrive même d'anticiper sur la réaction par le recours aux pronoms « vous » et « on » :

Vous paraissez sceptique ! Eh bien, moi je vous le jure et j'ajoute : si le défunt était de caste forgeron, si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances (les soleils des Indépendances, disent les Malinqués), je vous jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère. Un ancien de la caste forgeron serait descendu du pays avec une petite canne, il aurait tapé le corps avec la canne, l'ombre aurait réintégré les restes, le défunt se serait levé. On aurait remis la canne au défunt qui aurait emboîté le pas à l'ancien, et ensemble ils auraient marché des jours et des nuits. Mais, attention ! Sans que le défunt revive. La vie est au pouvoir d'Allah seul ! [...] Donc, c'est possible, d'ailleurs sûr que l'ombre a bien marché jusqu'au village natal [...] » (S, 9-10).

Le pronom « vous » que nous retrouvons dans la citation renvoie à tous les participants du discours et implique une présence du narrataire tout au long du discours. Son emploi incite le lecteur à prendre part dans cette histoire qui se décrit et se ressent au moment même où l'action se passe. Or, cette même relation communicationnelle peut, chez Kourouma, se prêter à une mise en scène ironique. Le narrateur qui se trouve à première vue à l'extérieur de l'histoire envahit de temps en temps le texte par ses interventions. Il utilise le pronom « je » qui le démarque du groupe des Malinkés et l'entraîne dans l'histoire qu'il raconte, puis le pronom « on » qui vient appuyer l'instabilité de la narration du roman. Ce pronom indéfini crée à

plusieurs reprises une ambiguïté quant à l'identification de l'instance narrative³²⁷. Il semble parfois renvoyer à un narrateur interne, à un énonciateur impliqué dans l'action alors que c'est un pronom impersonnel. L'utilisation du pronom indéfini « on » écarte normalement le narrateur de ce qu'il énonce. Le pronom peut être remplacé par le pronom « il ». Mais, dans cet extrait, il semble en être autrement, sans pour autant pouvoir clarifier la situation : la subjectivité qui caractérise ce « on » constitue une sorte de zone tampon entre un narrateur qui n'appartient pas au récit et un narrateur appartenant au récit. Kourouma est donc un grand manipulateur des instances narratives qui entraîne une sorte de polyphonie romanesque. Tantôt la narration est omnisciente, faite à la troisième personne, tantôt elle passe d'un personnage à l'autre, à la première ou à la deuxième personne. Cela crée de multiples points de vue qui se superposent et se mêlent comme nous le verrons plus loin dans cette étude.

Le narrateur de Kourouma vise à rendre la communication effective avant la transmission d'informations utiles. Il s'agit d'une des techniques utilisées par les conteurs africains pour raconter l'histoire dans l'intention d'attirer l'attention de leur auditoire par des formules captivantes. Ces formules traditionnelles ont été adoptées par les romanciers africains francophones modernes et particulièrement Kourouma pour qui le narrateur s'adresse à un public fictif. Ce procédé se nomme, en linguistique énonciative, la fonction phatique du discours que Roman Jakobson définit comme « une fonction du langage par laquelle l'acte de communication a pour fins d'assurer ou de maintenir le contact entre le locuteur et le destinataire³²⁸ ». Cette fonction permet d'établir et de maintenir le contact entre le destinataire et le destinataire de la communication. Le narrateur de Kourouma utilise des expressions qui servent à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'il ne la relâche pas. Un tel usage, que nous retrouvons à plusieurs reprises dans le roman, permet au narrateur d'entraîner son narrataire dans les méandres d'un récit qui sort de l'ordinaire.

³²⁷ En 1998, Jean-Marie Gouvard a notamment abordé cette indéfinition - souvent volontaire - liée à l'utilisation du « on » par l'instance narrative en soulignant que « cette possibilité pour "on" d'assumer une fonction indexicale, combinée avec son infinitude sémantique, permet de jouer sur la référence de manière particulièrement souple et efficace ». Dans Jean-Marie Gouvard, *La pragmatique : outils pour l'analyse littéraire*, Paris : Armand Colin, 1998, p. 46.

³²⁸ Jean Dubois [et al.], *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris : Larousse, 1994, p. 358.

Comme la fonction de l'*incipit* est de construire des repères, nous devons chercher les indices qui présentent le personnage principal, Fama. Le début d'un roman invite le lecteur à s'investir, autant que faire se peut, dans le héros, ainsi que le milieu dans lequel il évolue. Il représente tout un condensé de ce qui sera développé dans la suite du texte. Parlant du concept de « boucle du texte » qui signifie que la fin d'un texte romanesque n'est autre chose que le retour au début, Jean-Jacques Lecercle dira que « tout est dans l'*incipit*, dont le reste du texte n'est que le développement. [...] L'*incipit* est donc beaucoup plus qu'un point de départ, ou qu'une première pierre : non seulement il supporte tout l'édifice, mais il en indique le plan³²⁹ ».

Ce qui nous intéresse dans cette délimitation de l'*incipit* de *Les soleils des indépendances* c'est l'établissement du rapport entre l'effet de clôture et l'entrée dans la fiction qui est fondée sur l'usage du lexème « malinké ». En plus de ses cinq occurrences que nous retrouvons dans les dix premières lignes du roman, il apparaît constamment dans la suite du texte : « Les vieux Malinkés » (S, 11), « On les dénomme entre Malinkés [...] » (S, 11), « Qui n'est pas Malinké peut l'ignorer » (S, 13), « Dites-moi, en bon Malinké que pouvait-il chercher encore ? » (S, 14), « l'abâtardissement des Malinkés » (S, 16), « les cérémonies malinké de la capitale » (S, 19), « les Malinkés honnissaient » (S, 17), « Mais l'important pour le Malinké est la liberté du négoce [...] qui fait le grand Dioula, le Malinké prospère » (S, 23), « Mais on était Malinké et le Malinké ne reste jamais sur une seule rive » (S, 132), « Vous ne savez pas parce que vous n'êtes pas Malinké » (S, 141), « Un Malinké était mort » (S, 196), etc.

L'histoire se situe dans la république imaginaire de la Côte des Ébènes, sous l'ère des indépendances. Le terme « malinké » ponctuant cette histoire sert, dans l'*incipit*, à désigner la race du personnage Koné Ibrahima (« de race malinké ») et la langue (« disons-le en malinké »). Dans la suite du texte, il sert à désigner un peuple (« les Malinkés»). Kourouma campe son récit dans l'univers malinké qui symbolise à la fois les personnages, le territoire et la langue, en passant par le français qui est considéré comme une langue de passage. Le lexème est donc étranger au lecteur du roman de Kourouma. Le narrateur révèle que seuls les lecteurs malinkés détiennent la clé de compréhension de l'histoire racontée, car, comme les colporteurs malinkés,

³²⁹ Jean-Jacques Lecercle, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'*incipit* », *L'incipit*, *op.cit.*, p. 9-10.

ils sont les seuls à pouvoir reconnaître l'ombre du défunt et interpréter le message qu'il vient leur livrer. Par contre, les lecteurs non malinkés, qui sont étrangers à la culture du personnage, doivent se fier à des « passeurs culturels³³⁰ » servant de courroies de transmission de connaissances culturelles. Ce rôle sera dévolu au narrateur tout au long du roman.

Dans l'*incipit* du deuxième roman de Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, nous sommes vite mis au courant de l'accession au trône du roi de Soba, Djigui dont l'intronisation suscite les problèmes liés à la gestion du pouvoir qu'il a hérité et dont il doit assurer la pérennité par tous les moyens. Alors que les griots lui annoncent que le pays dont il hérite s'avère « une œuvre accomplie », il se rend vite compte que « tous lui ont menti. La vérité était que rien n'avait été renouvelé dans le Mandingue depuis des siècles. Le pays était un *lougan* en friche, une case abandonnée dont le toit de toutes parts fuyait, dont les murs lézardés se croulaient. Tout était arriéré et vermoulu. Le legs était un monde suranné que les griots archaïques disaient avec des mots obsolètes » (*M*, 15). L'*incipit* fait état d'un rituel d'une violence inouïe :

Déjà, dans le profond du ciel de Soba, les charognards dessinaient des arabesques. Dans les flaques de sang, gorge tranchée, bœufs, moutons, poulets gisaient sur toute l'étendue de l'aire sacrificatoire. Il y avait trop de sang et c'était déjà enivrant.

« Du sang ! encore du sang ! Des sacrifices ! encore des sacrifices ! », commandait toujours le roi Djigui.

Affolés, sbires et sicaires se précipitèrent dans la ville, obligèrent, dans des concessions, le peuple à sacrifier. Les vautours arrivaient toujours. Un nuage noir plomba le ciel, les toits se couvrirent de voiles noirs.

« Du sang, toute sorte de sangs ! Des sacrifices, toute sorte de sacrifices ! »

Les sbires comprirent ; il manquait des sacrifices humains. Ils descendirent dans les quartiers périphériques, enlevèrent trois albinos et les égorgèrent sur les autels sénoufos des bois sacrés environnants. Ce fut une faute... Le fumet du sang humain se mêla à celui des bêtes et troubla l'univers. Les charognards enivrés piquèrent sur les sacrificateurs affolés et le roi stupéfait s'écria :

« Arrêtez, arrêtez les couteaux ! »

Les pythonisses, géomanciens, jeteurs de cauris et d'osselets interrogés répétèrent leur sentence : la pérennité n'était pas accordée. (*M*, 13)

³³⁰ Nous empruntons l'expression « passeur culturel » à Jean-Michel Zakhartchouk, dans *L'enseignant, un passeur culturel*, Paris : ESF éditeur, 1999.

L'*incipit* de *Monnè, outrages et défis* n'est pas aisé à délimiter. Il « ne se réduit plus en une ou deux phrases » et rend compte d'« un discours fragmenté qui infléchit à une lente et progressive plongée dans le récit³³¹ ». Ainsi, Richard Vidaud écrit-il que l'*incipit* prend la forme de quelque « texte » initial, car il s'avère très difficile de découvrir une forme close³³². Il contient cependant les éléments nécessaires guidant le lecteur : l'histoire se passe à Soba, au Mandingue, où le roi Djigui, entouré de ses courtisans, sbires, sicaires, pythonisses, géomanciens, jeteurs de cauris et d'osselets, etc., tue des sacrifices animaux et humains afin de pérenniser son règne. Contrairement à l'*incipit* de *Les soleils des indépendances* qui contient des calques et des emprunts, l'*incipit* de *Monnè, outrages et défis* est écrit dans une langue littéraire avec un emploi alterné du passé simple et de l'imparfait, qui sont les temps par excellence du récit, et d'un lexique littéraire fait de mots comme « arabesques », « sbires », « sicaires », « pythonisses », « géomanciens », « sentence », « pérennité », etc. Il constitue un point culminant de ce roman et nous livre un discours qui nous met au courant de l'histoire centrale de la narration. Le narrateur extradiégétique « abstrait, non manifeste, non personnel³³³ » nous apprend d'emblée que le ciel et la terre sont envahis par les oiseaux et les animaux. Il est témoin d'un grand sacrifice visant à assurer la pérennité de la dynastie des Keita, rois de Soba. Il demeure extérieur au portrait qu'il propose. Mais, des fois, il intervient pour porter des jugements, très critiques, sur la société qu'il décrit, pour donner des informations : « Par “Fadarba”, il fallait entendre Faidherbe, le général français qui conduit le Sénégal » (*M*, 18). Ce narrateur tente, selon Madeleine Borgomano, « d'établir une communication avec un “narrataire” qui serait le lecteur contemporain et européen. Il parle sa langue et s'inscrit dans son système de pensée³³⁴ ».

Disons, en empruntant un postulat de Jean-Jacques Lecercle, que l'*incipit* de *Monnè, outrages et défis* « détruit une infinité de mondes narratifs possibles et commence à en construire un [...] [en annonçant] un foisonnement de pages, de personnages, d'incidents. [...] [L]'*incipit*

³³¹ Sélom Komlan Gbanou, « L'*incipit* dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone, op.cit.*, p. 65.

³³² Richard Vidaud, « La question de l'*incipit* à travers *Hôtel du lac* d'Anta Brookner », Liliane Louvel (dir.), *L'Incipit*, Poitiers : UFR langues littératures, 1997, p. 62.

³³³ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot, op.cit.*, p. 141.

³³⁴ *Ibid.*, p. 163.

est un lieu d'investissement affectif maximal. Il est l'écho de la plus grande jouissance³³⁵ ». Le contexte dans lequel émerge le discours romanesque est ainsi décrit dans ce que Gbanou appelle une « envolée lyrique ». Il informe le lecteur de ce qu'il va découvrir dans le roman : les sacrifices des animaux et des albinos. L'*incipit* de ce roman constitue pour le lecteur une façon de découvrir les mœurs traditionnelles qui expliquent le rôle des sacrifices dans la société : conjurer le mauvais sort et empêcher les ennemis d'attaquer le royaume. C'est pour cela que Gbanou avance que

Kourouma tente d'amener le récit de la périphérie vers le centre de l'action, démarche qui a pour effet d'inviter à une libre jouissance d'un texte dans lequel le romancier et le sujet narrateur ne sont plus des « parleurs », des « raconteurs », mais des poètes dont le regard nous promène dans les silences et les signifiés de tous les indices extérieurs à l'histoire³³⁶.

Or, sacrifier des humains s'est avéré une erreur fatale pour la pérennité des Keita. Le sang humain versé devient un mauvais augure, un premier renversement des espérances de Djigui et de tout le peuple de Soba. Il s'agit alors du début des malheurs de Djigui et de son peuple qui ont transgressé les interdits. Pour que les mânes des aïeux et Allah puissent exaucer ses vœux, le roi Djigui est obligé d'« ordonne[r] à tous de prier le Tout-Puissant [...] [lui seul qui] accorde la pérennité » (M, 14). Le roman va, comme l'écrit Josias Semujanga, « au-delà de l'anecdote pour donner une idée de l'histoire du pays et de ses coutumes même les plus contestables sur le plan moral, comme le sacrifice humain³³⁷ ». Mais, comble d'ironie, les prières et les sacrifices se révèlent inefficaces dans la conjuration du mauvais sort et l'acquisition de la pérennité de la dynastie des Keita.

Nous sommes du même avis que Théopiste Kabanda qui avance que ces prières adressées aux mânes des ancêtres et à Allah constituent une parodisation des croyances religieuses. Kourouma met en évidence un peuple d'emblée musulman, mais qui n'a pas

³³⁵ Jean-Jacques Lecercle, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'*incipit* », *L'incipit, op.cit.*, p. 8.

³³⁶ Sélom Komlan Gbanou, « L'*incipit* dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone, op.cit.*, p. 67.

³³⁷ Josias Semujanga, « Les méandres de l'histoire et de la fiction dans le roman africain », Justin Kalulu Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 91.

abandonné ses pratiques traditionnelles animistes. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre l'usage du mot « sénoufos » (*M*, 13) qui renvoie à un groupe ethnolinguistique à la frontière actuelle du Mali et de la Côte-d'Ivoire souvent représenté comme animiste. Kourouma use de l'ironie pour critiquer le recours aux sacrifices en vue de conserver le pouvoir. C'est pour cela que les sacrificateurs se heurtent à des résultats tout à fait contraires à ceux auxquels ils s'attendaient. En présentant un pouvoir qui veut fonder ses assises sur des actes sacrificiels, le roman de Kourouma critique les violences infligées à de nombreux individus sacrifiés sans raison par les régimes politiques sanguinaires de l'Afrique précoloniale. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les analyses faites par Abdou Touré et Yacouba Konaté sur l'omniprésence des sacrifices dans l'espace urbain africain. Selon eux, la pratique sacrificielle intéresse les instances du pouvoir politique en Afrique parce qu'il n'y a aucun « acte de la vie qui n'implique le recours au sacrifice. La sphère politique n'étant pas en marge de la société, elle ne se conçoit donc pas sans sacrifice, au sens propre comme au sens figuré. Il ne s'agit pas de croire ou de ne pas croire, mais de faire³³⁸ ».

Cependant, les orgies de sang auxquelles s'adonnent Djigui et ses courtisans ne suffisent pas à préserver la pérennité de la dynastie des Keita : « Les voyants et les marabouts furent interrogés. La sentence restait la même : la pérennité de la dynastie n'était toujours pas acquise » (*M*, 14). Djigui devient alors, aux yeux du lecteur, un roi sanguinaire et despotique, un souverain désireux de bâtir et asseoir son pouvoir sur des rituels sacrificiels qui ont finalement fini par révolter tout l'univers de Soba. Il recourt à la violence afin de prévenir la déchéance inévitable de la société et du pouvoir si jamais « la pérennité de la dynastie n'était [...] pas acquise » (*M*, 14). Car, en effet, des messagers se suivent pour venir annoncer au roi que les pays de Soba sont sur le point d'être envahis par « les Français, des Toubabs blancs chrétiens : les chrétiens, des Nazaréens, des "Nazaras" [...] ennemis de l'islam » (*M*, 19). Cette invasion des terres musulmanes de Soba par les colons français n'inquiète pourtant pas Djigui qui ne pense qu'à la pérennisation de son pouvoir par « le sang et le fumet des immolations exposées pour remercier

³³⁸ Abdou Touré et Yacouba Konaté, *Sacrifices dans la ville : le citoyen chez le devin en Côte-d'Ivoire*, Abidjan : Éditions Douga, 1990, p. 12-13.

mânes et divinités » (M, 21). Les sacrifices qui rythment ce processus de pérennisation du pouvoir servent à raffermir l'autorité de Djigui et à lui garantir l'obéissance de son peuple.

Bref, cet *incipit* de *Monnè, outrages et défis* constitue une entrée dans la fiction en mettant en scène les actes sacrificiels prescrits par Djigui qui tente de se maintenir au trône sans que les mânes de ses aïeux ne lui garantissent la pérennité. N'ayant pas respecté les ordres que ses aïeux lui ont légués, Djigui perd toutes les qualités d'un homme « façonné avec de la bonne argile, une argile bénie » (M, 15), « franc, charitable et matineux » (M, 16), « ineffable et multiple », qui a acquis « la force de réaliser tant de choses prodigieuses » (M, 17). Son pouvoir devient dérisoire ; il est alors condamné à la perte. C'est dans ce contexte que l'homme « le plus fort et le plus beau », « le plus grand et le plus intelligent du Mandingue » (M, 15), va se livrer, dès les premières saisons de son règne, à des actes indignes d'un véritable roi : épouser de nombreuses vierges, se faire célébrer par les adulateurs et les griots, transformer ses esclaves en sbires et sicaires. N'étant pas à la hauteur de ses fonctions de chef suprême auxquelles le prédestinaient ses qualités physiques et intellectuelles, Djigui va se soumettre aux envahisseurs blancs et ainsi pactiser avec eux afin de rester au pouvoir.

Sur le plan de l'écriture, le troisième roman de Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, est présenté sous une forme de *donsomana*³³⁹ subdivisée en « veillées ». La première veillée, comme toutes les autres veillées, est introduite par un texte décrivant déjà le cadre temporel du récit, une des caractéristiques de l'*incipit* romanesque. Ce cadre est renforcé par les propos du narrateur qui dit que « le soleil à présent commence à disparaître derrière les montagnes. C'est bientôt la nuit » (E, 8). Plus loin l'assistant du narrateur principal, Tiécoura, le confirme : « nous chanterons et danserons votre *donsomana* en cinq veillées » (E, 9). Ce choix

³³⁹ Le *donsomana* en malinké est un genre de récit épique qu'Ahmadou Kourouma définit comme un récit évoquant « la vie des chasseurs, leur lutte magique contre les animaux et les fauves ». Comme il le dit lui-même « ce genre de récit me permettait d'abord de faire vivre une technique de narration qui est sur le point de disparaître. Le soir, dans les villages malinkés, les griots des chasseurs viennent raconter le *donsomana* : la vie des chasseurs, leur lutte magique contre les animaux et les fauves, supposés posséder de la magie. La chasse est donc une lutte entre des magiciens. Le *donsomana* est principalement constitué de récits de chasse. Il raconte rarement la vie d'une personne. Les histoires de vie étant importantes chez les Malinkés, j'ai adapté la technique du *donsomana* à mon roman ». Propos recueillis par Thibault Le Renard et Comi M. Toulabor, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Politique africaine*, n° 75, octobre 1999, p. 178.

de situer le récit à la tombée de la nuit renvoie à l'énonciation du conte. En effet, dans la plupart des sociétés du monde, et particulièrement en Afrique, le conte est dit le plus souvent la nuit. Ainsi, faisant allusion aux Malinkés de la Guinée, Ansoumane Samara explique-t-il que les « contes sont dits la nuit après le repas du soir dans la grande cour devant le vestibule³⁴⁰ ». D'ailleurs, le narrateur peut être considéré comme un conteur. Mais le choix de ce moment peut renvoyer au thème général développé par Kourouma. Sélom Komlan Gbanou décrit en ces termes la démarche créatrice de Kourouma :

[L]a démarche créatrice [...] [de Kourouma] est de mettre les atouts de la fiction au service de la vérité historique, d'en faire une voie d'accès à la mémoire du présent, de traquer dans le merveilleux romanesque et l'in vraisemblable du récit fictionnel la réalité du monde et des êtres, mais aussi de décliner sa propre histoire sous le masque des écrits de fiction³⁴¹.

Dans cette fictionalisation de la vérité historique, Kourouma nous présente un roman déconstruisant les qualités de Tchao, le père de Koyaga, qui n'a jamais rencontré de compétiteur sérieux « chez aucune race de cette terre africaine » (*E*, 13) mais qui est piégé par les griots qui « lui apprirent que les Français cherchaient et payaient les héros lutteurs [...] [alors qu']ils réclamaient et appelaient des guerriers nègres pour l'au-delà des mers » (*E*, 13). Cela entraînera sa chute et sa collaboration avec les colons français. Tchao contraindra par la suite son peuple à porter le joug de la colonisation. Cette chute de Tchao annonce-t-elle le déclin possible de Koyaga ? Tel père tel fils ! L'emploi du pronom « vous » par le narrateur pour signifier Koyaga, qui devient de ce fait un auditeur du narrateur, suggère qu'il sera privé du pouvoir. Le cadre temporel fait écho au cadre spatial qui délimite l'espace sur lequel se déroule l'histoire. Celle-ci se passe dans un pays imaginaire, la République du Golfe, qui évoque le Golfe de Guinée. La scène décrite au début de la Veillée I réduit ce cadre jusqu'à ne retenir que l'enceinte du palais présidentiel, le cœur même de l'espace du pouvoir : « Nous voilà donc tous sous l'aplatage du jardin de votre résidence » (*E*, 10).

³⁴⁰ Ansoumane Camara, « Le conte (*tali*) et l'épopée (*fasa*) dans la littérature orale des Malinkés de la Haute-Guinée », Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu (dir.) ; préface de Geneviève Calame-Griaule, *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris : Karthala, 2005, p. 65.

³⁴¹ Sélom Komlan Gbanou, « *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou le roman d'un "diseur de vérité" », *Études françaises*, op.cit., p. 51.

Aussi, les deux premières pages du roman constituent-elles un préambule qui présente les acteurs de la situation de communication. Le roman débute non pas par un récit comme tel, mais par un discours du narrateur adressé au protagoniste principal, Koyaga, mais aussi à une assemblée de courtisans de Koyaga. Ce discours a toutes les caractéristiques du prologue, même si ledit prologue n'est pas séparé matériellement du reste du texte romanesque. Dès qu'on commence la lecture du roman, le narrateur révèle le nom du personnage principal : « Votre nom : Koyaga ! » (*E*, 9). Ce dernier est entouré de ses courtisans « assis en rond et en tailleur » (*E*, 9). Un tel discours fonctionne comme « une espèce de “seuil”, de prologue qui prépare l'ouverture de la narration, mais qui, en même temps, la retarde et la met en danger³⁴² ». Le narrateur fait suivre, dans un ordre hiérarchique, les autres intervenants dans l'histoire. Il s'agit des « sept plus prestigieux maîtres parmi la foule des chasseurs » (*E*, 9), dont Maclédio, homme de confiance de Koyaga et « ministre de l'Oriental » (*E*, 9), Bingo, le narrateur (le *sora*) et Tiécoura, l'« apprenti répondeur », le « répondeur *cordoua*, un initié en phase purificatoire [...] qui fait le bouffon, le pitre, le fou » (*E*, 10). Le choix d'une entrée en scène hiérarchisée nous informe sur les intentions politiques du roman qui développe une réflexion sur le pouvoir, et particulièrement, sur le pouvoir despotique.

Dans son intention d'employer la technique narrative du *donsomana*, Kourouma conçoit dès l'*incipit* le discours qui va être développé dans son roman : déconstruire la figure du président Koyaga dont le nom s'inscrit dans la lignée des personnes à la destinée exceptionnelle. En effet, descendant de Tchao, « le plus prodigieux évelema (le champion de lutte) » (*E*, 13) que les régions du nord et des plaines du Golfe ont jamais connu, Koyaga doit subir une cérémonie de purification par le biais du *sora* – narrateur – pour entrer en communion avec la nature. C'est pourquoi le narrateur révèle, par dérision, le totem de Koyaga : « votre totem : faucon ! » (*E*, 9). Ce totem peut être considéré comme un « symbole de force et de potentialité divines, qui a le pouvoir de relier l'homme à la nature, au noumène, de le porter à une réalité supérieure³⁴³ ». Oiseau rapace diurne puissant et rapide, le totem de Koyaga rappelle ses qualités

³⁴² Florence Raynie, « L'*incipit* dans les œuvres narratives de fiction de Lope de Vega », 2008. <[hal-00309101](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00309101)>, p. 4. Disponible sur le site : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00309101>, consulté le 21 mai 2015.

³⁴³ *Ibid.*, p. 56.

de grand chasseur et par là, son penchant pour des solutions de force. Koyaga peut alors aspirer aux plus hautes fonctions politiques de son pays en devenant « un modèle, une figure épique qui cherche à intégrer l’histoire, un président dont la renommée transcende le temps et l’espace³⁴⁴ ». Pourtant, il apparaît comme un soldat dictateur dont la mission est de chasser les « bêtes » humaines. C’est ce qui justifie l’image de la page de couverture que nous avons explicitée plus haut et l’abondance de mots en rapport avec l’armée et la guerre dans le texte : « général », « chasseur », « fusil de traite », « crimes », « assassinats ».

Bref, l’incipit d’*En attendant le vote des bêtes sauvages* constitue le début de la Veillée I. Tous les éléments constitutifs du récit sont présentés : les personnages principaux, le cadre de l’action. Le narrateur annonce aussi le thème du roman :

Je dirai le récit purificateur de votre vie de maître chasseur et de dictateur. Le récit purificateur est appelé en malinké *donsomana*, un chant des récits de chasse célébrant les exploits des chasseurs en Afrique occidentale et ayant une fonction cathartique. Il est dit par un *sora* accompagné par un répondeur *cordoua*. (E, 10)

Ces propos énoncés par le narrateur ne relèvent normalement pas du texte proprement dit, mais constituent un paratexte. Ils pourraient prendre la forme d’une préface qui expose les intentions de l’auteur. Cette façon de présenter le déroulement de l’intrigue justifie l’option adoptée par Kourouma de recourir au genre littéraire du *donsomana*, une technique narrative qui fait renaître l’oralité dans le texte écrit. Avec cette technique du *donsomana*, Kourouma reproduit la scénographie du conteur traditionnel. Son intention est de transposer le récit des luttes contre les bêtes sauvages dans le domaine de l’exploitation de l’homme par l’homme. Le recours à un tel genre permet à l’auteur d’avoir plus de liberté de décrire l’oppression tyrannique des nouveaux maîtres des pays africains indépendants.

Le quatrième roman, *Allah n’est pas obligé*, est dédié « aux enfants de Djibouti » qui ont demandé à Kourouma d’écrire sur les enfants-soldats opérant dans les pays de l’Afrique de l’Ouest ravagés alors par les guerres civiles et tribales. L’espace romanesque se localise d’abord en Côte-d’Ivoire, puis au Liberia, et enfin, en Sierra Leone. Il met en scène un problème d’actualité, celui de l’enfant-soldat, « le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 57.

siècle » (A, 88). Ce thème de l'enfant-soldat tient en haleine le lecteur, car la souffrance des enfants enrôlés de force dans des factions armées en émeut plus d'un. Kourouma met à nu les ravages causés par les guerres tribales en Afrique de l'Ouest. Il a su éviter des risques inhérents à l'écriture romanesque du thème des enfants-soldats sans verser dans le sentimentalisme, dans le pathétique, en adoptant une langue d'écriture capable de décrire le « blablabla » de Birahima.

L'*incipit* d'*Allah n'est pas obligé* nous présente un narrateur qui s'approprie le roman en décidant et explicitant son choix du titre de l'histoire à narrer : « Je décide le titre définitif et complet de mon blablabla est *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas* » (A, 7). D'une façon ironique, cet *incipit* fournit le titre au roman sous une forme tronquée et met en évidence un narrateur qui envahit le texte. Dès l'*incipit*, le lecteur apprend que ce narrateur est un enfant-soldat qui a « tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) » (A, 9), qui a « tué beaucoup d'innocents au Liberia et en Sierra Leone où [...] [il a] fait la guerre tribale » (A, 10). Le narrateur nous présente le récit de la guerre comme le montre le lexique renvoyant au champ sémantique de la guerre et de la mort. Ahmadou Kourouma opère une économie de mots de la page de couverture en nous proposant un titre provisoire du roman avant de décider du titre définitif et entièrement porteur de l'histoire.

Le grand mérite de l'*incipit* d'*Allah n'est pas obligé* et, par là, celui de Kourouma est, si nous tenons compte des propos de Zuzana Malinová-Šalamonová, de présenter le thème des enfants-soldats par « le truchement d'une fiction aux éléments polysémiques [...] et surtout le recours aux images renfor[ça]nt le “mentir vrai” de son texte qui n'est ni un document, ni un roman à thèse, mais une polysémie stratifiée au sens cognitif et émotif³⁴⁵ ». L'*incipit* relève d'un mélange de beaucoup de fragments du discours social africain et de techniques d'écriture permettant à Kourouma de se façonner un style à l'aide des digressions, des néologismes qui appuient son discours et rendent esthétique sa prose. Pour se faire comprendre par « toute sorte de gens : des toubabs [...] colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit », le narrateur-personnage a recours, non pas au malinké, la langue de sa tribu, mais à « un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les

³⁴⁵ Zuzana Malinová-Šalamonová, « La langue comme contrainte incontournable dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », *L'écrivain et sa langue, op.cit.*, p. 326.

gros mots » (A, 9). Birahima est confronté au problème de la mauvaise connaissance du français, non pas parce qu'il est « black et gosse », mais parce qu'il « parle mal le français » (A, 7). Il est donc « p'tit nègre » qui parle une langue française incorrecte, contaminée par sa langue maternelle et truffée de gros mots et d'injures malinkés. Il apparaît comme un « vrai enfant nègre africain broussard » qui a quitté l'école très tôt :

Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux. J'ai quitté le banc parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère. [...] Mais fréquenter jusqu'à cours élémentaire deux n'est pas forcément autonome et mirifique. (A, 7-8)

Birahima ne respecte rien parce qu'il n'a pas reçu une éducation sur les bonnes manières. En recourant à un tel narrateur, non pas pour souligner sa non-maîtrise de la langue française, mais pour souligner la difficulté d'exprimer ses idées et/ou celles de Birahima dans un français standard, Kourouma pose, dès l'entrée en matière, la question, comme le rappelle Zuzana Malinová Šalamonová, de la thématization de son rapport à la langue qui est un rapport problématique et ambigu. Pour lui, la langue française n'est pas appropriée à exprimer la pensée africaine. Pour qu'elle se réalise pleinement, cette pensée doit en effet être dite par un narrateur naïf, un enfant, qui ne se gêne pas à mélanger les « mots savants français de français, toubab, colon, colonialiste et raciste, les gros mots d'africain noir, nègre, sauvage, et les mots de nègre de salopard de pidgin » (A, 222). Ce narrateur peut manipuler à sa guise les moyens d'expression qui sont à sa disposition : négliger les règles de grammaire et de style, pratiquer par ignorance l'autodérision et puiser dans l'imaginaire malinké des métaphores, images, comparaisons, proverbes, etc.

L'énonciation de l'*incipit* invite le lecteur à écouter la parole du narrateur Birahima. Le roman de Kourouma met en scène la parole « qui fait de l'écriture un système sémiotique théâtralisé où germinations sémantiques, dérivés néologiques, faux-sens, contresens entretiennent un semblant de “parlé écrit”³⁴⁶ ». L'univers décrit dans l'*incipit* est évoqué dans une langue française parlée, spontanée, qui ne respecte pas les règles de la grammaire française. Il est décrit par un jeune enfant et de plus, insolent, peu instruit, grossier, ne ressemblant pas

³⁴⁶ Sélom Komlan Gbanou, « L'*incipit* dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone, op.cit.*, p. 61-62.

aux personnes qui manient habituellement la parole. Malgré ses quatre dictionnaires qu'il consulte à tout moment, Birahima parle mal le français. Il a alors décidé d'utiliser sa langue à lui, le « petit nègre », qui est aussi un pidgin, c'est-à-dire un mélange de langues afin que son « blablabla » puisse être lu par toutes sortes de gens. C'est pour cela que le texte est émaillé de parenthèses servant à expliquer des mots ou à les traduire. Ces explications et traductions, qui guident le lecteur dans sa compréhension, nous poussent à considérer Birahima comme un narrateur malin, qui plaisante et feint de ne pas savoir, d'être comme ces « nègres noirs africains indigènes » (A, 8) qui ne comprennent rien du tout. Il emploie l'ironie, comme nous le verrons plus loin. Birahima qui s'excuse de son parler inapproprié par le fait qu'il est un enfant insolent, « incorrect comme la barbe d'un bouc » et qui s'« en fou[t] des coutumes du village » (A, 9), est obsédé par les problèmes qui secouent les « républiques bananières corrompues de l'Afrique francophone » (A, 8). Il tente de repenser le langage en choisissant des mots très significatifs.

L'incipit d'Allah n'est pas obligé présente donc le personnage-narrateur de Birahima qui, par son langage, interpelle le lecteur pour qu'il écoute et réagisse. C'est d'ailleurs sur cette interpellation du lecteur par l'utilisation du pronom « vous » que nous limitons *l'incipit* du roman. Après s'être présenté en long et en large pour que le lecteur soit au courant de celui à qui il sera confronté, le narrateur dit : « Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout. *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses*. Fafaro (sexe de mon papa) ! » (A, 10-11). Le passage nous montre que le narrateur dicte son récit à quelqu'un d'autre chargé de le transcrire mot pour mot. Comme le remarque Bernard Mouralis, ces propos du narrateur montrent que

Kourouma tente de substituer à la relation auteur/lecteur, caractéristique de la communication littéraire écrite, la relation conteur/auditeur, caractéristique de la communication littéraire orale. Ceci apparaît en particulier à travers tout un ensemble de procédures destinées à produire l'impression que nous ne sommes pas les lecteurs d'un roman, mais des auditeurs réunis autour d'un conteur qui, par exemple, interpelle ces derniers et cherche à susciter chez eux des réactions : indignation, approbation, etc.³⁴⁷

³⁴⁷ Bernard Mouralis, « Ahmadou Kourouma (1927-2003) ou l'innovateur » [mis en ligne le 01/06/2004], *Africultures*, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3335#sthash.aRIRD1M1.dpuf>, page consultée le 21/5/2015.

Le langage utilisé est très familier, voire grossier, mais il dit les choses telles qu'elles sont. Ce langage d'un enfant naïf qui qualifie ses propos de « blablabla » cache l'intelligence de Birahima qui, pourtant, manie très bien la parole. Le texte nous fournit un emploi subtil de l'ironie par le fait que les paroles émises par Birahima nous apparaissent peu agréables à entendre alors qu'elles ont le mérite d'être des choses vraies. Les enfants ne tournent pas la langue sept fois dans leur bouche avant de parler. Théopiste Kabanda écrit d'ailleurs qu'ils « se permet[tent] de tout dire sans se soucier des règles de bienséance auxquelles l'adulte doit se soumettre. C'est l'innocence et la naïveté qui parlent au lecteur en se libérant de toute contrainte³⁴⁸ ». L'adage populaire ne dit-il pas que « la vérité sort de la bouche d'un enfant » ?

Le dernier roman de Kourouma, publié à titre posthume, et se présentant comme la suite d'*Allah n'est pas obligé*, témoigne d'une manière détaillée des événements macabres et tragiques survenus, si on tient compte des anthroponymes (Gbagbo, Houphouët Boigny, Ouattara, Bedié, Guéi, etc.) et toponymes (Daloa, Bouaké, Abidjan, etc.) que nous retrouvons dans les premières pages du roman, en Côte-d'Ivoire. Le roman décrit des éléments relevant de l'authenticité de faits au point où le lecteur peut penser qu'il a affaire à un « discours de l'histoire³⁴⁹ ». Le jeune Birahima, l'enfant soldat qui racontait avec drôlerie son histoire macabre dans *Allah n'est pas obligé*, se retrouve chez son cousin à Daloa, ville du sud de la Côte-d'Ivoire. Il assiste à la guerre tribale qui « atterrit » en Côte-d'Ivoire et l'oblige alors à se réfugier vers le Nord, en compagnie de la belle Fanta, en vue de fuir les tueries. Le roman met en scène quelques personnages et des lieux réels.

L'*incipit* est composé de deux parties : la première phrase constitue le premier paragraphe limité par un blanc, comme dans le roman précédent. La phrase apparaît comme une

³⁴⁸ Théopiste Kabanda, *Mots de guerre et guerre de mots dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma, op.cit.*, p. 258.

³⁴⁹ Roland Barthes, faisant une relecture du « discours de l'histoire » (1967) à partir des catégories linguistiques de Roman Jakobson, écrit ceci : « Comme on le voit, par sa structure même et sans qu'il soit besoin de faire appel à la substance du contenu, le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, *imaginaire*, s'il est vrai que l'imaginaire est le langage par lequel l'énonçant d'un discours (entité purement linguistique) "remplit" le sujet de l'énonciation (entité psychologique ou idéologique) ». Voir Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Social Science Information*, n° 6, août 1967, p. 73. Repris dans *Œuvres complètes II*, Paris : Seuil, 1994, p. 425.

sorte de maxime et met en scène deux animaux antagonistes de par leur position sociale, le singe sauvage et le chien domestique : « le singe qui s'est échappé en abandonnant le bout de sa queue dans la gueule du chien n'a pas dans l'échappée la même allure que les autres de la bande » (*Q*, 11). Cette maxime constitue ce que Gérard Genette appelle la fonction idéologique qui apparaît dans les « interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire [qui] peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action³⁵⁰ ». Par sa disposition en tête de chapitre sous l'aspect d'une épigraphe, elle se révèle comme une métaphore annonçant la responsabilité discursive du narrateur (à la première personne du singulier, « je ») qui prend alors la parole en affirmant qu'il est le responsable de l'histoire qui va être narrée.

Dans les paragraphes suivants (*Q*, 11-15), d'une part, nous apprenons que le narrateur, qui a été mis au courant de l'arrivée de la guerre tribale en Côte-d'Ivoire, décide, malgré l'interdiction de la part de tous les membres de sa famille, en particulier Sita la femme de son cousin, de s'enrôler dans cette « suite ininterrompue de massacres et de charniers de barbares » (*Q*, 13). Alors qu'il espérait prendre sa retraite après avoir vécu les guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone, l'enfant-soldat Birahima se voit encore contraint de reprendre ses quatre dictionnaires pour raconter son « pedigree » ou ce qu'il qualifie de « vie de chien errant sans collier » (*Q*, 13). Enfant naïf, Birahima est émerveillé par le fait de voir la Côte-d'Ivoire sombrer aussi dans la guerre tribale qu'il a vécue au Liberia et en Sierra Leone. Cependant, le calvaire lui colle au dos comme un destin :

Après les guerres tribales du Liberia et de Sierra Leone, je croyais que c'était le comble [...]. Non, le bordel dans la merde au carré continue. Me voilà perdu et vagabondant dans les massacres et les charniers barbares de la Côte-d'Ivoire » (*Q*, 14).

L'*incipit* de ce roman se fait donc en deux phases : un *incipit* réflexif, métatextuel fait d'une maxime suivie du début du récit reprenant les propos d'un narrateur à la première personne du singulier et qui apparaît comme une sorte de deuxième *incipit* narratif répondant aux questions qu'il convoque (Où ? Quand ? Qui ? Quoi ?). Dans ce roman, tout comme dans le précédent

³⁵⁰ Genette, *Figure III*, Paris : Seuil, 1972, p. 263. Grâce à la fonction idéologique, le narrateur interrompt son histoire dans l'intention d'apporter un argument didactique, un savoir général qui concerne son récit.

(*Allah n'est pas obligé*) et même dans le premier roman (*Les soleils des indépendances*), l'activité narrative ne trouve pas sa place dès le début.

Par l'usage du pronom « je », l'*incipit* nous apprend que le narrateur Birahima a vécu les événements et fait partie des actants du récit qu'il raconte. Cela se remarque dans l'emploi de la conjonction de subordination « quand », dans les deuxième et troisième paragraphes, unissant deux propositions subordonnées juxtaposées à la proposition principale postposée dans le troisième paragraphe : « [...] j'ai tout laissé tomber et je suis allé au maquis [...] pour me défouler [...] » (*Q*, 11). Birahima apparaît donc comme un narrateur représenté qui s'inscrit dans l'énoncé, ce qui nous oblige à dire que nous avons affaire à un roman qui met en scène un récit de soi fictif. Ainsi, recourt-il à des procédés de rappel qui montrent que l'histoire qu'il est en train de narrer est la suite d'un récit précédemment raconté. Il choisit alors de se présenter de nouveau en ces termes :

C'est toujours moi, petit Birahima, qui vous ai parlé dans *Allah n'est pas obligé*. Il y a quatre ou six mois (je ne sais exactement combien), j'ai quitté le Liberia barbare de Charles Taylor. Je me présente à tous ceux qui ne m'ont pas rencontré dans *Allah n'est pas obligé* [...]. (*Q*, 15)

Les passages de rappel tels que « j'ai déjà dit que... » (*Q*, 17, 18, 26), « ceux qui veulent savoir plus que ça sur moi et mon parcours n'ont qu'à se taper *Allah n'est pas obligé* » (*Q*, 18), etc., se veulent éclairants, car, comme l'écrivent Schmitt et Viala, « le récit peut être encadré par un autre récit : il est fréquent qu'une histoire vraie ou fictive exige que le narrateur fasse des retours en arrière pour éclairer la biographie d'un personnage, indiquer les causes d'un fait, etc.³⁵¹ ».

La guerre tribale, qui a atterri à Daloa en Côte-d'Ivoire (*Q*, 11), a donc brisé le rêve du petit Birahima qui aspirait pourtant à devenir « peinard comme un enfant développé » et avait par ailleurs « commencé à régulièrement courber [s]es cinq prières journalières » (*Q*, 14). Grâce à son cousin Mamadou Doumbia, qui l'« avait mis comme apprenti chauffeur chez Fofana » (*Q*, 17), Birahima avait repris le chemin de l'école et nourrissait un espoir de se marier avec Fanta, « la plus belle femme au monde » (*Q*, 14) dont il était « dingue » et qui, par ailleurs, devait lui enseigner le français, l'histoire et la géographie (*Q*, 41) en vue de sa préparation à l'épreuve de

³⁵¹ M.-P. Schmitt et Alain Viala, *Savoir-lire : précis de lecture critique*, Paris : Didier, 1986 [1982], p. 49.

certificat d'études. Lise Gauvin n'avance-t-elle pas à ce propos que « tout au long du périple [vers le Nord], sa compagne entreprend de parfaire son éducation en lui donnant quelques leçons de géographie et d'histoire³⁵² » ? Mais les conflits qui divisent les Bétés du sud de la Côte-d'Ivoire et les « RDR dioulas (musulmans nordistes) et opposants » (*Q*, 12) au nom de l'ivoirité contraignent Birahima à abandonner l'école. Kourouma s'attaque aux pouvoirs qui ne se soucient pas de l'avenir des enfants en général et de leurs peuples en particulier. Dans un langage très virulent et teint d'ironie, le roman arrive à mettre en cause l'Histoire récente du continent africain. Ainsi, le narrateur consulte-t-il à tout moment ses dictionnaires pour donner entre parenthèses le sens des mots qu'il utilise.

Ainsi Ahmadou Kourouma a-t-il travaillé les « entrées » en fiction de ses romans. Les images des deux pages de couverture étudiées nous ont permis de rapprocher le paratexte et le texte kourouméens et de déceler les indices des discours sociaux africains mis en fiction dans lesdits romans. Dans les titres, préambules et *incipits* des romans d'Ahmadou Kourouma, il ressort l'idée que l'alternance au pouvoir en Afrique est un leurre et que les guerres ne sont pas sur le point de prendre fin. Ces seuils de lecture évoquent les grands thèmes chers à l'auteur et servent à captiver l'attention du lecteur, de le mettre en haleine par l'usage des procédés littéraires de l'ironie, l'humour, le paradoxe, etc., procédés que nous détaillerons au quatrième et dernier chapitre.

Ce travail de l'écriture chez Ahmadou Kourouma pour dire le discours social africain ne se manifeste pas uniquement dans les seuils d'ouverture de ses romans. Mais il est aussi repérable à la fin de ces mêmes romans. C'est pour cela que l'étude des seuils d'entrée dans l'univers romanesque kourouméen amenant le lecteur dans le monde de la fiction en lui donnant les premiers éléments de l'histoire racontée entraîne à l'étude des *explicits* qui sont des seuils de sortie de la fiction, clôturant, apportant le point final à la diégèse.

³⁵² Lise Gauvin, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, *op.cit.*, p. 101.

2.2.3. Les *explicit*s des romans d'Ahmadou Kourouma

L'*explicit* fonctionne en complémentarité et non pas en opposition par rapport à l'*incipit*. C'est ainsi que Charles Grivel avance qu'« en même temps que son commencement, le texte (romanesque) se rapporte à sa fin ; il pose en effet sa clôture dès son origine, afin de s'exercer comme récit, c'est-à-dire former le sens prévu³⁵³ ». L'œuvre littéraire étant généralement achevée, son début tend vers une fin comme l'a bien montré Jean-Jacques Lecercle qui affirme que « tout texte, en ce qu'il a un *incipit*, ne peut être que bouclé, car la fin du texte n'est pas autre chose que le retour au début, le parcours accompli³⁵⁴ ». La question qu'on se pose est de savoir si l'*explicit* est en soi une clôture de la narration. Or, nous savons que le romancier trie dans l'immensité du discours social qui l'entoure pour produire son œuvre. Dans ces conditions, l'*explicit* ne met pas un terme à la narration dans la mesure où la conclusion de l'histoire, le dénouement, ne met pas vraiment un point final à l'écriture. Quand bien même il adviendrait que dans une œuvre romanesque un narrateur mette fin à son récit et annonce explicitement cette fin, cela ne signifie pas que l'œuvre est terminée.

Voyons maintenant de plus près ce que nous découvrons dans les *explicit*s des romans d'Ahmadou Kourouma. Nous entendons repérer les éléments qui, lors de la lecture, font sentir que ces romans sont en train de s'achever ainsi que les passages destinés à préparer et à faire pressentir leur fin. Nous nous limiterons aux quatre premiers romans ; le cinquième et dernier étant posthume porte les traces de l'éditeur et est inachevé. Dans *Les soleils des indépendances*, la typographie nous laisse considérer le dernier paragraphe comme *explicit*. Il décrit les cérémonies funéraires d'un Malinké : « Un Malinké était mort » (S, 196). L'usage de l'article indéfini « un » nous pousse à chercher le nom introduit par ce déterminant. Et pour retrouver le mot désigné par cet article, nous devons remonter quelques lignes plus haut où le texte nous apprend que « Fama avait fini, était fini » (S, 196). Le narrateur raconte dans une phrase la succession des actes du rite funéraire, en faisant entendre, à travers l'article indéfini « un », que Fama aura des funérailles comme n'importe quel autre Malinké. Cela veut dire que le prince

³⁵³ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, *op.cit.*, p. 90.

³⁵⁴ Jean-Jacques Lecercle, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'*incipit* », *L'incipit*, *op.cit.*, p. 9.

Fama, devenu un vulgaire citoyen, ne bénéficiera pas de funérailles dignes de son rang et, par conséquent, il est dévalorisé.

La banalisation de ces cérémonies funéraires se remarque aussi dans la ponctuation qui clôt le roman. Le dernier mot du roman, qui est la conjonction de coordination « et », suivi par des points de suspension, montre que le texte est tronqué, qu'il n'admet pas une fin. Les points de suspension servent à marquer l'ouverture de l'œuvre et le silence final qui « prend la valeur de l'*aposiopèse* qui marque la passation de la parole au lecteur supposé capable de compléter tout seul la phrase tronquée³⁵⁵ ». Ces points de suspension et ce silence qui appellent le lecteur à compléter à son gré le texte donnent au roman la valeur d'une œuvre ouverte. Nous dirons avec Khalid Zekri que « les points de suspension marquent une fragmentation, voire une discontinuité sur l'axe syntagmatique de la clause et inscrivent par là même l'impossibilité du sujet d'énonciation à mener jusqu'au bout sa narration³⁵⁶ ». Une pareille fin qui se refuse à un arrêt définitif se nomme, selon Philippe Hamon, « clause ouvrante » qui déclenche « une activité prospective d'attente chez le lecteur³⁵⁷ ». Ici, le narrateur, comme l'écrit toujours Khalid Zekri, « jouit d'une autonomie qui lui permet d'organiser cette fin selon les limites de son savoir et les potentialités de son vouloir dire³⁵⁸ ». Le roman ne fournit pas le dernier mot et laisse le débat ouvert. Au niveau structurel, le roman est en effet fini, car il représente un opus complet, mais au niveau sémantique, il est inachevé à cause de la ponctuation finale. Ainsi, la dernière phrase est-elle tronquée, ce qui contraint le lecteur à fermer le livre sur sa soif. En utilisant les points de suspension à la fin, le roman exprime, selon nous, la futilité de poursuivre le récit qui a déjà programmé sa fin par la mort des protagonistes principaux, en l'occurrence Koné Ibrahima, Lacina, Balla et Fama. Les funérailles de Fama se situent donc dans les rites funéraires de tout Malinké.

Mais, avant de mourir, Fama va ainsi traverser beaucoup d'épreuves. Rejeté par les siens, écarté du trône du Horodougou par les colons français, jeté aux mouches par les nouveaux

³⁵⁵ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris : José Corti, 1985, p. 73.

³⁵⁶ Khalid Zekri, *Incipit et clauses dans les romans de Rachid Mimouni, op.cit.*, p. 197.

³⁵⁷ Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique*, n°24, 1975, p.503.

³⁵⁸ Khalid Zekri, *Incipit et clauses dans les romans de Rachid Mimouni, op.cit.*, p. 201.

pouvoirs des « bâtards », il tente de se racheter dans le dernier chapitre du roman qui peut, selon nous, être considéré comme l'*explicit* large. Il refuse la richesse que lui tend le « parti unique », brave les autorités représentées ici par les gardes frontaliers et franchit les frontières interdites avant d'être « grièvement atteint à mort par le saurien » (S, 193). Son agonie et sa mort dans l'ambulance qui le conduit fatalement vers la terre de ses ancêtres, Togobala, montrent que « c'est dans le Horodougou qu'il fait bon de vivre et de mourir » (S, 188) :

Fama tremblote. [...] et tout se fond et coule doucement et calmement, Fama coule, il veut tenter un petit effort.

Fama avait fini, était fini. [...]

Un Malinké était mort. Suivront les jours jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour, puis se succéderont les semaines et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour et... (S, 195-196)

Ce passage est centré autour du thème de la mort du protagoniste principal. Logiquement, le texte devrait prendre fin. La mort de Fama peut être conçue comme un aboutissement des faits évoqués dès l'*incipit* du roman. La déception du prince Fama est prévisible dès le début parce que son parcours narratif est clairsemé de déconvenues. La colonisation et les nouveaux pouvoirs de l'Afrique indépendante sont à l'origine de cette déception. Le roman est donc cyclique. Le début de l'avant-dernier paragraphe, « Fama *avait fini*, était fini » (S, 196) rappelle la première phrase du roman qui fait le récit des funérailles de Koné Ibrahima : « Il y avait une semaine qu'*avait fini* dans la capitale Koné Ibrahima [...] » (S, 9) [nous soulignons]. La mort de Fama symbolise la fin de la dynastie régnante des Doumbouya sur la terre. Fama, qui a vécu une époque où les princes n'ont plus de place dans la cité et qui demeure en retard sur les pratiques sociopolitiques et culturelles des « soleils des Indépendances », garde la nostalgie de son village natal au point de vouloir y rester jusqu'à la mort.

Le roman se termine dans une projection sur les rites funéraires de Fama évoqués par le narrateur dans un futur. Rien dans le texte ne fait allusion aux sacrifices qu'il faut offrir aux morts lors des funérailles du quarantième jour de Fama. Celui-ci ne sera définitivement accueilli par ses devanciers que « s'ils sont tous ivres de sang. Donc rien ne peut être plus bénéfique pour le partant que de tuer, de beaucoup tuer à l'occasion du quarantième jour » (S, 138). Le dernier paragraphe nous montre que Fama n'a pas eu droit à des rites funéraires dignes d'un grand Malinké à la manière de ceux fêtés en l'honneur de Koné Ibrahima, du défunt cousin de Fama

Lacina et du féticheur Balla. Ces trois défunts ont eu « un au-delà large » (S, 138) parce que les sacrifices offerts lors de leurs funérailles du quarantième jour ont été acceptés et totalement exaucés. Ils ont donc eu droit aux funérailles à la hauteur de leurs statures.

Cependant, Fama, comme « tous les [autres] morts des soleils des Indépendances [qui] vivaient au serré dans l'au-delà pour avoir été tous mal accueillis par leurs devanciers » (S, 138), ne bénéficie pas de rites funéraires lui permettant de rejoindre les ancêtres et trouver « le calme intérieur » (S, 145). Il n'est pas reçu par tous les morts, surtout ses aïeux et nous pouvons deviner que son double ne cessera d'« errer [...] derrière les cases [...] de hanter [...] les rêves en quête de la place qui assure le calme intérieur » (S, 145). Le roman banalise la mort de ce prince déchu qui, même dans la mort, ne trouve pas sa place auprès de ses aïeux.

La fin du roman soulève la question de savoir pourquoi le prince Fama ne bénéficie pas des funérailles dignes de son rang. Alors que les funérailles de Koné Ibrahima, Lacina et Balla sont minutieusement décrites et détaillées, celles de Fama sont évoquées, comme l'écrit Sabrina Zouagui, en « une série mécanique, routinière, de ses différentes phases simplement nommées, en une seule phrase [...], provoqu[ant] un effet de banalisation³⁵⁹ ». Les points de suspension qui clôturent le roman font penser à la suspension de la mort de Fama qui, selon la tradition malinké, ne meurt pas, mais commence une nouvelle vie. L'analyse de cet *explicit* nous permet de dire que Fama n'a pas pu s'adapter aux nouveaux changements, à « l'ère des Indépendances ». Pour cela, nous admettons l'idée avancée par Sabrina Zouagui selon laquelle Fama « incarne, dans le roman de Kourouma A., la condition à la fois tragique et absurde de l'homme africain de l'ère postcoloniale dont l'écrivain tourne en dérision le destin³⁶⁰ ». La mort de Fama est présentée comme un moyen de revisiter l'histoire africaine contemporaine. Kourouma a bien décrit le rite funéraire en terre malinké qui, avec la colonisation et surtout les indépendances africaines, a perdu le sens qu'il avait avant l'invasion coloniale. Il a su travailler le thème introducteur, la mort, qui finalement revient pour décrire la fin.

³⁵⁹ Sabrina Zouagui, « La mort de Fama dans *Les Soleils des indépendances* d'A. Kourouma : entre logique mythique et logique romanesque », *Multilinguales. Pratiques littéraires, linguistiques, pédagogiques, didactiques et médiations culturelles contemporaines*, n°1, premier semestre 2013, p. 50.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

Le thème de la mort se retrouve aussi à la fin de *Monnè, outrages et défis*. Au dernier chapitre de ce roman, nous constatons que tous les protagonistes principaux, le centenaire Djigui, sa femme Moussokoro et son interprète Soumaré meurent et donc le rideau peut bien tomber rapidement sur toute cette aventure. C'est pour cela que notre analyse de l'*explicit* de ce roman va se focaliser sur ce dernier chapitre dont le titre révèle ce thème de la mort : « Nous avons prié pour que la terre lui soit légère, mais nous nous sommes interdit de lui dire adieu » (*M*, 261). En effet, nous avons déjà évoqué que l'*incipit* de *Monnè, outrage et défi* mettait en évidence le « début du règne » de Djigui. Son pouvoir porte en lui-même des signes avant-coureurs de son déclin suite à l'arrivée imminente des colons français. En analysant la fin de ce roman, nous chercherons ce qu'est advenu le règne de ce monarque qui, obnubilé par la quête d'une pérennité, se heurtera à la pénétration française.

Par conséquent, le grand âge de Djigui, « le vieillard » qui n'attend plus que le repos éternel dans l'au-delà, et la faiblesse résultant du poids du temps et des épreuves d'une longue vie de « monnew », poussent Djigui vers la porte de la sortie du règne pour le bonheur de son fils, Béma. Puisqu'il a constaté qu'il était « désobéi, trahi, désavoué et honni » (*M*, 269) par son peuple, il peut donc se reposer éternellement. La vie des « monnew » est devenue intolérable, ce qui le conduit au suicide :

Il se pencha, arracha la sagaie d'un proche courtisan et, afin que de loin tout le monde vît la lame flamboyante s'enfoncer dans la gorge, voulut se redresser. À peine s'appuyait-il sur les étriers que le cœur lâcha et qu'il s'effondra. La vie venait de quitter Djigui; il ne passa pas les limites de Soba [...]. Le cheval su que son maître avait fini, fit demi-tour avec la dépouille accrochée à la crinière. À quelque distance, le corps se décrocha et pendit. De la foule s'éleva une prière à la gloire d'Allah : des bras accoururent, arrêtaient le cheval, dépendirent et recueillirent les restes de Djigui. Ils les portèrent vers le Bolloda. [...] [N]ous pûmes librement, dans les règles de la tradition, commencer les grandes funérailles que nous devons monter à celui qui était le meilleur de notre race, le doyen des hommes et des bêtes. (*M*, 269-271)

Le centenaire Djigui et le règne qu'il représentait disparaissent. Béma qui lui succède va alors s'attaquer à l'ordre social instauré par son père. Il entend mettre un terme à la succession dynastique fondée sur le surnaturel et les sacrifices à l'image de l'enfermement du « Centenaire ». Le texte nous fait découvrir que, dans l'Afrique moderne, les sortilèges sont

inefficaces, qu'ils n'ont de force que pour les Africains de l'âge de Djigui parce qu'ils n'ont pas pu empêcher les Français de s'emparer de Soba sans coup férir.

Un nouvel acteur entre ainsi en politique et met à l'épreuve la tradition et ses voies magiques, la religion et ses révélations indicibles qui avaient pourtant constitué le ciment du pouvoir de Djigui. Cependant, ce nouvel acteur politique puise sa légitimité dans la collaboration avec le colonisateur qui va nier l'existence des pouvoirs traditionnels qui sont incompatibles avec ses propres centres d'intérêt. Il va s'entourer d'hommes qui s'affirmeront plus cyniques que ne l'ont été ses prédécesseurs dans les exigences de leur temps. Durant son long règne, Djigui a incarné un ensemble de représentations politiques et religieuses africaines qui sont devenues au cours de son pouvoir centenaire inadaptées. Ces représentations ont pourtant mieux servi les idéaux de la colonisation et soutiendront plus tard les ambitions des partis uniques comme cela est nettement exposé dans le dernier paragraphe du roman.

Nous pouvons ainsi dire que *l'explicit* de *Monnè, outrages et défis* évoque symboliquement la fin des pouvoirs de la royauté en Afrique moderne pour introduire un nouveau système gouvernemental commandé par les étrangers à l'Afrique. C'est dans ce sens que nous interprétons les propos d'Augustine Assah qui note que le leitmotiv des romans de Kourouma est constitué par « un discours subversif et interrogatif sur les régimes castrateurs, un défi aux Africains de briser la tradition cyclique de mauvaise gouvernance et un appel aux victimes à se responsabiliser pour faire face aux divers impératifs du temps³⁶¹ ».

En attendant le vote des bêtes sauvages, qui est une œuvre bâtie autour d'une série de récits au cours des veillées traditionnelles, se structure en vingt-quatre scènes réparties sur six veillées qui possèdent chacune une introduction/présentation ou exposition. Chaque étape (scène ou veillée) est clôturée par des proverbes servant en même temps d'intermède de clôture à chaque chapitre thématique. Ces proverbes résument les grands thèmes développés dans le roman notamment ceux de la mort, du pouvoir, de l'honneur, de la bravoure, etc. : « Une veillée ne se dit pas sans qu'en sourdine au récit ronronne un thème » (*E*, 10). La dernière veillée

³⁶¹ Augustine Assah, « Les soleils... Défis du temps, choix et destin », Pierre Kadi Sossou et Bernadette Kassi-Krécoum (dir.), *Un donsomana pour Kourouma*, Berlin : Wissenschaftlicher Verlag, 2007, p. 62.

développe ainsi le thème de la disparition : « tout a une fin sera le thème sur lequel porteront les proverbes de cette sixième veillée » (E, 329). À ce thème sont associés plusieurs signes qui montrent la déchéance de Koyaga. Nous notons, à titre d'exemple, les grèves des travailleurs (E, 352), l'avènement du multipartisme et du multisyndicalisme (E, 350), l'intervention des puissances étrangères dans la résolution de la crise recommandant à Koyaga le dialogue avec l'opposition (E, 354), les suicides de certains députés du parti de Koyaga qui sont fatigués par le long règne tyrannique de leur chef (E, 350), la dissolution de l'Assemblée nationale (E, 359), l'amnistie générale des opposants en exil par le parlement provisoire et l'insurrection des intellectuels contre la dictature de Koyaga (E, 363), etc. Pire encore, la disparition subite de deux personnages piliers du pouvoir de Koyaga, Nadjouma symbolisant « la racine qui pompe la sève qui nourrit le régime du maître chasseur Koyaga » (E, 297) et Bokano, ainsi que leurs talismans principaux, la météorite et le Coran, qui ont aidé le tyran à se hisser au pouvoir et s'y maintenir, laissent planer des doutes. « Où sont ma maman Nadjouma et le marabout Bokano ? Où sont la météorite et le Coran ? » (E, 380), ne cesse de demander Koyaga, inquiet. La disparition de ces piliers du pouvoir de Koyaga laisse planer un mystère entretenu habilement par toute l'assistance : « personne ne le savait ; personne ne les avait vus ou trouvés. Ils avaient subitement disparu » (E, 380). C'est d'ailleurs l'évocation de ces disparitions qui constitue, pour nous, le début de l'*explicit* du roman.

Les disparitions de Nadjouma, du marabout Bokano et des soutiens surnaturels qui assuraient la pérennité du pouvoir de Koyaga participent à la déchéance du dictateur. Elles montrent que le succès de ces forces surnaturels reste aléatoire et laisse Koyaga dans l'inquiétude et l'angoisse qui se fondent sur le doute et la confusion installés dans la République du Golfe après l'attentat contre le président qui a alors préféré garder le silence avant d'annoncer l'échec de la tentative de son assassinat :

Je serai bientôt démocratiquement élu, j'aurai tout mon pouvoir d'antan. Mes ennemis n'ont pas désarmé. Ils sont sûrs d'avoir cette fois réussi. Je vais laisser planer le doute pendant deux jours sur ma survie pour amener beaucoup d'irréductibles opposants à se déclarer, se découvrir. Nous utiliserons avec mes lycéens la période d'interrègne, d'incertitude pour assassiner, nous débarrasser de tous les opposants qui se seront démasqués. (E, 376)

Cependant, la stratégie de vouloir tuer un plus grand nombre d'opposants qui tenteraient d'exprimer leur joie en manifestant dans les rues s'est avérée moins pratique, payante pour Koyaga. En effet, tous les autres dictateurs ont alors cru en l'assassinat du président et ont donc envahi son village natal pour s'approprier ses fétiches. Au troisième jour, après l'attentat, quand Koyaga se rend dans son village natal, il est un peu trop tard, car « le spectacle était apocalyptique. Un spectacle semblable à ceux qui se sont produits à la fin du règne de tous les grands maîtres chasseurs de jadis : Ramsès II, Alexandre le Grand et Soundjata Keita » (E, 376). Les hommes, les bêtes de la forêt, les oiseaux et tout l'univers avaient pris rendez-vous au rassemblement pour procéder peut-être aux funérailles du président. Tout cela sert à mettre en évidence une atmosphère de « fin de règne ». Mais, paradoxalement, Koyaga a lui-même assez de solutions en lui-même pour dissimuler ses vives inquiétudes :

Vous avez alors souri, votre inquiétude s'est dissipée. Vous vous êtes souvenu. Votre maman et le marabout vous avaient plusieurs fois et depuis longtemps 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. (E, 380-381)

S'agit-il alors d'un nouveau roman qui va s'écrire ? L'usage des pronoms à la première personne du pluriel « nous » et « notre » dans le passage « commençons ou recommençons nous aussi le *donsomana* purificateur, notre *donsomana* » (E, 381) peut être compris dans cette visée. Koyaga n'est plus le seul destinataire du *donsomana* comme nous le percevons dans l'*incipit*, mais fait partie de tous les autres personnages, et de tout le peuple en général en quête de l'indépendance effective. Au lieu de se clôturer, le roman se prête plutôt à un recommencement. Nous pouvons dire avec Khalid Zekri que la fin de ce roman se laisse lire comme une

production textuelle résistant à toute finitude/finition sémantique. Elle [la fin] ouvre sur un non-texte où se concrétise la valeur signifiante du texte du roman. [...] Le texte refuse de transmettre un message FINI et DÉFINITIF. La clause se révèle par conséquent comme un lieu générateur d'un mécanisme d'engendrement infini. En refusant sa propre saturation [...], le roman dépasse les limites instaurées par son point final pour laisser au lecteur la liberté d'une « coopération interprétative » qui s'opposerait au totalitarisme monosémique [...]. Ne pas finir, c'est donc, pour le texte, célébrer la diversité et déstabiliser toute forme de parole à sens unique. L'inachèvement du texte fonctionne

ainsi comme une dénégation du pouvoir administratif dont l'hégémonie est tournée en dérision à travers tout le roman³⁶².

Le roman devient, comme le *donsomana*, un élément participant au rétablissement de la vérité historique après des décennies de mensonges et de manipulations. Tant qu'il y aura des crimes, mensonges, assassinats, etc., il faudra un geste purificateur, un *donsomana*. La fin du roman apparaît comme une ouverture, un début d'une nouvelle histoire. C'est pour cela que « le lecteur referme le roman avec un sentiment que le destin de Koyaga, et plus largement celui des dictateurs africains, est une énigme, une inconnue³⁶³ ». Quand il aura retrouvé ses talismans, Koyaga reconquerra ses alliés et reprendra le pouvoir lors des élections « démocratiques ». Ainsi, les passages au futur qui apparaissent à la fin du roman concourent au renforcement de cette idée de reconquête du pouvoir.

Jusqu'au bout de l'histoire, Koyaga trouve toujours les clés de toutes les énigmes. La perte des talismans n'a aucun effet négatif sur son exercice du pouvoir. Koyaga peut même battre ses opposants lors des élections supervisées par une commission électorale indépendante. Le *sora* avance qu'il est assuré de briguer un autre mandat, car, « si d'aventure les hommes refusent de voter pour vous, les animaux sortiront de la brousse, se muniront de bulletins et vous plébisciteront » (E, 381). Associé à la conjonction de subordination « si » introduisant une proposition subordonnée exprimant la condition, ce discours énoncé dans une temporalité future nous paraît comme un discours hypothétique. Koyaga a tous les atouts pour s'éterniser au pouvoir. La tâche revient aux griots (le *sora* et le *cordoua*) de rechanter, recommencer le *donsomana* purificateur jusqu'à ce que Koyaga retrouve ses talismans. Le *donsomana* apparaît comme un moyen que Kourouma met à la disposition des Africains, voire de tous les peuples du monde entier, pour les purifier de l'oppression du mensonge. Le roman ne prédit pas le dénouement de Koyaga malgré le courant démocratique initié par le président François Mitterrand au début des années 1980 lors du sommet de La Baule au cours duquel il « a recommandé aux chefs des États africains de changer de politique, de cesser d'être des dictateurs pour devenir des démocrates angéliques » (E, 344). L'Occident tente d'apporter sa contribution

³⁶² Khalid Zekri, *Incipit et clauses dans les romans de Rachid Mimouni, op.cit.*, p. 203. L'usage des majuscules dans la citation relève de l'auteur.

³⁶³ Frédéric Weiss, « Un roman d'Ahmadou Kourouma. Étude de *En attendant le vote des bêtes sauvages* », *Nouvelle revue pédagogique Lycée Hors-Série*, n° 16, mars 2011, p. 21.

en contraignant les dictateurs africains de s'engager dans la voie de la démocratie. Mais, les initiatives de la Conférence souveraine révolutionnaire (E, 360) et de l'insurrection des intellectuels contre la dictature de Koyaga (E, 363) qui devaient « faire le procès de toutes les années de dictature et d'assassinats (E, 364) et « décider la déchéance, la destitution du dictateur [Koyaga] » (E, 365), sont noyées dans la corruption généralisée par le système de Koyaga, ce qui lui permettra de reprendre le pouvoir sans coup férir.

Il faut aussi remarquer que la fin d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* rappelle le début du roman. Des expressions, qui servaient à la description des personnages au début de la veillée I, sont reprises à la fin du roman : « geste purificateur » (E, 380) fait écho à « récit purificateur » (E, 10), la définition du *cordoua* donnée au début du roman est reprise à la dernière page, « un initié en phase cathartique » (E, 381), etc. Le roman sert ici d'outil de prise de conscience des drames qui endeuillent l'Afrique indépendante. Kourouma lance alors un cri d'alarme aux dictateurs africains pour prendre conscience des violations massives des droits de l'homme et de la corruption qui maintiennent l'Afrique dans les fers de l'impérialisme. Ce cri sera-t-il entendu par Koyaga ? L'emploi du temps futur dans les derniers paragraphes du roman laisse imaginer qu'il ne reconnaîtra jamais ses « saloperies », ses « conneries » (E, 10). La lecture de la fin de ce roman montre que les dictatures en Afrique ne sont pas sur le point de disparaître. Kourouma s'attaque aussi à certaines traditions qui handicapent l'Afrique. C'est pour cela que son narrateur révèle la disparition de la météorite et du Coran, deux talismans qui ont fait de Koyaga un dictateur à vie. Il prône une éventuelle démocratisation des pays africains. Ainsi peut s'interpréter le titre du roman qui renvoie aux élections.

Enfin, l'*explicit* d'*Allah n'est pas obligé* évoque le voyage de retour de Birahima en Côte-d'Ivoire après ses pérégrinations au Liberia et en Sierre Leone. Typographiquement, il débute après le grand alinéa de l'avant-dernière page jusqu'au point d'exclamation final. Après la mort de la tante Mahan, Birahima retourne en Côte-d'Ivoire en compagnie de son oncle, le docteur Mamadou Doumbia. Cette mort a d'ailleurs permis à Birahima et ses deux cousins de se rencontrer pour se recueillir sur le lieu de sépulture de la tante. Comme dans une scène théâtrale, les personnages se séparent, Saydou préférant rester à Worosso en Sierra Leone. Le lieu où se déroule l'action change aussi. L'histoire peut donc se clôturer. À leur arrivée en Côte-

d'Ivoire, Mamadou demande à Birahima de lui raconter tout ce qu'il a vu et fait durant les années passées au Liberia et en Sierra Leone. Ainsi Birahima commence-t-il à conter ses « aventures de A à Z » (A, 222).

L'*explicit* du roman sert ici à traduire la parole en actes, voire en écriture, ce qui est évoqué dans l'*incipit*. Mais le temps a changé : dans l'*incipit*, Birahima s'exprime au présent alors que dans l'*explicit* il a recours au passé composé. Le roman propose une lecture rétrospective qui, à plusieurs reprises, invite à des retours aux pages précédentes, cela en vue d'éclairer le lecteur sur les faits rapportés. Nous pouvons dire que le parcours tragique et sanglant de Birahima est circulaire. Birahima tente de dire la vérité sur les situations horribles dans lesquelles il a directement trempé. En mettant en scène un enfant victime de la guerre en cours dans l'Afrique contemporaine, Kourouma prône un retour à la normale, à l'enfance indifférente et naïve. Le récit de Birahima se ferme sur lui-même en formant une boucle et s'engloutit dans un dénouement rimant avec le refrain qui sonne la fin de ses tribulations. Il nous conte les confessions de Birahima qui tente de se purifier des crimes qu'il a commis, sans souci.

Bref, les lieux d'« attaque », qui encadrent les romans d'Ahmadou Kourouma, apparaissent comme des éléments généraux de la convention esthétique permettant au lecteur d'entrevoir les limites du texte à lire. Chez Kourouma, ces lieux sont des moments forts de la lecture et créent un univers fictionnel permettant au lecteur de prévoir une certaine convention romanesque qui guidera sa lecture. Ils encadrent le terrain de la « vraie » histoire centrale des romans d'Ahmadou Kourouma mettant en scène des personnages qui s'avèrent les piliers de l'interaction sur les grands débats idéologiques africains, tels que les grands récits du socialisme, de la négritude, de la guerre froide, de la civilisation, etc., que nous trouvons dans ces romans.

2.2.4. Caractères des principaux personnages des romans d'Ahmadou Kourouma

Les personnages d'Ahmadou Kourouma sont créés et placés en fonction du sens que l'auteur veut produire. Chaque personnage romanesque choisi porte en lui une idéologie qui se manifeste dans un milieu déterminé pour justifier la gestion du système sociohistorique qui la suscite. Le lecteur parvient à saisir le fil de l'histoire. Il découvre les spécifications de chaque

personnage et les traits des sociétés africaines précoloniales, coloniales et postcoloniales. Il découvre l'univers de référence supposé par le texte. Il trouve la clé du choix de composition et d'organisation de l'histoire opérée par l'écrivain.

En effet, le prince déchu Fama n'a pas reçu la gratification et le bien-être escomptés pour ses efforts et sacrifices consentis lors de sa périlleuse lutte contre la colonisation. Il se livre à un combat légitime de recouvrer son ancienne aisance de prince. Le roi Djigui, quant à lui, est fasciné par la pérennité de son pouvoir. Il est prêt à tout sacrifier pour préserver la paix interne à son peuple en recourant à des actes cruels. Il exige des sacrifices qui, au lieu de constituer une sorte de salut pour tout le peuple de Soba, se révèlent des moyens par lesquels il veut imposer le respect de son pouvoir par la crainte.

Dès le début d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, le narrateur Bingo présente le protagoniste central autour duquel s'organise le récit. Il s'attelle à une description sans complaisance, montrant l'envers et l'endroit des situations qui entourent le dictateur Koyaga. Il se permet toute la liberté de déconstruire Koyaga en mettant à l'épreuve ses aspects moral et spirituel. Le président apparaît à la fois comme un auditeur, dans le roman, et un protagoniste principal. Le mérite d'Ahmadou Kourouma est de présenter un narrateur qui, pour jouer pleinement son rôle, se dédouble. Il est aidé par Tiécoura, un *cordoua* appelé aussi un « saltimbanque », un « fou du roi », un « bouffon », un « pitre » (E, 10). Contrairement à Bingo qui a la tâche de ne dire que « les exploits des chasseurs et encense[r] les héros chasseurs » (E, 10), Tiécoura « se permet tout et il n'y a rien qu'on ne lui pardonne pas » (E, 10). Il va alors tourner le président Koyaga en dérision en lui promettant de dire toute la vérité sur sa dictature, sur ses parents et ses collaborateurs, sur ses saloperies et conneries et dénoncer ses nombreux mensonges, crimes et assassinats (E, 10). L'emploi du pronom « nous » montre que les deux narrateurs se complètent en vue de faire le procès de Koyaga. C'est dans ce sens que nous pouvons situer le discours de Bingo qui empêche son répondeur d'injurier Koyaga pour ne pas encourir la malédiction et le malheur : « Arrête d'injurier un grand homme d'honneur et de bien comme notre père de la nation Koyaga » (E, 10). Ainsi présente-t-il les qualités et les défauts du personnage principal, ce qui lui donne, selon Gbanou, « une connotation à la fois

humoristique, spirituelle, grave et impartiale³⁶⁴ ». Gbanou soutient que le narrateur a « le pouvoir d'aller au-delà du masque officiel de son initié, de le dévoiler de la périphérie vers le centre³⁶⁵ ». Ici, nous pouvons dire que le narrateur essaie de révéler à Koyaga tout ce qu'il rumine dans son for intérieur, pour qu'en conséquence, il puisse prendre ses dispositions. Mais il ne s'arrête pas à cette présentation des comportements et envies de Koyaga. Il lui attribue aussi les rôles qu'il va assumer tout au long de l'intrigue : « Retenez le nom de Koyaga, le chasseur et président-dictateur de la République du Golfe » (E, 9).

Dans les deux derniers romans d'Ahmadou Kourouma, le narrateur et protagoniste se présente comme Birahima, « p'tit nègre » (A, 7), un garçonnet de « dix ou douze ans » (A, 8), sans famille, sans domicile, sans argent et sans avenir, de la race des Malinkés, « sorte de nègres noirs africains indigènes qui sont nombreux au nord de la Côte-d'Ivoire, en Guinée et dans d'autres républiques bananières et foutues » (A, 8). Dans *Allah n'est pas obligé*, tout comme dans *Quand on refuse on dit non*, Birahima adopte une manière originale d'annoncer ses intentions de proposer au lecteur un « blablabla » et de « conter [s]es salades » (A, 7).

Les autres personnages apparaissent comme des acteurs de l'intrigue jouant le rôle d'accroche en adoptant le point de vue des adjuvants ou des opposants des personnages principaux devenus les éléments constitutifs majeurs des romans d'Ahmadou Kourouma. Ils sont responsables de leurs actes et se révèlent plutôt par leurs attitudes et leurs actions. C'est le cas notamment des personnages féminins (Salimata, Bafitini, etc.) victimes des injustices que la société traditionnelle africaine leur inflige, des marabouts-féticheurs et des sorciers (Balla, Yacouba, Nadjouma, Moussokoroni, etc.) usant de la naïveté et de l'immoralisme de tous leurs protagonistes qu'ils croisent tout au long de leurs chemins pour arriver à leurs fins par des moyens détournés. D'autres personnages d'Ahmadou Kourouma se révèlent soit comme des chefs d'État, soit comme des proches de chef d'État et sont caractérisés par leurs comportements politiques. Les romans d'Ahmadou Kourouma tournent en dérision les actions de ces personnages politiques par l'ironisation de leurs bouffonneries.

³⁶⁴ Sélom Komlan Gbanou, « L'incipit dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone, op.cit.*, p. 55.

³⁶⁵ *Ibid.*

Ainsi, les personnages d'Ahmadou Kourouma sont-ils créés et placés en fonction du sens que l'auteur veut produire. Ils entretiennent entre eux des rapports selon les fonctions qu'ils jouent dans les oeuvres. Tout au long de sa lecture, le lecteur découvre des indices lui permettant d'interpréter un comportement de tel ou tel autre personnage, d'en déduire une personnalité. Pour créer ses personnages romanesques, Ahmadou Kourouma puise son inspiration à la réalité. L'écrivain ivoirien affirme d'ailleurs que ses personnages sont chargés de ses propres réalités :

Les débuts de Maclélio, c'est un peu ma jeunesse. Ses expériences au début du roman sont un peu les miennes. Son voyage initiatique renvoie à mon errance personnelle. Koyaga en Indochine, c'est aussi moi. Les parcours de ces personnages sont les miens romancés³⁶⁶.

Les personnages d'Ahmadou Kourouma participent à la réalisation du projet conçu par l'auteur qui vise à instaurer une cohérence entre l'action et ceux qui sont programmés pour l'accomplir. Ils portent les marques plus ou moins voyantes du projet global et sont donc redevables à des modèles que nous retrouvons dans la tradition orale malinké. Les « héros romanesques » d'Ahmadou Kourouma, Fama, Djigui Keita, Koyaga, Birahima entre autres, « sont tournés en dérision [...] parce qu'ils représentent individuellement le pouvoir et la vérité expirants : les idées, le droit, la foi, les vertus dominants³⁶⁷ ». Ils empruntent à la tradition le modèle du héros épique mandingue. Ahmadou Kourouma n'entend pas reproduire le modèle traditionnel, mais il le subvertit dès lors que le pathétique ou le dérisoire se mêlent souvent au souci de gloire de ses personnages dont nous pouvons identifier les traits archétypaux qui les ont inspirés.

Dans les romans d'Ahmadou Kourouma, les personnages sont tournés en dérision 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 peuple³⁶⁸ ». Ils constituent l'occasion, par la moquerie qui s'attache à leurs tribulations, de remettre en cause certaines valeurs traditionnelles, ainsi que la vérité coloniale et postcoloniale. Les références

³⁶⁶ Propos recueillis par Thibault Le Renard et Comi Toulabor, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Politique africaine*, n° 75, 1999, p. 183.

³⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op.cit.*, p. 213.

³⁶⁸ Paschal Kyiiripuo Kyoore, « L'humour satirique dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma*, *op.cit.*, p. 242.

d'Ahmadou Kourouma à la tradition malinké lui permettent d'introduire une certaine ambivalence sinon une ambiguïté dans la description du malaise des sociétés africaines coloniales (*Monnè, outrages et défis*) et postcoloniales marquées par l'autoritarisme, le népotisme, la dictature et par beaucoup d'autres maux qui caractérisent la classe politique au pouvoir en Afrique (*Les soleils des indépendances, En attendant le vote des bêtes sauvages, Allah n'est pas obligé, Quand on refuse on dit non*).

À travers ses personnages et les discours qu'ils tiennent, Ahmadou Kourouma dénonce donc les pratiques traditionnelles qui entravent l'évolution du continent africain. Cela transparait dans la parodie des effets pervers de la pratique de l'excision chez les jeunes filles (les personnages de Salimata, de la mère de Birahima, etc.). Le roman est, pour Ahmadou Kourouma, un moyen de mettre au grand jour la condition de la femme africaine traditionnelle victime d'un passé traumatisant. Par la mise en évidence des pratiques occultes et sorcières du président de la République du Golfe et de tous les autres dictateurs africains, Ahmadou Kourouma pose la question du rôle des traditions en Afrique postcoloniale. Ses romans mettent en évidence des personnages qui ont investi toutes leurs forces et fortunes dans l'initiation aux « connaissances traditionnelles » (*E*, 85) africaines. L'art d'Ahmadou Kourouma consiste à parodier ces croyances traditionnelles en faisant de la magie ou des sciences divinatoires, non un plan d'action à accomplir. L'humour et l'ironie lui permettent de mettre en cause les sacrifices qui rappellent les atrocités des pouvoirs politiques en Afrique et d'évoquer certains aspects des réalités traditionnelles africaines qui entravent l'évolution du continent.

2.3. Les rituels traditionnels et les atrocités de la conquête coloniale en Afrique

Dans ses romans, Ahmadou Kourouma s'attaque aux dérives de tous les monarques et présidents qui se sont succédé au pouvoir en Afrique et s'attaque à la politique coloniale. Or, il faut dire qu'aussi loin qu'on peut remonter dans le passé, le pouvoir politique est associé aux pratiques rétrogrades et occultes, voire maléfiques. Partout dans le monde, des rois, des chefs, des présidents recourent souvent à des pratiques obscures pour conserver le plus longtemps possible le pouvoir, dominer leurs adversaires ou leurs peuples. Ces pratiques obscures sont monnaie courante en Afrique et se présentent sous forme de réalités rituelles, de sacrifices et de longues prières qui participent à l'explication du comportement des individus dans la société et

des personnages dans les œuvres de fiction. C'est pour cela que nous engageons une réflexion visant à examiner, dans la création romanesque d'Ahmadou Kourouma, les pratiques obscures se percevant comme des histoires occultes pratiquées par les dirigeants africains et les atrocités de la politique coloniale en Afrique.

2.3.1. Les pratiques rétrogrades et occultes en Afrique

Les romans d'Ahmadou Kourouma offrent au lecteur une image peu flatteuse des pouvoirs traditionnels africains qui sont pourtant chantés et acclamés par de nombreux précurseurs. En effet, malgré les valeurs traditionnelles valorisées par les écrivains de la négritude, l'Afrique précoloniale regorge d'actes de violence et de mœurs rétrogrades. C'est du moins ce que suggère le roman *Les soleils des indépendances*, où le narrateur évoque, avec ironie, la déchéance de Fama, prince de sang qui se trouve dans la mendicité, progressivement ruiné et dépossédé de toutes ses prérogatives par les « soleils de la politique », puis les « soleils des Indépendances ».

À cela, s'ajoutent les traditions rétrogrades liées aux sacrifices pratiqués par les marabouts, les féticheurs, les griots, à la sorcellerie et à l'excision de Salimata dont l'initiation fut un demi-succès. Après son excision, Salimata qui « se cassa et s'effondra vidée d'animation [...] dans le champ de l'excision » (S, 37) ne fête pas le retour triomphal des excisées au village. Elle est plutôt évacuée par les exciseuses vers la case du féticheur Tiécoura. Là-bas, elle va subir des rites traditionnels de guérison pour conjurer ses malheurs. Comble de l'ironie, Tiécoura, chargé de protéger Salimata, commet le soir même du jour de son excision un acte exécrable. Il viole Salimata alors qu'elle ne s'est pas encore remise de ses douleurs et blessures de l'excision. Ce viol et l'excision manquée sont supposés avoir causé la stérilité de Salimata. Le narrateur évoque avec humour la cérémonie de l'excision au cours de laquelle les filles perdent beaucoup de sang pouvant entraîner la mort. Il se sert de l'ironie pour dire la souffrance d'une violence gratuite liée au rite de passage qui est en usage dans cette société. L'échec du rituel de l'excision de Salimata et son viol vont se répercuter sur sa vie conjugale. Salimata va être forcée de contracter deux mariages blancs avant de rejoindre « 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 » (S, 48). Malgré l'intervention du marabout Abdoulaye, les

stigmates de l'excision manquée causeront des conséquences négatives sur la vie de Salimata. Le discours critique réside dans l'imposture des féticheurs et marabouts qui détournent le rituel à des fins d'exploitation des femmes africaines, comme Salimata.

Les drames de l'excision manquée de Salimata et de son viol la nuit même par le féticheur Tiécoura montrent à quel point elle est persécutée par un « génie de la fatalité » (S, 38, 39, 41). Salimata « demeure marquée par une scène personnelle strictement féminine envahissant sa mémoire : la cérémonie de son excision et le viol dont elle fut ensuite victime³⁶⁹ ». L'excision, qui « met fin aux années d'équivoque, d'impureté de jeune fille » (S, 34), est une pratique très ancienne dans certaines communautés africaines et constitue, pour ses adeptes, une étape destinée à purifier la jeune fille dans son cheminement vers la fécondité et la maternité, vers la vie sexuelle dans le mariage. Le paradoxe est que l'acte de l'excision cause la violence et le traumatisme chez les filles qui la subissent. L'acte provoque de nombreuses conséquences fâcheuses sur la vie des femmes. L'ironie permet de rendre cette tradition dérisoire ; l'excision n'apparaît pas comme « une grande chose, un grand événement ayant une grande signification » (S, 34), mais comme un acte de déshumanisation. La pratique de l'excision est largement exploitée par Ahmadou Kourouma pour montrer que l'Afrique n'a pas toujours été un continent idyllique avant la colonisation européenne, que les indépendances n'ont rien changé à la situation précoloniale et coloniale.

La description de la scène de l'excision, « où la souffrance est esthétisée, notamment par l'explosion de couleurs ardentes, vives et violentes et le contraste de leur agencement baroque³⁷⁰ », est très touchante et incite le lecteur à réfléchir et condamner cette pratique. L'excision peut occasionner « des actes manqués ». Tous les acteurs impliqués : filles, mères et prêtresses la redoutent. L'exciseuse, incarnée dans le roman par « la femme du forgeron, la grande sorcière » (S, 34) demande tour à tour à chaque fille de se déshabiller, de s'asseoir sur un siège surélevé, et d'ouvrir son entrejambe. Puis, elle s'avance vers elle, présente le couteau sacré aux divinités de la montagne, et tranche le clitoris. Le narrateur décrit la scène ainsi :

³⁶⁹ Véronique Bonnet, « Histoires du féminin, discours au féminin dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 111.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 111-112.

L'arrivée au champ de l'excision. Elle [Salimata] revoyait chaque fille à tour de rôle dénouer et jeter le pagne, s'asseoir sur une poterie retournée, et l'exciseuse [...] avancer, sortir le couteau, un couteau à la lame recourbée, le présenter aux montagnes et trancher le clitoris considéré comme l'impureté, la confusion, l'imperfection, et l'opérée se lever, remercier la praticienne et entonner le chant de la gloire et de la bravoure répété en cœur par toute l'assistance. (S, 36)

La scène de l'excision revient sans cesse dans la mémoire de Salimata. Le texte présente Salimata emportée par la douleur et « la frayeur de toutes les histoires de jeunes filles qui avaient péri dans le champ, [...] succombées sous le couteau » (S, 36). Cet événement l'a laissée dans un état de hantises et de troubles. Il a été « tellement traumatisant qu'il a marqué toute la vie de Salimata et qu'il est inoubliable³⁷¹ ». Il s'agit d'une façon de souligner la dimension inhumaine de cette tradition. Salimata ne cesse de se souvenir encore de la souffrance qu'elle a endurée quand elle s'est livrée à la praticienne dont les yeux débordaient de rouge et les mains et les bras étaient couverts de sang :

La praticienne s'approcha de Salimata et s'assit, les yeux débordants de rouges et les mains et les bras répugnants de sang, le souffle d'une cascade. Salimata se livre les yeux fermés, et le flux de la douleur grimpa de l'entre-jambes 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... (S, 37)

L'excision n'a pas favorisé l'intégration dans le groupe des initiées de Salimata qui a été ensuite violée, la nuit suivante, par Tiécoura, l'homme qui devait veiller sur elle. Les raisons avancées par le narrateur pour justifier ce viol passent du ridicule au comique. Le narrateur nous apprend que Salimata rentre dans la case du féticheur Tiécoura « à califourchon au dos d'une matrone par une piste cachée » (S, 38). Cette description évite de la ridiculiser, mais elle provoque un sentiment pathétique chez le lecteur qui condamne a priori ce type de comportement. Le comique réside dans la difficulté de désigner le coupable. Salimata pense que c'est Tiécoura qui l'a violée alors que les villageois avancent une explication grotesque, celle d'attribuer le viol à

³⁷¹ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma : Le « guerrier » griot, op.cit.*, p. 67.

un génie. Ces deux raisons évoquées font sourire. Le récit du viol et le traumatisme de l'excision montrent que les femmes sont les victimes d'un ordre social qui les opprime et les asservit.

Le roman évoque le rôle des pratiques culturelles traditionnelles dans le maintien de l'équilibre social par le recours à l'excision. Il caricature ces pratiques de façon à les disqualifier. C'est à travers le discours sur le rituel de l'excision de la femme tenu par la mère de Salimata qu'Ahmadou Kourouma fait passer son point de vue critique. Le corps de Salimata est méprisé par le violeur et féticheur Tiécoura. Ahmadou Kourouma satirise le portrait de ce féticheur « bipède, effrayant, répugnant et sauvage. Un regard de buffle noir. [...] Des épaules larges de chimpanzé, les membres de la poitrine velus » (S, 38). En rapprochant Tiécoura des animaux sauvages, le texte sollicite la sensibilité du lecteur aux dépens du personnage. Il s'inspire du monde animal pour dénoncer la violence de l'excision. La convocation qu'Ahmadou Kourouma fait des animaux sauvages accentue la mutilation du corps qui, comme l'écrit F. Diahara Traoré, « se juxtapose symboliquement aux animaux sacrificatoires, surtout à celui du coq lors de la cérémonie de sacrifice et de divination chez le marabout Abdoulaye³⁷² ». Un tel discours est aussi ressassé par Birahima quand il évoque les souffrances de toutes les jeunes filles de son village et particulièrement la saignée causée par l'excision de sa mère. Kourouma parodie ce rituel de l'excision et met à l'épreuve les sociétés traditionnelles africaines à travers le meurtre sacrificatoire de la femme africaine. Il entend conscientiser les adeptes de cette pratique de l'excision sur des problèmes graves qu'elle provoque en déconstruisant le discours voulant qu'elle soit « une grande chose, un grand événement ayant une grande signification » (S, 34).

Toutefois, ce qui frappe dans le texte est cette façon utilisée par Ahmadou Kourouma de présenter des personnages qui valorisent cette dramatique cérémonie de l'excision. Kourouma se fait un satiriste qui attaque et dénonce la pratique de l'excision en construisant des personnages qui prennent le contre-pied de sa position. Il « met en place une stratégie rhétorique de persuasion pour rabaisser sa cible, il en déforme la représentation par le biais du comique et la condamne en s'appuyant sur une norme morale³⁷³ ». La mère de Salimata a commencé à

³⁷² F. Diahara Traoré, « Sacrifice et subversion. L'islam et le corps féminin dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p. 140.

³⁷³ Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire : (littératures française et anglaise)*, Paris : A. Colin, 2000, p. 184.

préparer psychologiquement sa fille lorsque celle-ci a atteint l'âge de raison. Son objectif est de « transmettre [...] 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'épreuve³⁷⁴ ». Or, dans l'imaginaire social institué de la communauté de Salimata, l'excision est conçue comme une fête collective marquée par des danses et des chants, une initiation, un rite de passage. Ainsi, Salimata vivra « en recluse avec d'autres filles excisées et au milieu des chants [...] [elle apprendra] tous les tabous de la tribu » (S, 34). Le discours de la mère est très ironique puisqu'il ne rend pas compte de la violence sanglante, de la terreur et de l'horreur du cérémonial. Il constitue une sorte d'encouragement, un honneur familial, car « le courage dans le champ de l'excision sera la fierté de la maman et de la tribu » (S, 35). Ahmadou Kourouma parodie la pratique de l'excision pour critiquer cette mère et les exciseuses praticiennes qui semblent ne pas se soucier des douleurs des excisées. Grâce à cette parodie, il tend alors au public un miroir déformant riche en comique. Les discours de la mère de Salimata et des exciseuses praticiennes introduisent le ridicule et le comique. Tout en prônant le courage, il minimise les effets pervers de cette pratique ancestrale, surtout la mutilation et la souffrance.

Nous ne percevons à travers l'excision que l'horreur. Ainsi, disons avec Madeleine Borgomano que le récit de l'excision de Salimata « rend compte du côté cruel et inquiétant de cette mutilation et au-delà, du traitement infligé aux femmes par un système social auquel contribuent les femmes elles-mêmes, qui le perpétuent³⁷⁵ ». Bien que Salimata, sa mère et toutes les exciseuses ne la rejettent pas, l'excision occasionne souvent des effets pervers. Salimata apparaît tout simplement comme une victime de cette tradition injuste envers les femmes. La satire de Kourouma consiste à évoquer la tradition de l'excision sous la forme de souvenirs traumatisants qui ont marqué la personnalité de Salimata. Le roman « laisse poindre [...] l'histoire d'une femme, celle d'un corps mutilé dont la mémoire garde trace³⁷⁶ ». Il met en cause l'importance du rite de l'excision qui a été la source des plus graves controverses.

³⁷⁴ Yves Dakouo, « Pratiques rituelles dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p. 114.

³⁷⁵ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma : Le « guerrier » griot*, op.cit., p. 71.

³⁷⁶ Véronique Bonnet, « Histoires du féminin, discours au féminin dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, op.cit., p. 112.

L'excision est jugée barbare par les femmes instruites, le personnel médical averti des risques pour la santé et même la vie des femmes, les organismes des droits de la personne, les associations et organisations féminines et féministes. Les missionnaires européens considéraient ce rite inadmissible, tant du point de vue des habitudes que de celui de la théologie. Même l'Organisation mondiale de la Santé (OMS) qui, pendant longtemps, avait considéré la pratique de l'excision comme « une opération rituelle résultant de conceptions sociales et culturelles dont l'étude n'est pas de sa compétence³⁷⁷ », a fini par réviser sa position et, déjà en 1982, condamnait la pratique. Elle a alors exprimé sa détermination à accompagner et à soutenir les efforts de tous les pays qui entreprennent le nécessaire combat pour l'éradication de la pratique de l'excision.

Chez Ahmadou Kourouma, la satire produit une dénonciation de la violence de l'excision. Mais, cette vision des choses n'est pas partagée par tout le monde. L'excision fait partie des traditions africaines et de l'identité culturelle. L'unique argument avancé par ceux qui soutiennent encore cette institution de l'excision dont la finalité est de purifier le corps de la jeune fille pour éviter les déviations sexuelles qui s'ensuivraient est l'impureté. L'excision constitue un rite de passage fondamental de la vie de certains peuples africains. Elle est considérée comme une bénédiction si nous tenons compte du discours de la mère de Salimata. Mais comme le discours satirique est souvent ironique, ces personnages, qui valorisent l'excision, se dédoublent en personnages très crédules. Le roman laisse au lecteur la liberté d'interpréter le sens de la pratique de l'excision. Kourouma ne propose pas de solutions et semble seulement évoquer le problème. Il se sert volontiers d'une ironie qui consiste à faire tenir aux personnages des discours qui révèlent, malgré eux, toute l'étendue d'un problème ou toute l'injustice d'une situation. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter la question ironique posée par le narrateur : « Mais quelle [est la] grande signification [de l'excision] ? » (S, 34).

Ahmadou Kourouma peint avec délicatesse le portrait de la femme malinké et de la femme africaine. Il réunit tous les traits de caractère valorisants. Salimata est très belle, charmante, sexuellement très attirante. Elle réunit, pour le Malinké, tous les atouts attachés à la

³⁷⁷ Il s'agit d'une résolution adoptée par l'OMS au cours de la 12^e Assemblée mondiale de la santé dans son article 24.3, en mai 1959.

beauté féminine. Elle est « une femme sans limites dans la bonté du cœur, les douceurs des nuits et des caresses, une vraie tourterelle ; fesses rondes et basses, dos, seins, hanches et bas-ventre lisses et infinis sous les doigts, et toujours une senteur de goyave verte » (S, 28). Nous trouvons, plus loin dans le texte, un autre hommage du marabout Abdoulaye à cette beauté exceptionnelle. Aux yeux du marabout, Salimata incarne les canons de la beauté féminine :

Déconcentré, mielleux, ton de petit garçon, le marabout prolongeait ses dires et ses gestes par des sourires infinis comme le Djoliba. En vérité, il suffisait de regarder, de connaître ! 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 ! (S, 70-71)

Cette description vaut aussi pour la deuxième femme de Fama, Mariam. Son « visage luisait, la poitrine aussi, et les seins serrés dans le pagne indigo rebondissaient, ramassés et durs comme chez une petite jeune fille. Les cuisses et les fesses se répandaient infinies et ondulantes sous le pagne. Quel saisissement au toucher ! » (S, 128-129). Ainsi, Makhily Gassama avance-t-il que « dans un pays vivant sous les chauds “soleils des indépendances”, les charmes envoûtants d'une jeune femme, telle Salimata, peuvent naturellement dégager le fumet ensorceleur d'un beau bifteck saignant³⁷⁸ ». Ahmadou Kourouma étale pourtant des qualités qui ne règlent pas le problème très épineux de la stérilité de la femme. Il utilise une écriture intégrant le ridicule à des fins typiquement satiriques. En effet, « ce qui sied [...] le plus à une femme : l'enfant, la maternité qui sont plus que les plus riches parures, plus que la plus éclatante beauté ! À la femme sans maternité manque plus que la moitié de la féminité » (S, 52). Nous reconnaissons chez Kourouma l'importance des enfants pour la survie et la continuité de la famille. Or, Salimata ne peut pas avoir un enfant. Elle est une « femme [...] privée de l'une des dimensions les plus exigeantes de l'être humain : la maternité³⁷⁹ ». Son infertilité est logiquement envisagée comme étant une malédiction divine, car « elle avait le destin d'une femme stérile comme l'harmattan et la cendre. Malédiction ! malchance ! Allah seul fixe le destin d'un être » (S, 32). Salimata et

³⁷⁸ Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, op.cit., p. 65.

³⁷⁹ Pius Ngandu Nkashama, *Kourouma et le mythe*, op.cit., p. 165.

son époux font tout pour tenter d'enrayer cette malédiction à l'aide de tous les rituels païens et islamiques possibles :

Fama pouvait en témoigner, elle [Salimata] priait proprement, se conduisait en tout et partout en pleine musulmane, jeûnait trente jours, faisait l'aumône et les quatre prières journalières. Et que n'a-t-elle pas éprouvé ? Le sorcier, le marabout, les sacrifices et les médicaments, tout et tout. Le ventre restait sec comme du granit, on pouvait y pénétrer aussi profondément qu'on pouvait, même creuser, encore tourner et fouiller avec le plus long, le plus solide pic pour y déposer une poignée de grains sélectionnés : on noyait tout dans un grand fleuve. Rien n'en sortira. (S, 28)

Salimata offre des sacrifices animaux aux dieux pour apaiser les esprits comme pardon pour défaire la malédiction de la non-procréation qui pèse sur elle car « les sacrifices sont toujours et partout bénéfiques » (S, 119). Or, la satire d'Ahmadou Kourouma met de temps en temps en faillite ces sacrifices. Salimata vit ainsi dans la société traditionnelle, où la femme n'existe réellement que par et dans la maternité. Mais son combat pour vaincre sa stérilité est une volonté de soutenir son mari Fama. Elle souhaite régénérer la dynastie Doumbouya en donnant à Fama l'héritier tant désiré pour la poursuite et la survie de la lignée Doumbouya. Cet héritier pourrait alors continuer l'œuvre du père. L'ironie permet à Kourouma de présenter les femmes comme des personnes très « attachées à la tradition. Elles la portent, l'expriment. Tout le comportement de Salimata suit les préceptes de la tradition : respect du mari, obéissance et fidélité de la femme qui donnent la force aux enfants et garantissent leur succès dans la vie³⁸⁰ ». Ses malheurs peuvent être entendus comme une malédiction des femmes dans ces sociétés traditionnelles africaines. Selon Madeleine Borgomano, Salimata est « victime d'institutions sociales » :

- la pratique de l'excision et la conception de cette mutilation comme épreuve initiatique,
- la coutume impérative du mariage imposé,
- la coutume du transfert des épouses d'un mort à son frère,
- l'importance essentielle accordée à la maternité,
- la conception de la stérilité comme nécessairement due à la femme,
- [...],
- la conception magique des remèdes : grigri, formules, etc.³⁸¹

³⁸⁰ Amadou Koné, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre librairie, op.cit.*, p. 157.

³⁸¹ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma : Le « guerrier » griot, op.cit.*, p. 65-66.

L'histoire de Salimata constitue une satire du terrible destin de la femme africaine. La femme risque sa vie au cours de l'excision. Elle est violée, mariée de force, remariée même. Elle est considérée comme « femelle », destinée au plaisir de l'homme et à la reproduction de l'espèce. À travers l'excision de Salimata, Ahmadou Kourouma dénonce ironiquement cette pratique d'« autodestruction » de l'Afrique moderne et transmet par là « une image très nuancée de la vie des femmes africaines. Cette image tend à devenir dénonciatrice [...]. Le lecteur [...] se voit amené à juger insupportable le sort réservé à ces femmes qui sont pourtant la force vive et active du monde africain³⁸² ». Salimata garde de l'excision, du viol et de ses mariages des souvenirs terribles. Comme l'écrit Virginie Affoué Kouassi, elle est

la victime désignée d'une tradition décadente dont les rites de passage se transforment en symboles mortifères. Elle échappe de justesse à la mort sur le champ d'excision et y laisse sa fécondité. Violée la même nuit par le féticheur Tiécoura, en dépit de son traumatisme, elle se retrouve liée par des mariages qui lui imposent encore de subir des traitements humiliants et dégradants : tentative de viol, séquestration, menaces de mort...³⁸³

Ainsi, *Les soleils des indépendances* contestent l'image paradisiaque du passé précolonial de l'Afrique. Ce roman « prend [donc] à contre-pied le discours lénifiant de la négritude et discrédite le mythe de la grande fraternité nègre exalté par ses zéloteurs³⁸⁴ ». Le texte d'Ahmadou Kourouma décrit, dans un style imagé et satirique, une Afrique composée d'une série de pratiques répressives qui sont demeurées les mêmes, du colon aux nouveaux maîtres de l'Afrique indépendante : les guerres de conquête, les violences faites à Salimata et aux femmes en général. Nous pourrions même dire qu'« en vérité, le monde traditionnel que décrit Ahmadou Kourouma est bien le monde des “*monnew*”, le temps des incertitudes, des échecs et de l'humiliation³⁸⁵ » que nous retrouvons dans *Monnè, outrages et défis*, où Kourouma décrit les heurts et malheurs causés par le contact entre l'Afrique et l'Occident.

En attendant le vote des bêtes sauvages est, quant à lui, un célèbre roman de satire politique. Dans ce roman, qui est une illustration des manifestations de la magie se développant

³⁸² *Ibid.*, p. 76-77.

³⁸³ Virginie Affoué Kouassi, « Des femmes chez Ahmadou Kourouma », *Notre librairie, op.cit.*, p. 167.

³⁸⁴ Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence : Édisud, 2006, p. 76.

³⁸⁵ Amadou Koné, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre librairie, op.cit.*, p. 160.

autour du personnage imaginaire de Koyaga, Ahmadou Kourouma « brandit le fouet de la satire sur la société de son temps³⁸⁶ ». Il met « le mythe au service de l'occultisme en inscrivant la géomancie dans le plan divin destiné à secourir un jeune monde déjà pris d'assaut par les menteurs, les méchants, les hypocrites et les jaloux³⁸⁷ ». Nous pouvons le lire dans le roman :

Mais fallait-il se résoudre à laisser tous les hommes, même les sages, à la discrétion des méchants ? Le miséricordieux ne le put. Aussi décida-t-il de mettre à la disposition des élus, des prudents, des sages, la géomancie pour se protéger contre les sorts injustes et les méchants. (*E*, 61)

Koyaga, né du couple Nadjouma-Tchao, le plus initié dans les savoirs occultes, est un chef d'État qui va effectuer une tournée initiatique dans différents pays africains, surtout chez les quatre plus grands dictateurs de l'Afrique, à savoir, Tiékoroni (le dictateur au totem caïman), Bossouma (l'homme au totem hyène), l'homme au totem léopard et l'homme au totem chacal. Ainsi, il « apprendra auprès d[e] [c]es dictateurs aînés comment nuire efficacement à la société et asseoir une dictature plus adaptée à son peuple³⁸⁸ ». Dans tous ses agissements, il a recours aux connaissances ésotériques du plus grand marabout que connaît la République du Golfe, Bokano Yacouba, détenteur d'un coran mystique, et au pouvoir de sa mère qui possède les secrets de la géomancie que les élus, les prudents et les sages ont à leur disposition pour contrer les sorts injustes et les méchants (*E*, 61). La géomancie servirait à contrer les « deux sortes de cécité [existant] sur cette terre » (*E*, 62) : « les aveugles de la vue » qui sont « ceux qui irrémédiablement ont perdu la vue et qui parviennent avec une canne blanche à éviter les obstacles » (*E*, 62) et « les aveugles de la vie » qui « ne croient pas, n'utilisent pas la voyance, les sacrifices » et qui sont alors contraints d'« entre[r] de front dans tous les malheurs qui empêchent leur destin de se pleinement réaliser » (*E*, 62).

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Ahmadou Kourouma parodie les hommes « paléonigritiques » (*E*, 12) en s'appuyant sur une pratique de l'intertextualité de la littérature orale traditionnelle, de la parodie, de l'humour, de l'ironie, etc., pour décrire

³⁸⁶ Sophie Duval, *L'ironie proustienne*, *op.cit.*, p. 144.

³⁸⁷ Jean Ouédraogo, « Voyance et sorcellerie chez Ahmadou Kourouma », Justin Kalulu Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, *op.cit.*, p. 236.

³⁸⁸ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, *op.cit.*, p. 27.

l'itinéraire militaire et politique de Koyaga retracé par le *sora* et le *cordoua* sous la forme d'un *donsomana*. Koyaga s'attache aux forces occultes. Grâce à la sorcellerie de sa mère, Koyaga va devenir « un héros de légende de l'armée française » (*E*, 38-39). Après son recrutement dans l'armée coloniale, il va manifester son héroïsme lors de la guerre d'Indochine en guerroyant seul « pendant huit semaines entières contre des régiments de Viets » (*E*, 38). Lors de cette guerre, les Vietnamiens bombardent le poste PK 204 commandé par le sergent Koyaga. Ce dernier se transforme en « un puissant hibou nocturne » (*E*, 40), et réussit à sauver de la jungle la vie d'une cinquantaine de ses tirailleurs ainsi que deux « plantureuses péripatéticiennes » (*E*, 39) qui étaient de service au poste. Il poursuivra ses exploits en « Algérie, où les Français avaient ouvert un nouveau chantier de guerre coloniale » (*E*, 68). Mais c'est surtout durant les guerres de conquête du pouvoir que Koyaga fait des incantations, se charge de grigris et s'entoure de nombreux féticheurs.

L'intervention des forces occultes se manifeste aussi par la présence du marabout-féticheur Bokano Yacouba qui adopte le discours satirique. Il n'est pas de ces marabouts qui arrivent suite au « chômage [qui] conduit actuellement dans nos villages beaucoup d'astucieux, de nombreux menteurs aux langues mielleuses à exercer la divination sans en avoir le don » (*E*, 50); c'est un spécialiste du maraboutage³⁸⁹. Jean Ouédraogo décrit les pouvoirs de Bokano comme de pures émanations d'un don, d'une vocation, de la grâce d'Allah. Le narrateur nous apprend que ce Bokano était un des quelques élus ayant reçu le don et la divination de la part d'Allah qui « l'avait gratifié, comblé des grandes et pleines générosités que lui seul possède » (*E*, 50). Surnommé guérisseur des possédés et réalisateur des choses impossibles, il était un spécialiste du maraboutage :

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, la nécromancie, 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. (*E*, 61)

³⁸⁹ Le narrateur nous apprend que « les djinns et les âmes des ancêtres ne lui [Bokano] taisaient aucun de leurs secrets quand ses doigts les interrogeaient par le sable de la géomancie » (*E*, 51). Ganda savant de la divination, il apprendra à Nadjouma l'art de la voyance et de la géomancie, ce qui la permettra de savoir que son fils Koyaga surpassera son père.

Grâce à ses puissances occultes, Bokano parviendra à tracer le destin de Koyaga qui, selon ses savoirs particuliers et multiples, « ira loin [...] 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... » (*E*, 63-64). Comme l'écrit Jean Ouédraogo, la présence de Koyaga est censée « aider à pénétrer les mystères du monde, du destin et à les interpréter dans le souci d'éclairer la marche des personnages vers leur pleine réalisation »³⁹⁰. Cependant, l'usage de l'adverbe « trop » exprimant l'excès, de la conjonction « donc » qui marque la conclusion de ce qui précède, de la conjonction « et » qui sert à présenter une succession d'événements dans le temps et l'usage des adjectifs et noms de sens opposés (grand/petit, heureux/malheureux, élève/maître, richesse/pauvreté, bonheur/malheur), permet au narrateur de ridiculiser le personnage de Koyaga qui, par ailleurs, a recours aux forces occultes pour accéder au pouvoir. La satire vise à déclencher le rire pour railler ce personnage qui éprouve des difficultés à mettre ses forces au service de son peuple.

Koyaga est donc entouré par deux grands initiés aux forces occultes : sa mère géomancienne et le marabout Bokano. Cela le pousse à intégrer, après la guerre d'indépendance en Indochine, la confrérie des grands chasseurs qui « adoraient des fétiches, exposaient des sacrifices sanglants » (*E*, 69). Il s'illustrera alors dans les massacres des bêtes qui hantaient le sommeil des siens en tuant coup sur coup une panthère solitaire (*E*, 69), un buffle noir solitaire (*E*, 70), un éléphant solitaire (*E*, 71), le caïman de Gbéglérin³⁹¹ (*E*, 73), etc. Pour les « annihiler, éteindre tous [...] [leurs] puissants *nyamas* de monstre », Koyaga tranche leurs queues et les

³⁹⁰ Jean Ouédraogo, « Voyance et sorcellerie chez Ahmadou Kourouma », Justin Kalulu Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, op.cit., p. 236.

³⁹¹ La magie est plus manifeste dans les combats que Koyaga engage contre les fauves qui menaçaient les Montagnards. C'est notamment quand Koyaga tue le buffle noir solitaire (*E*, 70) qui enflammait, grâce à ses sortilèges, la forêt. Fin connaisseur de la magie, Koyaga déjoue le piège grâce à un « sortilège qui lui permit de se liquéfier, se transformer en un torrent qui étouffe les flammes » (*E*, 71). Un scénario semblable se produit au moment où Koyaga se lance à l'assaut de l'éléphant solitaire (*E*, 71) que le narrateur « oxymorise » en le présentant comme « la plus grosse bête sur terre » (*E*, 72). Durant cet assaut, la bête se transforma en « une aiguille » (*E*, 72), puis en « flamme [qui] menace le fil » (*E*, 73) tandis que Koyaga, grâce à ses sortilèges se transforma en fil puis en vent qui finit par éteindre la flamme. Il tue aussi le caïman de Gbéglérin (*E*, 73) qui menaçait le pays. Pour affronter ce « saurien sacré, homicide et sorcier » (*E*, 74), Koyaga consulte sa mère, le marabout Bokano et tous les vieux du pays. Il offre également des sacrifices. Quand Koyaga affronte le caïman, les premières balles tirées sur l'animal se transforment en boule de feu et se retournent contre lui. Il les évite en « se muant en crabe enfoui dans le sable » (*E*, 74). Puis le caïman se transforme en serpent volant que Koyaga évite « en se muant en un verre de terre » (*E*, 74).

enfonce dans leurs gueules en vue de condamner tous les *nyamas* « à rester, à continuer à tourner en circuit fermé dans les restes de la bête » (*E*, 70). La magie est présente grâce aux *nyamas*, un terme signifiant, d'après l'*Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, « l'ombre qui reste après le décès d'un individu. L'ombre qui devient une force immanente mauvaise qui suit l'auteur de celui qui a tué une personne innocente » (*A*, 10). Par analogie, il désigne des génies puissants incarnés dans les animaux terrifiants. La satire met ici en évidence la question de l'efficacité de la magie et de sa manipulation. Elle constitue « une dénonciation de l'illogisme qui caractérise les Africains dans leurs opiniâtres aux pratiques et rituels dépassés³⁹² ». En effet, Koyaga réalise tous ses exploits, non pas parce qu'il utilise la magie si puissante, mais parce qu'il est adroit et possède seul « une arme moderne qu'aucun autre chasseur des montagnes n'avait [encore] utilisée avant [lui] » (*E*, 76). Mais avec l'usage de cette arme moderne, le « Remington magnum » (*E*, 75), le vocable « exploits » perd son sens. Kourouma use de la satire pour contester l'attachement des Africains à l'irrationnel.

Les hommes que combat Koyaga sont, eux aussi, des adeptes de l'occultisme. Ils sont dotés de puissants pouvoirs magiques. Nous pouvons citer le président Fricassa Santos, un hyperinitié qui tend un piège à Koyaga. Celui-ci parviendra à le déjouer grâce à sa magie, aux prières magiques, aux talismans fabriqués par sa mère Nadjouma et aux savoirs magiques appris auprès du marabout Bokano. Ainsi Koyaga finit-il toujours victorieux en brisant les puissantes protections magiques du président Fricassa Santos. En effet, pour déjouer la vigilance des policiers du président Santos qui attendaient son arrivée en ville par train, Koyaga se transforme « en coq blanc » (*E*, 90). Il va alors préparer sa revanche en « met[tant] à son avantage tous les fétiches, toutes les incantations magiques pour briser le Président Fricassa Santos³⁹³ ». Ainsi, lance-t-il en représailles un assaut sur la résidence du « super-initié » président Fricassa Santos qui, malgré ses formules magiques, ses puissants grigris et talismans qui lui permettent de se transformer en vent (*E*, 99), finit par succomber à la « flèche de bambou agencée au bout d'un ergot de coq empoisonné » (*E*, 100) lancée par Koyaga. Cette victoire de Koyaga sur son adversaire de taille prouve que la sorcellerie de Koyaga est très forte et peut « assassiner

³⁹² Gyno Noël Mikala, *Satire littéraire et critique sociale chez Ahmadou Kourouma*, Paris : Édilivre, 2014, p. 156.

³⁹³ Joseph Ndinda, *Le politicien, le marabout-féticheur, et le griot dans les romans d'Ahmadou Kourouma*, *op.cit.*, p. 78.

[Fricassa] malgré tous les talismans qu'il portait et les lavements mystiques qui le protégeaient » (E, 79). Durant leur combat titanesque, Koyaga, l'ancien combattant, et le président Fricassa Santos engagent leurs pouvoirs respectifs et les extensions politiques de la magie. La scène longuement décrite (toute la scène 7 de la Veillée II) révèle un effet de parodisation. Comme l'écrit Amadou Koné, le combat entre les deux personnages « rappelle aussi les affrontements des héros épiques, par exemple celui de Soundjata et de Souamaoro avant la bataille de Krina³⁹⁴ ». En effet, Fricassa Santos se volatilise et met en déroute les miliciens commandés par Koyaga. La magie se mêle au merveilleux pour révéler un discours de type ironique. Abondant dans le même sens qu'Amadou Koné, Josias Semujanga écrit, à propos de l'assassinat de Fricassa, ceci :

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 parodie³⁹⁵.

Les autres dictateurs que doit fréquenter Koyaga sont aussi des grands admirateurs des forces occultes. Tiékoroni, le Maître de la République des Ébènes dont le totem est le caïman, s'entoure de féticheurs, marabouts, devins et sorciers afin qu'ils puissent interpréter ses songes et monter de faux complots. L'homme au totem léopard, nommé au pouvoir par les mânes des ancêtres, pratique et suit lui aussi les marabouts, les féticheurs, les sorciers et autres experts en affaires occultes. Il « ne se déplace jamais sans une valise pleine de fétiches. Chaque marabout augmente la collection de ses porte-bonheur » (E, 246). Pour ce faire, il a créé un poste ministériel chargé des Affaires occultes et nommé Kaba, un marabout sénégalais, au poste de « conseiller chargé des affaires occultes présidentielles » (E, 245). Nkoutigui Fondio, malgré sa foi en l'islam, a recours à l'usage quotidien de la sorcellerie, de la magie, des sacrifices et des grigris protecteurs des marabouts féticheurs. Par des procédés magiques, Ahmadou Kourouma dresse un portrait extravagant de Nkoutigui qui s'attribue les forces vitales de tous ses comploteurs, après leur

³⁹⁴ Amadou Koné, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre librairie, op.cit.*, p. 181.

³⁹⁵ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises, op.cit.*, p. 27.

exécution, en courtisant la même nuit les veuves éplorées. L'humour permet au lecteur de projeter un regard amusé sur le tragique et les raisons qui poussent le dictateur de la République des Monts à courtiser ces veuves éplorées :

L'homme en blanc [Nkoutigui Fondio] ne se contentait pas de tuer les comploteurs, il se couchait avec les veuves des condamnés à la mort la nuit même de l'exécution ou de la pendaison de leur époux. La nuit même, pendant qu'elles étaient encore chaudes de la mort de leur mari, pas toujours par plaisir ou sadisme, mais par nécessité, par devoir. Ce rite sacré (se trouver dans le lit d'une femme au moment où on fusillait son mari) permettait à l'homme en blanc totem lièvre de s'approprier la totalité des forces vitales des victimes. [...] La vérité est qu'il a, pour des raisons magiques, désiré ces femmes la nuit de l'exécution de leurs comploteurs de maris pour bénéficier pleinement de leur mort. (*E*, 167)

Cette citation se passe de tout autre commentaire. Elle montre toute l'étendue des pouvoirs recherchés par le dictateur : s'approprier toutes les forces vitales de ses ennemis et se faire accepter par la crainte qu'il inspire en « inventa[nt] maints complots pour assassiner les époux des femmes avec lesquelles il désirait se coucher » (*E*, 167). Ahmadou Kourouma use d'un style choquant pour dénoncer par l'ironie ou l'humour le comportement de Nkoutigui Fondio. L'ironie nuance le sadisme de Nkoutigui et permet à Ahmadou Kourouma de dévoiler l'aspect comique du « rite sacré de se trouver dans le lit d'une femme au moment où on fusillait son mari ». Nous épousons l'idée de Josias Semujanga qui avance qu'Ahmadou Kourouma « crée [...] un monde où le souci de l'homme est moins d'humaniser l'univers que de regarder avec sourire le spectacle tragique qui en découle³⁹⁶ ».

Le président Fricassa Santos, quant à lui, « s'initia au Nigéria aux magies yoruba et ibo, au Dahomey à celle des Fond, au Togo à Notsé et à celle des Ewé, en Côte-de-l'Or aux mystères des peuples akans » (*E*, 85) afin de combattre le colonialisme et lutter pour l'indépendance de son pays. Il en va de même lors du référendum pour ou contre l'indépendance de la colonie du Golfe organisé par la France sous l'égide de l'ONU pendant l'emprisonnement de Fricassa Santos et ses partisans. Santos inflige une défaite politique cinglante aux Français. À la grande surprise des « administrateurs coloniaux [qui avaient] bourre[é] à loisir les urnes de bulletins de non, rien que des bulletins de non », lors du dépouillement du scrutin, « tous les bulletins, la

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 29.

totalité des bulletins de non s'étaient transformés en bulletins de oui » (E, 86). Comme l'écrit Jean Ouédraogo, le roman transforme le bulletin de vote en une mystification :

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 [l]e caractère de mythe et où les résultats sont aussi fonction d'une prestidigitacion ou d'une fiction électoraliste supérieure. [...] 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 dictatures³⁹⁷.

Par ce référendum, le roman d'Ahmadou Kourouma critique ironiquement l'introduction en Afrique des systèmes démocratiques basés sur les élections. Même si ces élections sont supervisées par l'ONU, elles sont loin d'être inclusives et transparentes. L'ironie renvoie à l'hypocrisie des organisateurs qui sont prêts à faire valider par les observateurs internationaux dépêchés sur les lieux par l'ONU le dépouillement d'un scrutin dès le départ entaché de trop d'irrégularités. Ce bourrage des urnes dans un pays qui vient d'accéder à l'indépendance caractérise les nouveaux pouvoirs despotiques de l'Afrique hérités de la colonisation.

À l'image de Fricassa Santos, de Koyaga et des quatre dictateurs fréquentés par Koyaga, nous pouvons dire qu'Ahmadou Kourouma se sert de l'ironie et de la satire pour montrer que la plupart des dirigeants des « soleils des Indépendances » fondent leur pouvoir sur le maraboutage, le fétichisme, la sorcellerie et la magie. C'est dans ce sens qu'il faut situer les propos d'Albert Azeyeh qui avance qu'il « règne [en Afrique] [...] un ordre fondé, pêle-mêle, sur la croyance aux forces ancestrales, à la sorcellerie et à la magie, au pouvoir des vieillards, aux tabous et à la superstition ridicules et désuets³⁹⁸ ». Comme l'a maintes fois rappelé Ahmadou Kourouma, chaque dictateur est entouré d'une véritable cour de sorciers, marabouts, féticheurs, devins et autres mages. Dans l'exercice de leurs fonctions, les dirigeants des pays africains consultent davantage les praticiens des sciences occultes pour eux-mêmes, surtout les

³⁹⁷ Jean Ouédraogo, « Magie et démagogie. L'instrumentalisation de la divination dans les écrits d'Ahmadou Kourouma », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p. 211-212.

³⁹⁸ Albert Azeyeh, *Réussite scolaire, faillite sociale : généalogie mentale de la crise de l'Afrique noire francophone*, Mankon, Bamenda: Langaa Research & Publishing CIG, 2010, p. 56.

devins, les marabouts et les sorciers pour tirer le maximum de profits des indépendances comme nous pouvons le lire dans *Les soleils des indépendances* :

Il demeurait bien connu que les dirigeants des soleils des indépendances consultaient bien souvent le marabout, le sorcier, le devin ; mais pour qui le faisaient-ils et pourquoi ? Fama pouvait répondre, il le savait : ce n'était jamais pour la communauté, jamais pour le pays, ils consultaient toujours les sorciers pour eux-mêmes, pour affermir leur pouvoir, augmenter leur force, jeter un mauvais sort à leur ennemi. (S, 156-157)

Ces dirigeants croient non seulement aux pouvoirs des forces invisibles, mais aussi y subordonnent leur destin. Le recours aux forces occultes est, comme le remarque Mamadou Kalidou Ba, une manifestation du « reflet de l'incapacité des dirigeants africains à appréhender intellectuellement les problèmes politiques [...]. Faute de posséder les compétences nécessaires pour trouver des solutions à une crise ou alors pour aspirer à un avancement dans la hiérarchie de l'État, ils sont nombreux qui recourent aux moyens occultes³⁹⁹ ». Le discours romanesque parodie les agissements de Koyaga téléguidés par les pouvoirs du marabout Bokano et la sorcellerie de sa mère Nadjouma. Avant d'acquérir « le pouvoir de commandement, l'intelligence pour dominer les autres et la puissance aussi bien physique du taureau qu'extraterrestre⁴⁰⁰ », Koyaga doit prendre soin d'être investi par les chasseurs. Le roman satirise donc tout pouvoir reposant sur la superstition, les pouvoirs magiques et la sorcellerie. C'est pour cela qu'il présente la sorcellerie comme une arme à double tranchant. Selon les propos de Peter Geschière, elle « offre des moyens secrets d'accaparer le pouvoir, mais elle reflète en même temps des sentiments aigus d'impuissance, et elle semble surtout cacher les sources du pouvoir⁴⁰¹ ». Grâce aux pouvoirs magiques et aux consultations qu'il a entreprises auprès d'un maître vaudou, Koyaga et les siens parviendront à tuer Fricassa Santos, qui est également un grand initié, un puissant sorcier au totem boa et à déjouer in extremis les multiples attentats contre lui. L'échec de ces attentats se révèle comme une conséquence de l'indéfectible protection des pouvoirs surnaturels.

³⁹⁹ Mamadou Kalidou Ba, *Le roman africain francophone post-colonial. Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 81.

⁴⁰⁰ Henri Lopez, *Le pleurer-rire, op.cit.*, p. 47.

⁴⁰¹ Peter Geschière, *Sorcellerie et politique en Afrique*, Paris : Karthala, 1995, p. 15.

Dans *Allah n'est pas obligé*, le narrateur nous fait découvrir la guerre civile qui sévit au Liberia et en Sierra Leone. Il présente un monde renversé qui parodie les grigris, les amulettes et les talismans auxquels s'adonnent les marabouts, les féticheurs et les sorciers. Cette parodie des pratiques occultes que les protagonistes doivent utiliser pour contrer ou jeter les mauvais sorts et ainsi paraître invincibles sur les champs de guerre peut se lire dans la scène où la sorcière Moussokoroni qui, après avoir constaté que le génie de la brousse voulait garder la belle Bafitini (la mère de Birahima) comme sacrifice, a usé de « sa sorcellerie, ses adorations, ses prières » (A, 21) pour annihiler le mauvais projet du méchant génie meurtrier de la brousse de la tuer. En agissant ainsi, Moussokoroni pensait que Bafitini allait choisir son fils comme mari en signe de reconnaissance et de remerciement de ses efforts conjugués pour la sauver des griffes de la mort. Or, le fils de Moussokoroni était « un chasseur, un cafre, un sorcier, un adorateur, un cafre auquel on ne doit jamais donner en mariage une musulmane pieuse qui lisait le Coran comme maman » (A, 21). Ainsi, Moussokoroni et son fils ne tarderont-ils pas à lancer contre la jambe droite de Bafitini un mauvais sort que même la médecine moderne ne parviendra pas à guérir. C'est pour cela que la famille de Birahima va solliciter les magiciens, les voyants, les marabouts et particulièrement le sorcier Balla dont « le cou, les bras, les cheveux et les poches [étaient] tout pleins de grigris » (A, 14) afin de pouvoir désenvouter sa mère qui souffrait d'« une plaie persistante avec écoulement de pus [...] à la jambe qui ne guérit jamais et qui finit par tuer la malade » (A, 12). Balla était un grand sorcier, craint et respecté par la communauté villageoise. Il « pratiquait la sorcellerie, la médecine traditionnelle, la magie et mille autres pratiques extravagantes » (A, 14). Grâce à ses médicaments indigènes de sorcier féticheur, il était donc censé guérir toutes sortes de « maladies indigènes africaines noires [qui] ne pouvaient pas être soignées par aucun blanc européen » (A, 24) et par conséquent soigner l'ulcère de la mère de Birahima. Cependant, l'échec est total et Ahmadou Kourouma critique ironiquement le mensonge de ces sorciers. En effet, malgré les sacrifices que ses fétiches lui recommandent, Balla se révèle incapable d'atténuer les souffrances de la pauvre mère.

Il en va de même pour le marabout Yacouba, alias Tiécoura, qui guidera Birahima à la recherche de sa tante Mahan, résidant au Liberia, afin qu'elle assure son éducation après la mort de sa mère. Au lieu d'assurer son rôle de guide du héros narrateur, il s'engage dans les guerres tribales au Liberia, comme un marabout motivé par l'appât du gain facile et « multiplicateur de

billets, fabriquant d'amulettes, inventeur de paroles de prière pour réussir et découvreur des sacrifices pour éloigner tous les mauvais sorts » (A, 40). Comme l'écrit Joseph Ndinda, « ses agissements et les amulettes qu'il distribue contribuent beaucoup plus à alimenter la flamme de la violence chez tous les acteurs des guerres tribales [qui sévissent le Liberia et la Sierra Leone]⁴⁰² ». Le roman d'Ahmadou Kourouma critique ainsi la moralité douteuse des marabouts par l'ironisation de l'empressement avec lequel Tiécoura s'est en quelque sorte fait l'idée de partir au Liberia où « tout le monde disait qu[e] [...] les marabouts multiplicateurs de billets ou devins guérisseurs ou fabricants d'amulettes gagnaient plein de dollars américains » (A, 36). Le narrateur ridiculise par l'humour Tiécoura, alias Yacouba, motivé uniquement par l'appât du gain facile et la soif de l'or. Yacouba sera le bienvenu dans ce chaos où les gens ont besoin de grigris pour se bercer d'illusions au front de guerre. L'appât du gain facile est donc le mobile de son départ pour le Liberia où il se fera d'abord recruter par le colonel Papa le bon, représentant du NPFL, comme son « grigriman » (A, 72) chargé de la fabrication des fétiches du colonel et de tous ses enfants-soldats. Puis, après l'assassinat de Papa le bon, malgré ses fétiches (A, 82), Yacouba offrira ses services comme « grigriman musulman » (A, 104) au général Onika Baclay Doe qui dirige l'ULIMO de Samuel Doe à Sanninquellie. Il sera ensuite au service du Prince Johnson, comme « féticheur musulman » (A, 132). En Sierra Leone, Yacouba assurera « la fonction de grigriman fortiche contre les balles » (A, 207) aux côtés du général Tieffi commandant à Mile-Thirty-Eight de l'armée de Johnny Koroma (RUF).

Tout au long de ces pérégrinations, Yacouba propose aux chefs de guerre, aux soldats et aux enfants-soldats des grigris qui sont censés les protéger. Mais le roman montre que tous ceux qui participent dans ces guerres tribales, les chefs de guerre, les soldats et en particulier les enfants envoyés sur le champ de bataille, sont les premières victimes malgré leurs fétiches qui devraient les protéger contre les balles ennemies. La stratégie satirique d'Ahmadou Kourouma consiste à dégrader « les réelles possibilités [des marabouts] de pénétrer les mystères de la vie, d'interpréter les signes et de faire des sacrifices à titres préventifs, expiatoires et

⁴⁰² Joseph Ndinda, *Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans les romans d'Ahmadou Kourouma, op.cit.*, p. 196.

purificatoires⁴⁰³ ». Les pratiques occultes du marabout, voire des sorciers, font l'objet d'un traitement rhétorique qui vise à les rabaisser, les déconsidérer aux yeux du lecteur parce qu'ils conduisent, selon le narrateur, à l'échec :

On releva beaucoup de morts. Beaucoup de morts. Malgré les fétiches musulmans et chrétiens, quatre enfants-soldats furent disloqués, dispersés par les obus. Ils étaient plus que morts, deux fois morts. Leurs restes furent enfouis dans une fosse commune avec les morts. Au moment de fermer la fosse commune, Johnson a pleuré [...]. (A, 145)

Cela va pousser Birahima à douter de l'efficacité des « conneries » des féticheurs (A, 85, 114, 117, 119, 120, 121, etc.) et de toutes les forces occultes en général. Il met en doute l'efficacité supposée des grigris contre les balles de l'ennemi bien qu'ils soient vendus au prix fort. C'est ce qui ressort de son discours sur la mort du colonel Papa le bon, victime de ses inconduites :

Faforo ! Les balles ont traversé le colonel Papa le bon malgré les fétiches de Yacouba. Yacouba a expliqué : le colonel avait toujours transgressé des interdits attachés aux fétiches. D'abord, on fait pas l'amour avec un grigri. Secundo, après avoir fait l'amour, on se lave avant de nouer des grigris. Alors que le colonel Papa le bon faisait l'amour en pagaille et dans tous les sens sans avoir le temps de se laver. Et puis il y avait une autre raison. Le colonel Papa le bon n'avait pas fait le sacrifice de deux bœufs écrit dans son destin. [...] Le sacrifice de deux bœufs aurait empêché la circonstance. (A, 85)

Pour dégrader, critiquer et ridiculiser le statut particulier de Yacouba et de tous les marabouts en général, le narrateur se sert d'une rhétorique comique engendrant une cuisante moquerie. Les justifications avancées par Yacouba ne sont pas fondées. Pire encore est cette façon de lier le sacrifice des deux boeufs que devrait accomplir le colonel Papa le bon à sa destinée. Ahmadou Kourouma ne manque pas l'occasion pour tourner en ridicule Yacouba qui, au lieu d'être un vrai serviteur de sa religion, apparaît comme un escroc, un manipulateur, un menteur qui vend des grigris pour s'enrichir. Il n'est qu'un simple fabulateur dont le rôle principal est d'aiguiser la hache de la guerre en voulant à tout prix être « payé pour les grigris qu'il [...] fabriqua[it] » (A, 144). Le marabout pousse Birahima, Papa le bon, les généraux Baclay et Tieffi, le Prince Johnson, etc., à la violence en jouant sur leur niaiserie qui déclenche le rire du lecteur à travers toutes les différentes formes de la dérision, du grotesque, de la parodie, du sarcasme, par le biais de l'humour et de l'ironie. La pratique qui est mise en doute est cette façon de faire des fortunes

⁴⁰³ Gyno Noël Mikala, *Stratégies discursives de la satire et rhétorique de la honte chez Ahmadou Kourouma*, op.cit., 39.

sans coup férir. Le texte tourne en dérision les ruses des marabouts dont les fétiches se révèlent incapables de relever leurs défis. L'ironie dans les romans d'Ahmadou Kourouma permet donc de tourner en dérision les traditions rétrogrades, en particulier les sacrifices pratiqués par les marabouts, les féticheurs, les griots, la sorcellerie et l'excision. La parodie sert à fictionnaliser les pouvoirs politiques africains en ridiculisant leurs atrocités.

2.3.2. Les atrocités de la politique française en Afrique

L'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma illustre une tension entre la référence à l'Histoire et l'actualité africaine. Jean Bessière conçoit cette œuvre comme une « admirable reconstitution de l'histoire africaine ante-coloniale, coloniale et postcoloniale⁴⁰⁴ ». Le roman est pour Ahmadou Kourouma un moyen de critiquer, avec plus de liberté, la société. Il permet de dire les désastres culturels et politiques de l'Afrique contemporaine. C'est dans cette perspective qu'Ahmadou Kourouma précise que son « objectif n'est pas formel, ou linguistique », que ce qui l'« intéresse, c'est la réalité⁴⁰⁵ ». Il s'attaque aux mensonges sur la « civilisation » des colons blancs qui prétendaient apporter la « paix » et l'« amitié » aux peuples africains alors qu'ils voulaient imposer les conquêtes les plus cruelles et les plus destructrices. Ahmadou Kourouma joue sur l'ambivalence et l'ironie afin de remettre en cause les colons qui promettaient de « civiliser » l'Homme africain, présenté comme un primitif vivant hors du temps et de toute organisation étatique. Nous pouvons le constater dans *Monnè, outrages et défis*, où les colons tentent de justifier la colonisation de l'Afrique et de ses peuples dépourvus d'humanité afin de les aider à se développer. La satire est vraiment forte quand nous nous rendons compte que ce projet de colonisation, nourri par les colons, consistait, à en croire les propos de Jean-Fernand Bédia, à « civiliser donc ces “sauvages” [africains] par tous les moyens, au besoin même par les massacres et la guerre⁴⁰⁶ ». C'est cette situation connue de tous que Kourouma décidera de dénoncer à travers l'exemple tragique du royaume de Soba, dans *Monnè, outrages et défis*.

⁴⁰⁴ Jean Bessière, « Ahmadou Kourouma : subjectivation, allégorisation – perspectives critiques et réalisme méthaphorique », Justin K. Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 206.

⁴⁰⁵ René Lefort et Mauro Rosi, *Dialogue avec Ahmadou Kourouma*, Paris : Andersen/Seuil, 2000.

⁴⁰⁶ Jean-Fernand Bédia, *Ahmadou Kourouma romancier de la politique africaine de la France. Un écrivain et critique engagé en situation postcoloniale*, Paris : L'Harmattan, 2014, p. 28.

Les atrocités occasionnées par la colonisation française sont évoquées dans tous les romans d'Ahmadou Kourouma. Dans *Les soleils des indépendances*, la colonisation est évoquée de façon indirecte par des traces qu'elle a pourtant laissées dans le pays. Fama Doumbouya, qui avait combattu les Français durant une cinquantaine d'années, en a payé les frais. En effet, il a lutté contre la colonisation parce que « l'avènement des temps nouveaux devait [...] lui permettre de se venger des colons, de rétablir son commerce, de retrouver sa puissance de chef ou sinon d'accéder d'une manière quelconque au pouvoir⁴⁰⁷ ». Mais, il a creusé sa propre tombe en participant activement à la guerre de décolonisation contre les Français qui, durant la période de la colonisation, ont dissous les structures du pouvoir traditionnel malinké au profit d'un semblant d'autorité chargée de rendre des comptes directement à l'administrateur colonial français. Kourouma dresse un portrait ironique de cet administrateur, qui est présenté, par le narrateur, comme un « garçonnet, un petit garnement européen d'administrateur, toujours en courte culotte sale, remuant et impoli comme la barbiche d'un bouc » (S, 23). La plume satirique de Kourouma exprime le mépris de l'administrateur colonial qui entraîne la chute de Fama. Pour diriger la chefferie du Horodougou, l'administrateur a choisi Lacina, un « cousin lointain [de Fama], qui pour réussir marabouta, tua sacrifice sur sacrifice, intrigua, mentit et se rabaissa » (S, 23). Homme de paille à la solde des Français, Lacina écarte définitivement Fama, l'héritier du trône du Horodougou. Fama « buta [en effet] sur intrigues, déshonneurs, maraboutages et mensonges » (S, 21). En confiant le pouvoir à un « garçonnet » alors que le chef devrait être une personne d'un âge avancé et pleine d'expérience, le narrateur utilise l'ironie, et aussi la satire, pour construire un rire critique sur les comportements de Fama qui n'accepte pas Lacina et l'administrateur colonial comme des êtres responsables à qui revient le droit de gérer les hommes et les biens du Horodougou. Fama se cramponne aux mythes dépassés.

La colonisation a donc entraîné des changements profonds dans les habitudes des Africains en produisant d'innombrables « bâtards ». C'est cette situation qu'Ahmadou Kourouma décrit en peignant le portrait d'un prince déchu qui vit dans la honte et l'humiliation. L'itinéraire de Fama marque ainsi la déchéance de toute une grande dynastie princière malinké : « L'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et stériles »

⁴⁰⁷ Jean-Claude Nicolas, *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Paris : Éditions Saint-Paul, 1985, p. 46.

(S, 23). Cette déchéance est surtout accentuée par la ruine du village de Togobala où « il ne restait même plus la dernière pestilence du dernier pet. [...] [II] restait [...] une ou deux cases penchées, vieillotées, cuites par le soleil, isolées comme des termitières dans la plaine » (S, 103). À en croire le lég laissé à Fama par feu Lacina, le village de Togobala est à la disparition :

Comme héritage, rien de pulpeux, rien de lourd, rien de gras. Même une poule épatée pouvait faire le tour du tout. Huit cases debout, debout seulement, avec des murs fendillés du toit au sol, le chaume noir et vieux de cinq ans. [...] L'étable d'en face vide; la grande case commune, où était mis à l'attache les chevaux, ne se souvenait même plus de l'odeur du pissat. Entre les deux, la petite case des cabrins qui contenait pour tout et tout : trois bouquetins, deux chèvres et un chevreau faméliques et puant destinés à être égorgés aux fétiches de Balla. En fait d'humains, peu de bras travailleurs. Quatre hommes dont deux vieillards, neuf femmes dont sept vieillotées refusant de mourir. Deux cultivateurs! Jamais deux laboureurs n'ont eu assez de reins pour remplir quatorze mangeurs, hivernage et harmattan. [...] En vérité Fama ne tenait pas sur du réel, du solide, du définitif... (S, 106-107)

Le narrateur d'Ahmadou Kourouma attribue la ruine de Togobala aux colons qui instaurent un pouvoir allant jusqu'à disqualifier les chefs locaux. Ainsi dresse-t-il un portrait satirique de ces colons qui ont supplanté les institutions traditionnelles africaines par des pratiques inhumaines confinant les Africains au rang de subalternes et instauré le Code de l'indigénat vecteur d'exactions coloniales comme la servitude, le travail forcé, l'impôt de capitation, etc. Le colon est guidé par « la volonté de détruire systématiquement les structures indigènes [en Afrique], tant au niveau de la vie sociale qu'à celui de la gestion du pouvoir⁴⁰⁸ ». Le cas du personnage de Fama est à comprendre dans ce sens.

La colonisation française est aussi évoquée dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Dès l'ouverture de la première scène de la Veillée I, le narrateur nous met au courant du « partage de l'Afrique en 1884, à Berlin » (E, 11) et de l'arrivée des colonisateurs qui « recrutent des guerriers dans les tribus africaines locales et se lancent dans la subjugation de tous les requins de leurs concessions avec des canons. Les conquêtes meurtrières avancent normalement [...] » (E, 11). Ahmadou Kourouma y fait ensuite référence quand il évoque par exemple, le

⁴⁰⁸ Joseph Ndinda, *Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans les romans d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p. 85.

Pays aux Deux Fleuves, métaphore de la Centrafrique⁴⁰⁹, dirigé par l'empereur Bossouma. Parfait bi Kacou Diandue remarque que cette dénomination adoptée par Kourouma s'avère

une construction périphrastique qui affiche une métaphore fluviale puisque cette République des deux Fleuves relève d'un répondant historique et social. La métaphore fluviale telle qu'énoncée laisse sous-entendre que la République fictive décrite par le romancier est traversée par deux fleuves au travers desquels elle se reconnaît. Ce procédé présuppositionnel vise à mettre en avance l'hydrographie de la République créée par le romancier⁴¹⁰.

Un autre indice suggérant qu'il s'agit bel et bien de la Centrafrique que décrit Ahmadou Kourouma est la référence à la localité de Bobangui où est torturé puis exécuté le père de l'homme au totem hyène (*E*, 212). L'historien René-Jacques Lique précise que le Colonel Jean-Bedel Bokassa, originaire de l'Afrique Centrale, est né à Bobangui, canton situé à 80 kilomètres de Bangui⁴¹¹. En partant d'une réalité historique, Ahmadou Kourouma use d'une métaphore qui fait coïncider l'Histoire et la fiction et prend toute la liberté de créer un décalage, une rupture à l'égard des conventions de l'esthétique réaliste. L'ironie est constamment de mise parce que Kourouma fonde cet écart sur le mode de la parodie. Le narrateur le révèle quand il avance qu'« [a]u cours de la réunion des Européens sur le partage de l'Afrique [...] à Berlin » (*E*, 11) en 1884-1885, le Pays aux Deux Fleuves a été cédé aux Français :

Dans le partage de l'Afrique par les États chrétiens à la conférence de Berlin en 1885, le territoire des Deux Fleuves fut dévolu au Coq gaulois. Le Pays aux Deux Fleuves était saigné par les razzias des sultans esclavagistes arabes. Les Français le conquièrent et décidèrent de le mettre en valeur par les travaux forcés, les réquisitions, l'exploitation de la main-d'œuvre indigène. Les colons engagèrent l'opération avec des moyens et des méthodes qui finirent par réduire de près de moitié une population déjà clairsemée. [...] Plus la colonisation française (la mise en valeur du pays) perdurait, plus le pays se vidait, s'appauvissait. (*E*, 211)

Est-ce vraiment une mise en valeur du Pays des Deux Fleuves ? Les Français sont-ils réemment mus par l'idée d'une reconstruction de ce pays dévasté par « les razzias des sultans esclavagistes arabes » ? La mise en valeur dont il est question n'est qu'une exploitation éhontée de l'Afrique

⁴⁰⁹ Les données historiques et géographiques de la Centrafrique précisent que le pays s'appelait avant et pendant la colonisation l'Oubangui-Chari en raison du nom des deux grands fleuves qui l'irriguent : le fleuve Oubangui au sud et le fleuve Chari au nord.

⁴¹⁰ Parfait bi Kacou Diandue, *Topolectes 1*, Paris : Publibook, 2005, p. 78.

⁴¹¹ René-Jacques Lique, *Bokassa 1er, la grande mystification*, Paris : Éditions Chaka, 1993, p. 16.

par les puissances européennes en général et la France en particulier qui sont allées jusqu'à créer des Territoires d'outre-mer, contraignant certains pays africains à devenir des provinces dépendant directement de l'administration du pays colonisateur. Nous dirons plutôt avec Benoît Verhaegen qu'il s'agit d'une

caricature [d]es choses par l'usage des mots excessifs ou trop vagues ; on détruit le sens des mots en élargissant leur contenu pour y fourrer des choses hétéroclites. Personne, aucun chercheur, aucun romancier n'échappe à l'usure ou à la déformation réciproque des mots et des choses, à leur inadéquation inévitable⁴¹².

Ahmadou Kourouma se sert de l'ironie pour décrire la situation politique et sociale de la colonisation où l'homme noir est dominé et exploité sans scrupules. Les puissants « mangent » les faibles, la misère, la torture en prison, l'impôt, les travaux forcés, etc., sont les moyens efficaces pour mieux administrer les Nègres qui ne savent même pas fabriquer une aiguille, selon le discours colonial. En évoquant dans son roman l'évènement historique du partage de l'Afrique, Kourouma interpelle ses contemporains sur ce que Jean-Fernand Bédia appelle la « grand-messe de la pensée raciste européenne qui fut placée au service de l'impérialisme⁴¹³ ». Le narrateur raconte l'enfance et la jeunesse de Koyaga qui atteint la maturité durant la période des indépendances. Il nous fait aussi le récit de la vie de Tchao, le plus valeureux de toute la Négritie qui finira par s'engager aux côtés des Français en danger comme « tirailleur sénégalais » et embarquera avec les autres tirailleurs en partance pour Verdun en 1917 (*E*, 14). Il manifestera ce que Jonas Riesz appelle par ironie « une folle bravoure⁴¹⁴ » sur le champ de bataille en tuant « cinq Allemands pendant la Grande Guerre » (*E*, 25), même s'il sera capturé et torturé. Soigné en France, il doit être décoré en reconnaissance de son héroïsme avant d'être rapatrié dans son pays pour y poursuivre les traitements.

⁴¹² Benoît Verhaegen, « Petite économie : captive ou libérée », Gauthier de Villers (dir.), *Les Cahiers du CEDAF*, n° 3-4, 1992, p. 233.

⁴¹³ Jean-Fernand Bédia, *Ahmadou Kourouma romancier de la politique africaine de la France*, *op.cit.*, p. 77.

⁴¹⁴ Jonas Riesz, « La folie des travailleurs sénégalais fait historique et thème littéraire », J.P. Little et Roger Little (dir.), *Black accents : writing in French from Africa, Mauritius and the Caribbean*, London : Grant & Cutler, 1997, p. 143.

Mais à quoi vont servir ces décorations qui ne peuvent pas être accrochées « à l'étui pénien de l'homme nu ni au carquois de chasseur qu'il [Tchao] était⁴¹⁵ » ? Tchao devient un personnage burlesque, complètement ridicule, même s'il se considère comme le « paléonigritique » le plus civilisé de tous. Avec une virulente satire, le roman dévoile l'acculturation de Tchao qui adopte les manières des Français telles que porter la chéchia rouge, se bander le ventre avec la flanelle rouge, enrouler autour de la jambe la bande molletière et chasser à la godasse, manger à la cuiller, fumer la Gauloise, refuser de revenir à la nudité originelle (*E*, 16), etc.. Le roman use de l'humour pour décrire Tchao qui préfère porter des médailles alors qu'il fait partie des hommes nus. Malgré les multiples conseils de la part de ses congénères « paléos », Tchao prend ainsi son parti de porter les habits européens et de se pavaner dans les montagnes avec ses décorations, ce qui lui vaudra une fin atroce pour avoir transgressé la tradition de nudité chez les hommes nus. Le narrateur de Kourouma ridiculise Tchao qui, au retour dans son pays, adopte la civilisation occidentale et enfile des habits à la grande déception et colère de ses congénères « paléos ». Ainsi, Tchao provoque-t-il la colère d'Allah et celle des mânes des ancêtres. Il doit alors subir un châtement ignoble : mourir en présence de son fils Koyaga sous le coup de la torture infligée par les Français qui l'accusent d'entrer en résistance contre leur politique de la conquête des montagnes de la région.

La transgression du père de Koyaga est, au dire du narrateur, la plus « pernicieuse pour la communauté des hommes nus parce qu'elle était perpétrée par le plus prestigieux champion de lutte du pays » (*E*, 15). Madeleine Borgomano affirme qu'elle a ouvert « la porte à toutes les transgressions, que le fils va pratiquer à l'exemple de son père, mais sans limites et sans remords⁴¹⁶ ». Elle a constitué pour les Français une occasion d'imposer aux hommes nus des montagnes la civilisation, les travaux forcés, l'impôt de capitation, de déclencher la scolarisation des jeunes montagnards et, parmi eux, Koyaga, etc. 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 » (*E*, 26). Le ton critique et le dispositif

⁴¹⁵ Omolegbe Affin Laditan, « De l'école de la dictature à sa pratique dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma », *Neohelicon*, vol. 27, n° 2, décembre 2000, p. 271.

⁴¹⁶ Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, Paris/ Montréal : L'Harmattan, 2000, p. 47.

de représentation, dans ce passage, conduisent au déploiement de la parodie pour présenter les actions comiques et dramatiques de Tchao.

Certes, les hommes nus des montagnes ont résisté à la colonisation, mais les ethnologues les ont vite piégés. Comme l'a remarqué Josias Semujanga, ce piège tendu par les ethnologues constitue une caricature du discours de la négritude sur la résistance des Africains lors de l'invasion coloniale. Les ethnologues avaient déjà noué des liens d'amitié avec les montagnards tout en collaborant avec les troupes coloniales françaises. Engagées dans des combats contre les montagnards, ces forces coloniales françaises voient vite que l'assujettissement par les armes n'est pas efficace et se fient aux ethnologues qui leur recommandent d'user de la patience afin de réussir leur mission de dominer les hommes nus des montagnes. Car, disent les ancêtres « paléos », « l'homme patient parvient à cuire une pierre jusqu'à ce qu'il la boive en bouillon » (*E*, 17). L'usage de ce proverbe est très ironique et constitue un clin d'œil humoristique du point de vue des troupes françaises qui « ne se donnèrent pas la peine de tirer un seul coup de fusil » (*E*, 17). Elles vont profiter de ce manège initié par les ethnologues pour tromper et désarmer les hommes nus durant une ivresse festive. La représentation de cette ivresse festive équivaut à une mise en scène plutôt grotesque, véritable parodie des rites d'initiation traditionnelle. Le roman ironise sur le fait que les guerriers montagnards se débarrassent de leurs flèches empoisonnées pour s'adonner à leurs rites initiatiques sans armes alors qu'ils sont encerclés par les forces coloniales françaises qui finissent par tenter d'engager Tchao, le père de Koyaga, comme leur bourreau. Mais ce dernier refuse en leur opposant une féroce résistance, qui pourtant ne va pas durer, car il est conduit en prison pour y être torturé :

[Les Français] l'attachèrent avec des cordes de bœuf et les chaînes d'esclave et le traînèrent jusqu'à la prison centrale du cercle administratif de la région des Montagnes [...]. Tchao rivé au fer dans le fond d'une cellule, dans ses urines et ses excréments, mit trois mois à crever dans la faim et la soif. Il mourut sous les coups de la torture des Blancs. Les Blancs pour lesquels il avait été un héros, un modèle. (*E*, 18-19)

Le passage est très ironique et participe de la dénonciation vigoureuse des sordides tortures infligées à Tchao qui avait pourtant aidés les Français à se débarrasser des Allemands lors de la Première Guerre mondiale. L'ironie apparaît comme la seule manière d'évoquer le peu d'humanité affichée par les Français qui, tout en ne pratiquant pas la guerre armée contre les

montagnards, ne sont pas reconnaissants du bien que Tchao leur a fait. Ils sont mus par l'intérêt d'exploiter les peuples soumis car, selon les propos du narrateur, « [q]uand, après étude, une conquête apparaît amortissable et rentable, ils [les Français] ne tergiversent plus, se souviennent de leurs missions d'instruire, de soigner, de christianiser. Ils les proclament haut et passent immédiatement à l'action » (*E*, 16-17).

Le narrateur nous fait découvrir le vrai mobile de la colonisation française avec ses nuances et ses contradictions. Ahmadou Kourouma « utilise des phrases-maximes, ciselées et amères, non exemptes parfois d'une touche de pittoresque⁴¹⁷ » pour critiquer les ethnologues qui ont trahi les congénères de Koyaga et joué un rôle déterminant dans l'assujettissement des Montagnards par les colons français qui ont alors ravivé la colère, la vengeance et l'absence de scrupules de Koyaga. L'image de son père en agonie le poussera à quitter l'école pour être recruté comme tirailleur sénégalais dans les guerres coloniales en Indochine et en Algérie, au cours desquelles il sera immortalisé par un exploit dérisoire, qui « fit rire les mess », celui de sauver de la jungle deux pensionnaires du bordel militaire (*E*, 38). Ces guerres de conquête coloniale dans lesquelles participent même des peuples colonisés, notamment le mercenaire Koyaga, prennent fin avec l'avènement du général de Gaulle qui crée la Communauté franco-africaine regroupant les différents territoires occupés par la France et la proclamation des indépendances africaines qui sont vite détournées en dictature.

Ahmadou Kourouma a aussi illustré l'entreprise coloniale de civiliser les « sauvages » dans *Monnè, outrages et défis* à travers la conquête du royaume de Soba. En effet, l'almamy Samory Touré⁴¹⁸ a joué un rôle déterminant dans la guerre de résistance contre la colonisation

⁴¹⁷ Jean-Claude Blachère, « Éthique et esthétique de l'ironie », *Interculturel Francophonies*, n° 6, novembre-décembre 2004, p. 188.

⁴¹⁸ Pour Sory Camara, le nom de Samory évoque la puissance malinké au début de la période coloniale : « Après la décadence du Mali, il fallut attendre le XIX^e siècle pour voir les Malinkés animés d'un nouvel élan de conquêtes. Ce fut sous l'impulsion de l'almamy Samory, le conquérant malinké, qui fonda au XIX^e siècle un royaume musulman. Parti de Bissandougou, ville de Ouassolon, il s'empara d'abord des pays de Sanankoro et du Sankaran, entre le Tinkisso et le Milo (1870). Quinze ans après, ils avaient conquis un domaine d'une ampleur considérable (1885-1886). Il fut l'un des obstacles les plus sérieux à la conquête coloniale européenne ». Sory Camara, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris : ACCT, Karthala et SAEC, 1992, p. 21.

française. Il fut le dernier empereur résistant à la pénétration française en terre mandingue comme nous pouvons le lire dans le roman :

Samory Touré, l'Almamy, le « Fa », était le plus valeureux du Mandingue ; il avait le savoir, les stratégies et les moyens de vaincre les Français et les avait défaits sur plusieurs fronts. [...] Par la poudre, le feu et le fer, Samory s'était taillé le plus grand empire que le Mandingue ait rassemblé depuis Soundjata. [...] Samory demandait [...] à tous les rois de la région à venir pour boire le *déguè* de la suzeraineté et reconfirmer le serment de lutter jusqu'à la mort pour préserver la Négritie de l'irréligion. (*M*, 25)

Cependant, ce grand guerrier africain a été vaincu par les Français après une quinzaine d'années de combats acharnés. Les envahisseurs français ont pu alors attaquer sans problème le royaume de Soba. Le roman d'Ahmadou Kourouma établit des liens avec l'histoire, mais le lecteur ne doit pas la prendre au pied de la lettre. Le discours que nous découvrons dans le roman est un discours humoristique apte à rendre compte des agissements du roi Djigui qui tente de parer à la dangereuse approche de son territoire par les Français. L'humour permet de tourner en dérision le projet de Djigui de faire construire un gigantesque *tata* pour contrer les troupes françaises. Alors qu'« il y a quelques semaines, des troupes de Samory ont traîtreusement massacré une colonne française » (*M*, 37), les Français capturent finalement Samory et « instaurent leurs paix et force dans toute la Négritie, du sud au nord » (*M*, 53). Ainsi, réussirent-ils à établir un protectorat sur Soba.

En racontant les atrocités causées par la colonisation française en Afrique sous un angle comique et humoristique, Ahmadou Kourouma apparaît comme un satiriste qui se donne la mission d'écrire des œuvres de fiction. Les événements atroces relatés apparaissent insignifiants et sont tournés en dérision. Le projet de Kourouma est donc de parodier la société occidentale grâce au recours à l'ironie qui « permet de démasquer les faux-semblants de l'idéologie dominante⁴¹⁹ ». Kourouma est animé par une volonté de parodier l'histoire de la pénétration française en Afrique. Pour y arriver, il recourt à l'humour, à la satire, à l'ironie et à la polyphonie énonciative. Les romans de Kourouma présentent une série de narrateurs de sorte qu'il devient difficile de « déterminer qui parle, quand il parle, et encore plus difficile de distinguer quel est

⁴¹⁹ Jacques Chevrier, « Ahmadou Kourouma, interprète l'histoire », *Interculturel Francophonies*, n° 6, novembre-décembre 2004, p. 97.

le point de vue de l'auteur. [...] [Le narrateur de Kourouma] cherche à se confondre avec le conteur traditionnel, toujours soucieux de maintenir le contact avec son auditoire⁴²⁰ ».

2.4. Conclusion du chapitre

Depuis la conférence de Berlin sur le partage de l'Afrique (1884-1885), les puissances européennes ont occupé et dominé les pays africains en leur imposant leur politique. Il a fallu attendre les années après la Seconde Guerre mondiale pour qu'apparaissent les premiers mouvements revendiquant la fin de l'agression et l'exploitation des Africains. À travers le discours romanesque, Ahmadou Kourouma s'est engagé à dénoncer avec la plus grande énergie les saignantes attaques dont l'Afrique a fait l'objet de la part de l'Europe. Pour y arriver, il a usé d'une écriture sobre résultant de sa situation d'homme vivant sous le joug de la domination et a mis à la portée du lecteur un ensemble de seuils qui lui donnent les éléments nécessaires au décodage des significations des romans.

Nous avons pu démontrer dans les romans d'Ahmadou Kourouma, comme dans tout discours romanesque, que l'*incipit* permet d'informer en mettant en place les lieux, les personnages et la temporalité du récit, qu'il contribue à suggérer que le discours social africain ne peut pas être romancé dans une langue française normative, mais dans « un langage singulier et singularisé qui détermine tous les schèmes d'une écriture contée⁴²¹ ». Par divers procédés techniques, par exemple l'utilisation de l'ironie, de la satire, de l'humour, entre autres, dans une langue française africanisée, les *incipits* des romans d'Ahmadou Kourouma incitent le lecteur à vouloir découvrir toute l'histoire racontée. Ils décrivent des situations qui, à première vue, ne se rattachent pas au thème central : la mort de Koné Ibrahima (*S*), les sacrifices d'animaux et des humains commandés par Djigui Keita (*M*), la personnalité du président dictateur Koyaga présentée par un *sora* sous la forme d'un *donsomana* et la mise à l'épreuve de l'écriture romanesque des reportages des enfants-soldats (*A* et *Q*). Ces situations participent pourtant au renversement de la structure initiale mise en scène par le roman qui, par un jeu d'ironie ou d'humour, verbalise la tragédie de l'histoire contemporaine du continent africain. L'*incipit*

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁴²¹ Sélom Komlan Gbanou, « L'*incipit* dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone*, *op.cit.*, p. 65.

kourouméen, tout en paraissant étranger au récit principal par son caractère de second plan, indique au lecteur le code qu'il doit utiliser dans le cadre de sa lecture. Ainsi, pouvons-nous relever un certain nombre de signes annonciateurs de l'écriture littéraire d'Ahmadou Kourouma comme les outrages que subissent la langue et les conventions romanesques, l'innovation de la forme du roman africain francophone qui est contaminée par des traits propres aux genres oraux africains et des langues africaines.

Les *incipits* des romans d'Ahmadou Kourouma font souvent l'objet d'un travail d'écriture particulière, poétique et rythmée. Mais ils sont en réalité des espaces où l'activité narrative n'a pas toujours sa place. Dans les premiers paragraphes des romans de Kourouma, nous ne sommes pas entraîné immédiatement dans l'histoire racontée. En général, il s'agit d'une façon adoptée par le romancier pour attirer l'attention du lecteur sur autre chose que la fiction comme le fait remarquer Andrea Del Lungo qui écrit que « cette frontière-seuil [*l'incipit*] est également l'espace d'une rencontre entre auteur et lecteur, lieu de concentration du désir et de l'attente, endroit stratégique où les actants de la communication se définissent⁴²² ».

L'étude des quatre *explicits* des romans d'Ahmadou Kourouma, quant à elle, nous a permis de constater que la matérialité du texte est pour l'auteur une question fondamentale. Les *explicits* sont structurés autour d'un schéma circulaire permettant à Kourouma de dévoiler les différents problèmes qui handicapent l'essor du continent africain. La mort, dans les *explicits* de *Les soleils des indépendances* et *Monnè, outrages et défis*, symbolise la fin des régimes monarchiques en Afrique moderne et l'avènement des systèmes de gouvernement commandés par les étrangers à l'Afrique. L'*explicit* d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* met en évidence la disparition des piliers du pouvoir dictatorial de Koyaga et, par-delà, montre que tout pouvoir tyrannique finit par tomber. Dans *Allah n'est pas obligé*, l'enfant-soldat Birahima décrit tous ses malheurs causés par les guerres tribales qui ont envahi l'Afrique au crépuscule du XX^e siècle. La circularité de ces explicits confirme, selon nous, les différents problèmes politiques qu'éprouvent les pays africains.

⁴²² Andrea Del Lungo, « La frontière du commencement : transitions, transgressions », Christine Pérès (dir.), *Au commencement du récit. Transitions, transgressions*, Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman éditeur, 2005, p. 9-10.

Les lieux d'« attaque » des textes d'Ahmadou Kourouma sont bien structurés et permettent de cerner les rapports que ces textes entretiennent avec l'histoire du continent africain. Les personnages qu'ils mettent en évidence sont des archétypes des sociétés africaines en évolution. Ils tiennent des discours où nous décelons les prémisses des discours sur le colonialisme, la négritude, les indépendances, les guerres tribales, etc., et que nous détaillerons dans le quatrième et dernier chapitre. Par ces lieux d'« attaque », Ahmadou Kourouma parvient à romancer les rituels de l'Afrique traditionnelle ainsi que les guerres de conquête coloniale.

À travers ses personnages, Ahmadou Kourouma dénonce les pratiques traditionnelles qui entravent l'évolution du continent africain. Il parodie les effets pervers de la pratique de l'excision chez les jeunes filles et tente de mettre au grand jour la condition de la femme africaine traditionnelle victime d'un passé traumatisant. L'humour et l'ironie lui permettent de mettre en cause les sacrifices qui rappellent les atrocités des pouvoirs traditionnels africains. Par la mise en évidence des pratiques occultes et sorcières du président de la République du Golfe et de tous les autres dictateurs africains, Ahmadou Kourouma pose la question du rôle des traditions en Afrique postcoloniale. Ses romans mettent en évidence des personnages qui ont investi toutes leurs forces et fortunes dans l'initiation aux « connaissances traditionnelles » (E, 85) africaines. L'art d'Ahmadou Kourouma consiste à parodier ces croyances traditionnelles en faisant de la magie ou des sciences divinatoires, non un plan d'action à accomplir, mais une minable stratégie de conservation du pouvoir.

Ahmadou Kourouma a aussi saisi l'opportunité d'interroger la colonisation, et partant les leçons que l'humanité en a tirées. Au moyen de l'ironie et de la polyphonie énonciative, il a dénoncé la perversion des colons français en particulier et tous les colonisateurs en général qui exploitent les richesses et les qualités guerrières des Africains dans leur propre intérêt, sans se soucier des souffrances et du brouillage incroyable des valeurs qu'ils ont provoqués. Il critique la politique africaine de la France qui reposait sur la « civilisation » des « peuples qui en étaient dépourvus », des « primitifs » vivant hors du temps et sans organisation sociale. Cette « civilisation » prônée par l'Europe des Lumières est construite sur le mensonge politique, le racisme, les guerres, etc., qui serviront aussi aux dirigeants de l'Afrique indépendante voulant s'éterniser au pouvoir.

Ahmadou Kourouma met donc en fiction les heurts et malheurs du continent africain. Tout en puisant son inspiration dans la *société* et l'*histoire*, il entend parler de questions sociales, politiques, culturelles et existentielles de son époque. Comme l'ont déjà fait Balzac, Stendhal, etc., pour ce qui est de la littérature française, il est déterminé à brosser un tableau des sociétés africaines dans leur réalité quotidienne et sans réserve, ainsi que de leurs mœurs et de leurs institutions sociales, à décrire les rapports entre les hommes qui les animent. Il nous donne à voir une image de l'Afrique en grand désarroi en nous proposant des romans qui évoquent les événements qui ont endeuillé l'Afrique contemporaine. C'est dans cette perspective qu'Armelle Cressent écrit que « le rapport entre écriture, mémoire et histoire immédiate constitue un axe de lecture obligé de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. Ses romans, inspirés de l'actualité au moment de l'écriture, révèlent un constant souci de faire passer l'histoire immédiate dans la mémoire ou dans l'actualité du lecteur⁴²³ ». Josias Semujanga et Alexie Tcheuyap lui emboîtent le pas en affirmant que « ceux-ci [les romans de Kourouma] évoquent des sujets en prise directe avec l'histoire de l'Afrique contemporaine telle qu'elle se construit au jour le jour [...] comme les guerres coloniales, le tumulte des indépendances nationales, les dictatures de la guerre froide et les guerres civiles des temps présents⁴²⁴ ». Cependant, les romans d'Ahmadou Kourouma ne se réduisent pas à un miroir des sociétés africaines. Leur relation avec les sociétés africaines n'est pas directe et passe, si l'on retient le postulat de Lucien Goldmann, par des « médiations ». Les références à l'histoire officielle sont repérables autant dans le signifiant que dans le signifié. C'est dans cette logique qu'il faut comprendre le raisonnement sociologique de Goldmann qui postule l'existence d'une homologie entre les structures du texte et les structures mentales du groupe social auquel l'écrivain appartient.

En définitive, les romans d'Ahmadou Kourouma permettent de percer les rapports entre son histoire personnelle et celle des peuples africains condamnés à porter le joug accablant de l'impérialisme, comme nous le verrons dans le chapitre qui suit. C'est d'ailleurs le rôle de la littérature qui apparaît à la fois comme l'« expression personnelle d'une donnée vécue, ou [...]

⁴²³ Armelle Cressent, « Kourouma ou les errements du témoin africain dans l'impasse de l'histoire », *Études françaises*, *op.cit.*, p. 123.

⁴²⁴ Josias Semujanga et Alexie Tcheuyap, « Présentation », *Études françaises*, *op.cit.*, p. 5.

[la] création impersonnelle d'un objet qui, à la limite, se trouve sans rapport avec notre monde, mais qui reproduit le surgissement même du monde⁴²⁵ ». Afin d'échapper aux lois du réel, ces rapports sont rigoureusement structurés sur le principe de la dissolution des vérités absolues et écrites dans une série de dispositifs qui visent à assurer l'indispensable distanciation. En effet, le récit littéraire, qu'il faut entendre comme « tout discours qui nous donne à évoquer un monde conçu comme réel, matériel et spirituel, situé dans un espace déterminé, reflété le plus souvent dans un esprit déterminé qui [...] peut être celui d'un ou de plusieurs personnages aussi bien que celui du narrateur⁴²⁶ », invente de nouveaux moyens d'expression ou emploie différemment des langages en vigueur à une certaine époque. Dans le but de révéler sur un ton moqueur les faits affreux et déshumanisants qui ont affecté l'histoire contemporaine du continent africain, « la narration des romans de Kourouma se situe dans la suite logique du roman réaliste de type historique⁴²⁷ ». Ainsi Ahmadou Kourouma crée-t-il sa propre histoire en s'inspirant des faits réels qu'il trie dans la multitude d'évènements historiques et qu'il adapte à son esthétique romanesque.

⁴²⁵ Maurice-Jean Lefebvre, *Structure du discours, de la poésie et du récit*, Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1971, p. 17.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁴²⁷ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain*, *op.cit.*, p. 82.

Chapitre 3

**La problématique de l'écriture de l'imaginaire africain
postcolonial dans les romans d'Ahmadou Kourouma**

3.1. Introduction : de l'histoire à la structuration de l'espace imaginaire africain

L'histoire nous permet de comprendre l'origine de notre société, les autres peuples et sociétés, les changements sociaux et politiques qui se produisent dans une société donnée, etc. Elle met donc à notre disposition les matériaux nécessaires pour pouvoir étudier les conditions humaines et les changements sociaux. Elle permet, dans le cas qui nous concerne, celui de l'étude des romans d'Ahmadou Kourouma, de connaître la variété du champ politique et historique de l'Afrique contemporaine. Ahmadou Kourouma exprime les désillusions et la rage d'une époque africaine déjà troublée par les régimes totalitaires instaurés en Afrique post-indépendante, où la violence et l'oppression s'épanouissent, où les gouvernements africains installés au pouvoir œuvrent pour perpétuer les malheurs du colonialisme. Mettant en scène l'espoir déçu, Ahmadou Kourouma dénonce la corruption et le néocolonialisme en vogue. Dans ses romans, il nous permet d'apprécier l'Histoire et la politique ouest-africaines en particulier et de l'Afrique noire en général.

Ahmadou Kourouma a bien utilisé l'histoire et la littérature aussi dans ses œuvres. Comme écrivain, il a su « dénoncer » les maux qui ont endeuillé le continent africain et inscrire son œuvre dans une revendication sociale et politique. En peignant les portraits des pouvoirs africains des périodes précoloniale, coloniale et postcoloniale, il est parvenu à « échapp[er] aux contraintes de la rigueur d'une vérité historique factuelle d'ailleurs illusoire dans bien des cas⁴²⁸ ». En effet, comme Claude Duchet l'a démontré, l'histoire est nécessairement présente dans l'espace imaginaire. Selon lui, toute œuvre littéraire peut se concevoir comme une facette de l'histoire. La littérature et l'histoire interfèrent. Elles sont en rapport d'imbrication et d'intrication. L'histoire se manifeste comme une source d'inspiration de l'écriture romanesque. Le rôle de l'histoire dans l'écriture romanesque est alors

de situer la société dans laquelle l'œuvre prend naissance, de définir celle-ci par rapport au contexte; puisqu'elle est le reflet de la société ainsi que le produit d'une certaine réalité. [...] L'histoire permet, non seulement de situer le texte à un moment précis, mais encore les personnages à partir de leur rapport de classe, et de dégager l'idéologie

⁴²⁸ Jean Ouédraogo, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma. Griots de l'indicible*, New York : Peter Lang, 2004, p. 12.

dominante qui est elle-même engendrée par divers phénomènes, dont les plus déterminants, sont les rapports sociaux⁴²⁹.

L'écriture romanesque prend en charge différents discours littéraires, brise la linéarité de l'histoire racontée, utilise un langage imagé et crée des personnages et lieux imaginaires, etc. C'est pour cela que Mikhaïl Bakhtine⁴³⁰ souligne que toute œuvre porte les harmoniques de son contexte et tout discours littéraire porte la trace de ses conditions de production.

Nous étudierons les rapports entre littérature et représentation des sociétés africaines sous l'angle de vision d'Ahmadou Kourouma, dont l'œuvre pose la question de la problématique de l'écriture de l'histoire africaine et « s'inscrit dans une historicité qui correspond à l'«âge de la mémoire», c'est-à-dire à une époque où les nations revisitent leurs histoires par le biais des politiques, des artistes et des écrivains en l'occurrence⁴³¹ ». Notre rôle est alors d'interroger les rapports entre fiction et Histoire, de déceler, dans les romans d'Ahmadou Kourouma, l'importance de l'*historicisation*⁴³² de l'Histoire et d'en évaluer les conséquences dans la création romanesque. La revue littéraire *Études françaises*, par exemple, consacre un numéro à Ahmadou Kourouma en son hommage : *Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent*. L'ouvrage, dirigé par Josias Semujanga et Alexie Tcheuyap, propose une réflexion sur les rapports entre l'histoire et la fiction romanesque et analyse la façon dont le roman transpose les événements historiques en fiction. Les articles de ce numéro consacré à Ahmadou Kourouma abordent ses romans qui traitent des sujets en prise directe sur l'histoire de l'Afrique contemporaine. Par une ouverture à l'histoire contemporaine et à l'actualité la plus proche, comme les guerres coloniales, le tumulte des indépendances nationales, les dictatures de la guerre froide et les guerres civiles des temps présents, le numéro d'*Études françaises* aborde l'écriture d'Ahmadou Kourouma, dans la perspective des rapports du roman avec les

⁴²⁹ Adama Samaké, « Fondements théorique et idéologique de la sociocritique de Claude Duchet », *La sociocritique : enjeux théorique et idéologique. La problématique du champ littéraire africain*, Paris : Publibouk, 2013, p. 29.

⁴³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 114.

⁴³¹ Jean-Fernand Bédia, *Ahmadou Kourouma romancier de la politique africaine de la France*, *op.cit.*, p. 138.

⁴³² Nous empruntons le terme « historicisation » à Éric Bordas qui avance que « par l'historicisation, on entend, dans la perspective poéticienne privilégiée, énonciation de l'histoire dans le discours narratif par la prise en charge configurative de la fiction construite ». Dans Éric Bordas, « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 25 | 2002, mis en ligne le 01 novembre 2004, consulté le 1 juin 2015. URL : <http://rh19.revues.org/420> ; DOI : 10.4000/rh19.420.

mémoires du temps présent. Au cœur des romans, nous étudierons comment Ahmadou Kourouma a su manier avec finesse les techniques littéraires de la dérision en vue d'élaborer un imaginaire africain postcolonial.

3.2. De la conquête des indépendances africaines à leur gestion

Après des années et des années de domination coloniale, les Africains ont engagé une guerre sans merci contre les colons blancs. Cette période, qui a précédé les indépendances africaines, a été marquée, comme l'écrit Ousmane Blondin Diop, par « des luttes revendicatrices [...] à caractère économique et civique [...] [qui] jouèrent un rôle important dans la formation et le développement des réflexes anticolonialistes⁴³³ ». Les militants ont subi des répressions de la part des puissances colonisatrices, mais la volonté de lutte des masses n'a jamais faibli. Rien de plus saisissant que la solidarité africaine dont l'élan, loin de ralentir, de s'essouffler ou de céder à l'intimidation des colons, n'a cessé de se renforcer pendant tout le combat de libération. C'est ainsi que, partout en Afrique, on assista à des actions de révolte contre ceux qui, durant des années, ont bafoué les droits des Noirs.

Durant la conquête de l'indépendance, les masses, encadrées et organisées par l'élite africaine cultivée, ont joué un rôle on ne peut plus salvateur. Elles ont déclaré la guerre à leurs oppresseurs. Déterminées à lutter jusqu'à la dernière goutte de sang, elles se sont mobilisées contre la nuit coloniale et plus tard contre les nouveaux pouvoirs qui, somme toute, se sont avérés plus tyranniques que la colonisation. Elles se battent bec et ongles contre l'opresseur jusqu'à arracher, dans le sang, l'indépendance.

3.2.1. La marche vers l'indépendance en Afrique

Quand les puissances colonisatrices se sont ruées sur l'Afrique, elles se sont imposées et ont pris en main les affaires africaines. Elles ont abruti l'Africain en l'assimilant jusqu'à en faire un robot. Chemin faisant, l'Afrique n'est pas demeurée les mains croisées. En effet, un espoir de révolte est né dans les milieux dominés après la seconde Guerre mondiale qui avait fait un carnage sur les champs de bataille européens et où avaient péri des milliers d'Africains et

⁴³³ Ousmane Blondin Diop, *Les héritiers d'une indépendance*, Dakar : Nouvelles éditions africaines, 1982, p. 31.

d'Européens. Les deux guerres mondiales ont constitué un déclic. Le mythe de l'homme blanc qui était jusque-là considéré comme un être tout-puissant, libre d'exploiter les Noirs considérés comme des êtres inférieurs, indignes de la moindre considération de la part du Blanc, disparaît définitivement. Les tirailleurs noirs partis sur les champs de bataille en Europe ont pu réaliser que l'homme blanc n'était pas invincible. Les crépitements d'armes automatiques, les explosions d'obus, etc., ont agi sur la mémoire de ces tirailleurs qui, à leur tour, ont engagé des luttes et des batailles dans leurs pays respectifs en vue de se défaire du joug colonial.

Des mouvements de résistance se sont ainsi créés un peu partout dans le monde noir dans le but de mettre en cause le système colonial. Conscients que rien ne leur serait accordé ou octroyé gratuitement, les Noirs ont combattu les colonisateurs pour imposer leurs droits les plus élémentaires et ont ouvert une nouvelle page de l'Histoire de leur continent. C'est ainsi que des « soleils de la politique » (S, 24) se sont répandus sur le continent et, après plusieurs décennies de domination, les Africains se sont dressés contre leurs oppresseurs qui les obligeaient à « supporter l'insupportable. À admettre l'inadmissible. À accepter l'inacceptable⁴³⁴ ». La prise de conscience des peuples soumis pousse alors le Blanc à revoir sa politique coloniale en envisageant une autre forme de gouvernement pour calmer les esprits bouillonnants du moment et à projeter, dans un avenir assez proche, l'indépendance. Ce propos d'André Gide est un excellent exemple de la prise de conscience par les Blancs de l'existence de l'identité africaine :

Durant longtemps, les peuples dits civilisés n'ont guère prêté attention au monde noir de l'Afrique que pour l'exploiter [...]. Nous comprenons aujourd'hui que ces méprisés d'hier ont peut-être quelque chose à nous dire ; qu'il n'y a pas seulement à chercher à les instruire, mais encore à les écouter! Si riche et si belle que soit notre civilisation, notre culture, nous avons enfin admis qu'elle n'est pas la seule ; pas les seuls nos façons de vivre, nos critères, nos cultes [...]. Un temps vient où les normes admises importunent les cadastres et les limites des champs d'activité de l'esprit. On commence à percevoir des voix que l'on n'avait pas d'abord écoutées ; à comprendre que n'est pas nécessairement muet, ce qui ne s'exprime pas dans notre langue⁴³⁵.

Obligées de se retirer de l'Afrique, « les puissances coloniales occidentales décidèrent de prendre toutes les dispositions nécessaires pour assurer la protection de leurs intérêts

⁴³⁴ Jean-Marie Adiaffi, *Silence, on développe*, Paris : Nouvelles du sud, 1992, p. 29.

⁴³⁵ André Gide, « Avant-propos », *Présence Africaine*, n° 1, 1947, p. 3.

économiques, géopolitiques et géostratégiques [...] [et] pérenniser [leur] présence à travers le placement d'hommes malléables, corvéables et acquis à [leur] cause⁴³⁶ ». Cette stratégie démontre que la libération totale de l'homme soumis apparaît comme « une piste boueuse, incertaine, semée d'embûches, qui est le douloureux cheminement de la conscience africaine, la conscience des opprimés, de son aliénation dans l'histoire de sa réalisation totale⁴³⁷ ». Cette piste de libération est donc minée et sa traversée ressemble à une traversée du désert. Le chemin qui y mène est si caillouteux que le peuple doit bien raffiner ses préparatifs contre les répressions sauvages du dominateur, consacrer tout son temps à l'organisation de la révolte qui est un impératif pour prendre en main l'avenir de la nation. C'est dans cette perspective que nous pouvons interpréter les propos du personnage d'Abena, de Mongo Beti, qui affirme que le temps ne compte pas, que seule la victoire finale compte :

Dans dix ans ? Dans vingt ans ? Dans trente ans ? Qui peut savoir ? Surtout pas de précipitation, les gars. Prenez tout votre temps, faites soigneusement les choses, ne vous souciez pas des délais, le temps ne compte pas pour nous. L'Afrique est dans les chaînes pour ainsi dire depuis l'éternité, nous la libérerons toujours assez tôt⁴³⁸.

Pour contrer l'oppression coloniale, les Africains vont recourir à leur force et à la violence qui s'avèrent un facteur essentiel dans la lutte de libération. Le peuple africain est désormais debout et s'engage avec la plus grande énergie à ne plus reculer devant le canon du Blanc. C'est donc la lutte violente qui caractérise alors le mouvement révolutionnaire. Malgré les violentes répressions des révolutionnaires, les Africains ne cessent de ménager des chemins conduisant à la libération effective, lointaine, mais possible. Ils ne reculent plus, se jettent dans la lutte à corps perdu en réagissant contre le régime infâme du colonisateur. Ils ont donc appris à briser leurs chaînes. Suite aux dégâts causés par les colons en Afrique, les peuples soumis vont engager un combat sans merci, dont la finalité est d'opérer, après l'effondrement total du colonialisme, un changement révolutionnaire pour instaurer la liberté et la justice. Le peuple piétiné matin et soir se révolte et prend les devants de la scène pendant des combats acharnés entre lui et les forces coloniales. Il fait face à la résistance des colons qui l'avaient asservi durant bien des années.

⁴³⁶ Mamadou Kalidou Ba, *Le roman africain francophone post-colonial, op.cit.*, p. 103.

⁴³⁷ Voir la quatrième de couverture du recueil de poèmes *Galerie infernale*, de Jean-Marie Adiaffi, paru à Abidjan : CÉDA, en 1984.

⁴³⁸ Mongo Beti, *Remember Ruben*, Paris : Union générale d'éditions, 1974, p. 312-313.

Face à leurs droits bafoués, des esprits éclairés dans les milieux africains se sont faits champions de la revendication et ont appelé les peuples soumis à la révolte. Ils n'ont pas hésité et ne cessent même actuellement de dénoncer les crimes commis par les oppresseurs. Il s'agit d'un éveil de conscience qui est en mouvement et qui ne prendra pas fin. Ce rôle est assigné, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, par exemple, au personnage du *cordoua* qui « refuse d'obtempérer aux injonctions du *sora* » (E, 381), son supérieur hiérarchique. En mimant des gestes de différentes bêtes, il marque son insoumission aux despotes africains et à leurs mensonges. Il se veut l'« inventeur » des consciences nouvelles africaines et un grand défenseur de la cause du peuple. Sera-t-il le guide de la libération totale et effective de l'Afrique ? Il veut déclencher un mouvement de libération effective après plusieurs décennies de lutte rappelant la lente prise de conscience des peuples opprimés à développer leurs capacités pour changer leurs sociétés. C'est peut-être cela qui fait que la fin du roman reste ouverte, rappelons-le, un symbole de l'espoir que nous retrouvons dans les deux derniers proverbes du roman : « Au bout de la patience, il y a le ciel/ la nuit dure longtemps, mais le jour finit par arriver » (E, 381). Cette prise de conscience du peuple pour une nouvelle libération a été l'œuvre d'une poignée de gens qui n'ont pas été entraînés par les nouveaux chefs des pays africains indépendants. Ils ont accepté de sacrifier leur vie et de passer à l'action en organisant des actes de sabotage, tels que les attentats contre les guides providentiels. Les Noirs ont pris conscience de leur aliénation et se sont engagés à combattre pour leur libération. Sur cette lancée, nous rejoignons l'idée développée par le poète cubain Nicolas Guillen quand il écrit :

Nègre, petit nègre
violet et frisé,
debout ! dans la rue!
Car le soleil darde;
dites réveillé
ce que vous pensez.
Que meure le maître!
Qu'il meure grillé!⁴³⁹

Dans les romans d'Ahmadou Kourouma, la prise de conscience s'observe dans le combat que Fama a mené contre les Français. Elle apparaît à travers le passé anticolonialiste de Fama évoqué

⁴³⁹ Nicolas Guillen, *Élégies et Chansons cubaines*, Paris : P. Seghers, 1959.

par le narrateur. Fama « avait à venger cinquante ans de domination et une spoliation » (S, 24). En effet, il « avait vu la colonisation, connu les commandants français qui étaient beaucoup de choses, beaucoup de peines : travaux forcés, chantiers de coupe de bois, routes, ponts, l'impôt et les impôts, et quatre-vingts autres réquisitions que tout conquérant peut mener sans oublier la cravache du garde-cercle et du représentant et d'autres tortures » (S, 22-23). C'est pour cela que, dès les premiers courants des indépendances, « Fama s'était débarrassé de tout : négoce, amitiés, femmes pour user les nuits, les jours, l'argent et la colère à injurier la France » (S, 24). Il a lutté contre la colonisation parce que « l'avènement des temps nouveaux devait [...] lui permettre de se venger des colons, de rétablir son commerce, de retrouver sa puissance de chef ou sinon d'accéder d'une manière quelconque au pouvoir⁴⁴⁰ ». Cette longue lutte de Fama contre le colon paraît dérisoire si nous tenons compte des dires du narrateur. Fama n'accomplit pas des exploits comme l'avaient fait ses aïeux et en particulier Samory. Il ne s'implique pas dans le combat contre la colonisation malgré la victoire et « l'embarquement des colonisateurs » (S, 22). Le combat de Fama se perçoit à travers les verbes « détesté », « vu », et « connu », qui évoquent la passivité de Fama, et apparaît comme une parodie du récit héroïque.

Il va sans dire que les Noirs doivent combattre efficacement le colonialisme et mener à bien la reconstruction économique de leurs pays. Cette noble mission de libération contre le joug de l'exploitation n'a pas été réalisée sans coup férir; de durs combats ont été menés. À travers le personnage de Fama, Ahmadou Kourouma parodie les efforts consentis par les Africains pour recouvrer la liberté qui n'apparaît que comme un leurre. C'est pour cela que Fama n'a pas été récompensé à sa juste valeur une fois l'indépendance acquise. Les indépendances africaines inaugurent une ère de tragédies et de déchirements qui ne sont pas sur le point de prendre fin même à l'heure actuelle. Les dirigeants pratiquent des arrestations, des emprisonnements, des faux complots, des massacres des innocents, etc., agissent sans conscience en troublant la paix sociale. Ils mènent des politiques tyranniques combinant pillage, assassinats, emprisonnements, persécutions, corruption, etc.

⁴⁴⁰ Jean-Claude Nicolas, *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma, op.cit.*, p. 46.

3.2.2. Les mascarades de l'ère des indépendances en Afrique

Après plusieurs années de combat contre le colonisateur, la population – toutes les couches confondues : intellectuels, masses paysannes, ouvriers, etc. – entend « bâtir une Afrique debout⁴⁴¹ » en accédant à l'indépendance. Mais, cette indépendance n'est pas à l'abri des obstacles locaux et étrangers. La passion des peuples africains nouvellement indépendants de vivre dans la liberté et la justice met en péril les intérêts vitaux des capitaux des anciens colons qui n'envisagent ni développement ni émancipation chez les Africains. Les anciennes puissances coloniales veulent rester dominatrices même après la victoire des peuples africains nouvellement indépendants. Cela transparaît par exemple après le premier attentat contre le président Koyaga. Celui-ci convie les ambassadeurs de France et des États-Unis à ce qu'Ahmadou Kourouma appelle « une partie de chasse diplomatique » (*E*, 269) au courant de laquelle les deux ambassadeurs réaffirment leur soutien indéfectible au président qui vient d'échapper à un complot communiste. Une délégation américaine arrivera d'ailleurs pour décorer Koyaga de sa Grand-Croix et lui décerner le grade de docteur honoris causa (*E*, 270).

Les anciennes puissances coloniales veulent aussi corrompre tous les esprits éclairés afin de dominer toujours. Malgré la présence des Africains dans les affaires de leurs pays, elles continuent à conserver la réalité du pouvoir. La France, par exemple, permettait aux colonisés d'élire des députés qui allaient les représenter au Parlement français. Elle avait alors attribué « des sièges au sein de ses assemblées à tous les agitateurs nègres sortis de l'École William-Ponty de Gorée et qui, en tête de syndicats, avaient barré des routes et mis le feu à quelques cases » (*E*, 82). Ces députés dont « les paroles ne juraient pas trop avec la thèse colonialiste de l'infériorité du Nègre voleur et paresseux » (*E*, 82) vont certainement défendre les intérêts français. Ils seront pour la plupart les présidents des pays africains qui accèdent à l'indépendance. Ces premiers présidents des États africains indépendants répondent aux aspirations des Français. Selon le narrateur d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, ils sont des marionnettes manipulées par la puissance coloniale :

⁴⁴¹ Référence au titre du roman de Benjamin Matib, *Laisse-nous bâtir une Afrique debout*, publié à Paris, aux Éditions Africascope, en 1979.

Le nouveau chef du gouvernement choisi par le général [de Gaulle] avait été forcé [...] de proclamer l'indépendance de la colonie dans l'interdépendance et en toute amitié avec la France. La proclamation solennelle achevée, il avait présenté le drapeau qu'on lui avait conseillé comme emblème de la nation, avait chanté l'hymne national qu'on lui avait composé, s'était décoré du grand cordon de l'Ordre qu'il venait d'instituer et s'était proclamé Président rédempteur. (*E*, 83)

Ce passage est très ironique. Le narrateur tourne en dérision la cérémonie officielle de la prestation de serment du président. Au lieu de constituer une occasion de rompre avec le colonisateur, le nouveau président, qui est d'ailleurs choisi par de Gaulle, souligne l'interdépendance accrue entre son pays et la France. Le contre-discours perçu à travers le passage est que la France et tout l'Occident veulent étouffer dans l'œuf toute forme de contestation et continuer à imposer leur impérialisme. Les anciennes puissances coloniales procèdent à un « placement systématique d'hommes entièrement dévoués, à travers lesquelles elle[s] pourrai[en]t continuer à gouverner [leurs] ancienne[s] colonie[s]⁴⁴² ». Elles placent à la tête des pays africains indépendants des dirigeants voués, non pas à émanciper leurs peuples, mais à servir les intérêts impérialistes. C'est ainsi que la France, l'Amérique et tout l'Occident vont contraindre le jeune et doué Tiékoroni, qui était contre les travaux forcés ébranlant le développement du continent africain, à rompre avec ses idées jugées nationalistes, anticolonialistes et marxistes. À défaut d'être assassiné, Tiékoroni est arrêté et emprisonné en France. Il finit alors par renoncer à ses idées révolutionnaires :

Les mercenaires des troupes françaises furent lancés aux trousses du tribun nouveau député [Tiékoroni]. De peu ils le manquèrent à Gouroflé où ils assassinèrent son disciple Bika Dabo. L'alerte est chaude, le député détale. Avec l'entrain et l'allure du singe qui a échappé à une meute en abandonnant un bout de sa queue dans la gueule d'un chien. Une fuite éperdue qui l'amène à Bamako, Dakar, Bordeaux, Paris [...] où ses poursuivants le coïncent dans une salle deau d'une chambre d'hôtel. Il est au bout du souffle. Il n'attend pas qu'on lui pose la question. De sa propre initiative et dans son bon français, il annonce sa renonciation à ses illusions, rappelle l'amitié éternelle de sa famille à la France, le pays colonisateur. [...] la France, l'Amérique et tout l'Occident le désignent comme fer de lance de la guerre froide, le leader en Afrique de l'Ouest de la lutte anticommuniste. [...] L'Occident décida d'en faire une vitrine et aida l'homme au totem caïman à acquérir la prestance, la respectabilité. L'Occident lui prêta d'importants moyens financiers pour se développer et payer en sa place les forces qui combattaient pour défendre les positions du camp libéral. Il finança des forces favorables à l'Occident

⁴⁴² Mamadou Kalidou Ba, *Le roman africain francophone post-colonial*, op.cit., p. 105.

dans tous les conflits : Biafra, Angola, Mozambique, Guinée, République du Grand Fleuve, etc. (*E*, 190-191)

Dans ce passage, la satire fait de la politique occidentale une critique acerbe sur fond d'ironie. Le narrateur met en cause le financement que les Occidentaux accordent à Tiékoroni pour qu'il les aide à détruire le communisme. De même, le voyage initiatique de Koyaga, qui décide d'aller se ressourcer en dictature auprès des « dictateurs et maîtres des partis uniques de la vieille Afrique » (*E*, 184), montre comment certains Africains sont, dans une large mesure, responsables de la misère de vivre sous le soleil d'Afrique. Ce voyage pour acquérir l'art de la dictature est pour Koyaga une façon d'exaucer ses ambitions de « dominer le monde entier » sans faille et sans partage. C'est dans ce sens que nous pouvons interpréter les propos de Tiécoura qui, superposant le monde politique et celui de la chasse, décrit ainsi le récit de l'initiation des chasseurs :

La politique est comme la chasse, on entre en politique comme on entre dans l'association des chasseurs. La grande brousse où opère le chasseur est vaste, inhumaine et impitoyable comme l'espace, le monde politique. Le chasseur novice avant de fréquenter la brousse va à l'école des maîtres chasseurs pour les écouter, les admirer et se faire initier. Vous ne devez, Koyaga, poser aucun acte de chef d'État sans un voyage initiatique, sans vous enquêter de l'art de la périlleuse science de la dictature auprès des maîtres de l'autocratie. Il vous faut au préalable voyager. Rencontrer et écouter les maîtres de l'absolutisme et du parti unique, les plus prestigieux des chefs d'État des quatre points cardinaux de l'Afrique liberticide. (*E*, 183)

À travers cette narration imagée, Ahmadou Kourouma réussit son entreprise d'assimiler l'espace politique à la chasse. Nous comprenons que les gouvernés sont pris comme des animaux à chasser. Ce même constat a été fait par Madeleine Borgomano qui affirme sans ambages que Kourouma « réussit une intéressante hybridation de la chasse et de la politique⁴⁴³ ». L'espace social est devenu un lieu de fusion de l'humanité et la bestialité, où l'homme n'est pas un loup pour l'homme, mais bel et bien « un homme pour l'homme », c'est-à-dire, « un être monstrueux qui se révèle capable d'éliminer physiquement ses semblables par jouissance, pour en tirer un plaisir morbide⁴⁴⁴ ». Chez Ahmadou Kourouma, le jeu politique fonctionne comme l'univers de la chasse qui sert de moyen à l'auteur pour créer une satire des

⁴⁴³ Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes ?*, *op.cit.*, p. 24-26.

⁴⁴⁴ Propos recueillis par Thibault Le Renard et Comi M. Toulabor, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Politique africaine*, n° 75, octobre 1999, p. 178. p. 181.

multiplés assassinats politiques qui ont été perpétrés dans les jeunes États africains indépendants. À titre illustratif, nous pouvons citer les cas de Sylvanus Olympio du Togo, Patrice Lumumba du Congo Belge, Thomas Sankara du Burkina Faso, Louis Rwagasore du Burundi, etc., assassinés, victimes de l'inhumanité politique dans l'Afrique indépendante. Cette inhumanité détermine la conception de l'État et la nature des régimes politiques africains. Koyaga doit s'appliquer à acquérir des savoirs sur la manière de gouverner auprès des dictateurs aînés. Le voyage, qui constitue une règle à laquelle aucun président ne peut déroger, doit débiter par le pays du dictateur au totem caïman. Il permettra alors au novice président Koyaga de mûrir ses réflexions grâce aux différents conseils reçus. Tout nouveau président doit aller faire allégeance au « sage » dictateur au totem caïman qui est « appelé et reconnu comme la plus ancienne des bêtes terrestres » (E, 184).

Il ressort que les pays en lutte pour la libération véritable ne sont pas à l'abri des obstacles locaux et étrangers. Tout au début des « soleils des Indépendances », le désenchantement et le malaise s'installent en Afrique. Guy Ossito Midiohouan l'a bien illustré dans son analyse de la littérature négro-africaine, depuis les indépendances, quand il avance que « l'épopée époustouflante des années d'après-guerre [d'indépendance en Afrique] accouchait d'une souris. [...] Les mascarades solennellement orchestrées çà et là cachaient une ignoble tragédie⁴⁴⁵ ». Le constat est que l'indépendance a déçu les peuples, elle a été détournée de ses objectifs, ce qui a occasionné une perpétuelle décolonisation des pays africains. Il s'agit d'un tas de malheurs qu'Ahmadou Kourouma énumère, par le biais du narrateur, dans le dernier paragraphe du roman *Monnè*, qui se termine, comme l'a écrit Madeleine Borgomano, sur une « pseudo prophétie⁴⁴⁶ » :

La Négritè 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 : la lutte pour l'unité nationale, pour le développement, le socialisme, la paix, l'autosuffisance alimentaire et les indépendances économiques; et aussi le combat contre la sécheresse et la famine, la guerre à la corruption, au tribalisme, au népotisme, à la délinquance, à l'exploitation de l'homme par l'homme, salmigondis de slogans qui à

⁴⁴⁵ Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : L'Harmattan, 1986, p. 147.

⁴⁴⁶ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 178.

force d'être galvaudés nous ont rendus sceptiques, pelés, demi-sourds, demi-aveugles, aphones, brefs plus nègres que nous ne l'étions avant et avec eux. (*M*, 278)

L'univers des indépendances apparaît comme un monde dévoreur, de lutte pour la vie. Ainsi, Pierre Soubias avance-t-il que « le départ du colonisateur ne débouche pas sur un surcroît de prospérité et de justice, et encore moins sur un régime démocratique⁴⁴⁷ ». Kourouma y voit une déchéance physique et morale, une misère, somme toute, une horreur quasi insupportable. D'où le pessimisme de Charles Nokan qui avance que « ceux qui nous tuent aujourd'hui, nous avaient promis des pluies de lumière, mais des arbres tombent continuellement sur nous, des ombres plus profondes que celles d'hier⁴⁴⁸ ». Ainsi une nouvelle classe bourgeoise détenant l'essentiel du pouvoir va-t-elle voir le jour. À côté de la masse populaire affamée composée de « mendiants, estropiés, aveugles que la famine avait chassés de la brousse » (*S*, 26), nous trouvons les députés, les ministres, les conseillers économiques, les ambassadeurs, secrétaires généraux du parti, les directeurs de coopératives, etc. Ces derniers « s'étaient tous enrichis avec l'indépendance, roulaient en voiture, dépensaient des billets de banque comme des feuilles mortes ramassées par terre, possédaient parfois quatre ou cinq femmes qui sympathisaient comme des brebis et faisaient des enfants comme des souris » (*S*, 158).

La classe bourgeoise qui prend le pouvoir après l'indépendance comprend donc les nouveaux exploiters qui, comme les anciens colons, entendent bien conserver leur privilège le plus longtemps possible, à n'importe quel prix. Elle n'hésite pas à recourir aux méthodes autoritaires et policières très brutales pour réprimer toute forme d'insurrection. Sur le plan matériel, cela se traduit par d'innombrables cas de violations des droits de l'homme : arrestations, emprisonnements, tortures inhumaines, exécutions, répression impitoyable, etc. Deux extraits nous suffisent pour illustrer cet état d'esprit légaliste et légitimiste des nouveaux dirigeants des États néocoloniaux face à la contestation, aux comploteurs. Dans *Les soleils des indépendances*, le nouveau pouvoir n'hésite pas à arrêter puis incriminer des innocents sans le moindre jugement équitable :

⁴⁴⁷ Pierre Soubias, « *Les Soleils des Indépendances* : la magie du désenchantement », *Notre librairie, op.cit.*, p. 129.

⁴⁴⁸ Charles Nokan, *Violent était le vent*, Paris : Présence Africaine, 1966, p. 139.

Le président et le parti unique réprimèrent. Deux ministres, deux députés et trois conseillers furent ceinturés en pleine rue, conduits à l'aérodrome, jetés dans des avions et expulsés. Un conseil des ministres extraordinaire fut convoqué [...] et se termina par un grand festin à l'issue duquel quatre ministres furent appréhendés sur le perron du palais, ceinturés, menottés et conduits en prison. (S, 157)

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Koyaga et les autres dictateurs torturent et tuent leurs opposants taxés de communistes. Mais qu'est-ce qu'un communiste ? Il s'agit, dans l'acception des Américains, comme le fait remarquer le narrateur d'Ahmadou Kourouma, d'« un transgresseur de tabou, un chien enragé qu'il faut abattre, un homme dont personne n'a le droit d'avoir pitié » (M, 261). Tiékoroni procède à un lavage des cerveaux des détenus en leur faisant consommer des philtres inventés par ses sorciers et marabouts (E, 203), Nkoutigui torture les détenus politiques jusqu'à leur évanouissement avant de les laisser mourir de faim et de soif dans leurs excréments et urines (E, 171). Bossouma fait boire aux prisonniers leurs urines et manger leurs excréments avant de les exécuter en recourant à des enlèvements (E, 217), etc. L'obscénité évoquée, dans le texte d'Ahmadou Kourouma, n'est pas de l'impudeur, mais repose sur une représentation hyperbolique du corps, en particulier ce qui est désigné par un langage ordurier. En mêlant les images des excréments et de l'urine, l'auteur utilise un procédé humoristique qui favorise le rire. Ces mots obscènes, qui deviennent récurrents, agissent, selon Bakhtine, comme des éléments de transgression et de rébellion contre une réalité trop souvent répressive. Bakhtine fait allusion au drame satirique d'Eschyle, intitulé *Les Ramasseurs d'os*, où l'« on jette à la tête d'Ulysse un “vase malodorant”, c'est-à-dire un vase de nuit⁴⁴⁹ ». Il précise que les excréments et l'urine servent à rabaisser, et même à tuer. Selon lui, ils précipitent dans la tombe, une « tombe corporelle », où la mort donne le jour. Le recours aux excréments ou à l'urine crée un réalisme grotesque qui permet de caricaturer les « dirigeants des États néocoloniaux [africains qui] tirent leur autorité, non dans la volonté des peuples, mais du soutien qu'ils obtiennent de leurs maîtres⁴⁵⁰ ». Il faut donc prendre toutes les précautions nécessaires pour se mettre à l'abri des envahisseurs car :

[un] président, chef de parti unique, père de la nation, a beaucoup d'adversaires politiques et très peu de sincères amis. Les adversaires politiques sont ses ennemis. Avec

⁴⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op.cit.*, p. 150.

⁴⁵⁰ Kwame Nkrumah, *Le néo-colonialisme : dernier stade de l'impérialisme*, Paris : Présence Africaine, 1973, p. 14.

eux, les choses sont simples et claires. Ce sont les individus qui se placent en travers du chemin d'un président, les individus qui aspirent au pouvoir suprême – il ne peut exister deux hippopotames mâles dans un seul bief. On leur applique un traitement qu'ils méritent. On les torture, les bannit ou les assassine. (E, 200)

3.2.3. Le néocolonialisme en Afrique

Les indépendances africaines ont apporté « une forme édulcorée de la colonisation⁴⁵¹ » appelée néocolonialisme. Cette nouvelle forme du colonialisme n'a fait qu'« enfoncer l'Afrique dans le gouffre dans la mesure où il la prive de son autonomie politique, économique, financière, militaire et culturelle⁴⁵² ». C'est pour cela que certains esprits inébranlables n'ont pas hésité à opposer un non catégorique au néocolonialisme. Car, écrit Kwame Nkrumah, « un État dans les gouffres du néocolonialisme n'est pas maître de son propre destin. Voilà pourquoi le système représente une menace pour la paix mondiale⁴⁵³ ». Ahmadou Kourouma y fait allusion dans son roman à travers le personnage de Nkoutigui Fondio, l'homme en blanc, qui semble faire référence au président de la République de Guinée (Conakry), Sékou Touré :

L'homme en blanc avec verve vibra sur la dignité de l'Afrique et de l'homme noir et hurla, devant l'univers et en face du chef général de Gaulle, un non catégorique. Non à la communauté ! Non à la France ! Non au néocolonialisme ! L'homme en blanc préférerait pour la République de Monts la pauvreté à l'opulence dans la soumission. Il le cria plusieurs fois. [...] L'homme en blanc termina son discours par un appel grave et pathétique à tous les intellectuels noirs. Ils étaient tous invités à le rejoindre dans la capitale de la République des Monts pour bâtir le premier État africain vraiment indépendant de l'Afrique de l'Ouest et venger l'empereur Samory. (E, 164)

Cet esprit éclairé, qui voulait bâtir le premier État africain indépendant de l'Afrique de l'Ouest en remplaçant les Blancs dans tous les postes de production par les Noirs, s'oppose au « rusé et aristocrate Tiékoroni [qui] ne croyait pas aux paroles, à l'homme et surtout pas au Nègre » (E, 174). Pour le dictateur Tiékoroni, la gestion d'une république indépendante africaine consiste à « conférer les responsabilités aux Blancs, tenir le Nègre en laisse pour donner des coups de temps en temps aux compatriotes qui levaient la tête » (E, 174). Cette idée est illustrée par Jean-Marie Adiaffi qui, par le biais de son personnage, postule l'existence

⁴⁵¹ Pierre Ndoumaï, *Indépendance et néocolonialisme en Afrique. Bilan d'un courant dévastateur*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 92.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁴⁵³ Kwame Nkrumah, *Le néo-colonialisme : dernier stade de l'impérialisme*, *op.cit.*, p. 10.

d'obstacles internes au continent africain dans sa piste de libération. Le président N'da Fangan qui prend le pouvoir après avoir réussi son coup d'État en administrant une boisson vénéneuse issue de la bile de caïman à son frère jumeau, N'da Sounan, fait l'apologie des Blancs et des Américains le jour de la proclamation solennelle de l'indépendance. Il met en cause la lutte de libération en proclamant ceci :

c'est surtout avec l'indépendance que nous [les Africains] avons besoin des Américains et des Blancs. L'indépendance est tellement lourde sur nos frêles épaules, qu'il nous faut des Américains et des Blancs dans le Gouvernement. Mais surtout à la Présidence : pas de Noirs. La Présidence d'une République est une affaire trop sérieuse pour la confier à des nègres. [...] Nous ne savons pas fabriquer une aiguille, comment penser, concevoir que nous pourrions nous gouverner seuls, gérer seuls nos affaires, sans les Blancs ? Impossible, inconcevable. D'ailleurs, aussi bien les capitaux que les techniciens supérieurs, les ingénieurs, les docteurs, les professeurs nécessaires à notre développement sont blancs. Nous ne pouvons pas les chasser : ils sont trop forts, les Blancs ! L'indépendance, d'accord, mais les Blancs d'abord. Les Blancs sont trop puissants et nous trop faibles. Ainsi, nous sommes obligés de céder une partie de notre sol national à l'armée américaine pour la sécurité nationale, pour notre sécurité personnelle, pour la sécurité de notre jeune État. Les bases américaines, l'armée américaine sur notre territoire constituent la garantie de notre indépendance nationale, notre liberté, notre développement, dans la paix et l'ordre⁴⁵⁴.

Ce passage montre que les nouveaux pouvoirs portent en eux-mêmes les germes de la colonisation. Comme le révèle le fils de Djigui, les rapports de force entre Africains et Blancs sont assez clairs. Selon lui, « les Toubabs [Blancs] sont la force et le pouvoir et, entre eux et nous, le jeu qui existe doit demeurer celui prévalant entre chien et volaille » (*M*, 251). Le grand préjugé qui l'emporte dans ce jugement repose en entier sur l'idée dégradante de comparer le Noir à la volaille. L'ironie permet au texte de déconstruire le préjugé selon lequel le Noir serait un être inférieur au Blanc et de condamner sa race, voire le continent africain. Cela corrobore la pensée de Kwame Nkrumah qui avance que les nouveaux pouvoirs africains ont ouvert une nouvelle phase de l'impérialisme, celle de « l'adaptation du colonialisme aux conditions nouvelles créées par l'élimination du pouvoir politique des puissances coloniales, phase au cours

⁴⁵⁴ Jean-Marie Adiaffi, *Silence, on développe*, *op.cit.*, 185.

de laquelle le colonialisme doit être maintenu par d'autres moyens⁴⁵⁵ ». Les dirigeants africains se révèlent alors plus tyranniques que leurs prédécesseurs de l'ère coloniale.

Les peuples africains indépendants demeurent régis par une politique oppressive et constituent ce que Frantz Fanon a appelé « les damnés de la terre ». Ils vivent une « situation [qui] annihile tous les espoirs suscités auparavant par la fin imminente de l'ère coloniale et fait de l'indépendance l'imperturbable cheminement d'une frustration séculaire⁴⁵⁶ ». Alors que l'indépendance est pour eux synonyme de la liberté, la justice, l'égalité, la fin de la misère, etc., ils demeurent sous le joug du néocolonialisme qui, au dire de Kwame Nkrumah, apparaît comme « la pire forme de l'impérialisme. Pour ceux qui le pratiquent, il signifie le pouvoir sans la responsabilité, et pour ceux qui la subissent, l'exploitation sans contrepartie⁴⁵⁷ ». Car, après le départ du Blanc, une autre forme de colonisation a secoué l'Afrique. Des « peaux noires » aux « masques blancs » ont replongé les pays du continent africain dans une éternelle colonisation. Mongo Beti y fait allusion dans l'épilogue de *Trop de soleil tue l'amour*. Le narrateur avance qu'« [o]n entame un long périple au cours duquel on traverse une forêt ténébreuse, pour émerger dans une clairière ensoleillée, puis c'est une autre forêt ténébreuse et une autre clairière encore, et ainsi de suite⁴⁵⁸ ». Ce qui fait penser, selon nous, à la perpétuelle décolonisation des pays africains qui, une fois indépendants, retombent dans une autre colonisation, appelée le néocolonialisme bourgeois. Dans ce nouveau système d'exploitation privilégiant un ensemble de « tentatives pour perpétuer le colonialisme sous couvert de "liberté"⁴⁵⁹ », exploitations, tortures, enlèvements, assassinats, etc., sont le lot quotidien des peuples qui avaient pourtant recouvré l'indépendance. La classe dirigeante en ces temps nouveaux aura, selon Ahmadou Kourouma, accédé au pouvoir, non pas par la voie légale, mais par la force en trahissant les vrais héritiers des indépendances africaines.

En effet, durant les deux premières décennies des indépendances africaines occupées par l'installation des nouveaux pouvoirs politiques et économiques, les écrivains africains

⁴⁵⁵ Kwame Nkrumah, *Le néo-colonialisme : dernier stade de l'impérialisme*, op.cit., p. 57.

⁴⁵⁶ Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, op.cit., p. 208.

⁴⁵⁷ Kwame Nkrumah, *Le néo-colonialisme : dernier stade de l'impérialisme*, op.cit., p. 11.

⁴⁵⁸ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris : Julliard, 1999, p. 238.

⁴⁵⁹ Kwame Nkrumah, *Le néo-colonialisme : dernier stade de l'impérialisme*, op.cit., p. 245.

commencent timidement à mettre en cause ces pouvoirs. Le thème de la tradition, qui avait inspiré auparavant les écrivains africains, cède la place aux problèmes de la vie africaine du moment. Il s'agit de contester avec parfois la plus grande véhémence les gouvernements au pouvoir. Les écrivains veulent, comme le note Walter Schomers, « touche[r] du doigt les points névralgiques des systèmes politiques en place. Les situations qu'ils décrivent sont le résultat d'expériences qu'ils ont en commun⁴⁶⁰ ». Nous pouvons prendre deux auteurs africains à titre illustratif. Mongo Beti, dans *Perpétue*⁴⁶¹, dénonce l'emploi de la torture des adversaires du gouvernement, le régime de la corruption et du patronage, et même la complicité d'une partie du peuple – ceux que nous pourrions qualifier d'hommes de paille – qui, sous prétexte de soumission au destin et d'obéissance à la coutume, fait le jeu des puissants. Ousmane Sembene, dans *Xala*⁴⁶², voit dans la nouvelle classe bourgeoise africaine une classe qui exploite les humbles et fait régner l'injustice.

Mais c'est Ahmadou Kourouma qui a rompu le premier avec la domination européenne pour parler du pouvoir des nouveaux maîtres politiques africains en publiant, en 1968, *Les soleils des indépendances*, un roman pouvant se lire comme « une longue récrimination, cristallisée justement autour du thème de l'indépendance⁴⁶³ ». Le roman décrit l'effondrement des structures traditionnelles de l'Afrique indépendante, l'appauvrissement accéléré des populations relevant du secteur rural et particulièrement les déceptions causées par les simulacres des indépendances qui sont tombées sur le continent africain « comme une nuée de sauterelles ». Cela nous apparaît comme une sorte de reconstitution du statut du social dans l'univers romanesque brossant un tableau des sociétés africaines. Nous pouvons alors comparer ce statut du social dans les textes au hors-texte et ainsi décrire « une société [...] où prévaut le règne de l'identique et du répétitif, une société qui s'affiche comme lieu de fixité, de cristallisation des inerties collectives⁴⁶⁴ » et qui est meurtrie par les pouvoirs totalitaires. Dans

⁴⁶⁰ Walter Schomers, « Le thème du politique dans le roman négro-africain des années 1970 », *Französisch Heute*, 2, 1982, p. 92.

⁴⁶¹ Mongo Beti, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1974.

⁴⁶² Ousmane Sembene, *Xala*, Paris : Présence Africaine, 1973.

⁴⁶³ Pierre Soubias, « *Les Soleils des indépendances* : la magie du désenchantement », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 129.

⁴⁶⁴ J.-J. Rousseau Tandia Mouafou, « Enjeux esthétique-idéologiques du stéréotype dans les derniers romans de Mongo Beti », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 22 décembre 2009, consulté le 22 septembre 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/1274>.

une écriture innovante et révolutionnaire, Ahmadou Kourouma aborde la thématique de la représentation des déchirements sociopolitiques des États africains indépendants :

Dans l'Afrique des partis uniques et des Guides suprêmes, la littérature restait l'agora de profération de l'hérésie politique, et l'écrivain, la bouche, pour reprendre les mots du poète, de ceux qui n'ont pas de bouche, celui qui, dans une posture prométhéenne, allait écrire ce que personne n'osait dire [...]. Le roman [*Les soleils des indépendances*], chuchotait-on, s'en prenait de manière vigoureuse au pouvoir ; l'attaque était si frontale que le président de la République et son parti unique lui-même se tenaient de moins en moins droits dans leurs bottes ; le roman allait tout faire péter ; cette fois la révolution était à nos portes...⁴⁶⁵

Fama, « à travers qui se joue le destin de toute l'Afrique⁴⁶⁶ », est un authentique prince coutumier du Horodougou déchu par le colonisateur puis par le pouvoir des indépendances. Il est enraciné dans son village natal, Togobala, une contrée se trouvant dans une extrême pauvreté et où règnent la médiocrité et la mesquinerie⁴⁶⁷. Il tente alors de préserver son village de la « bâtardise ». Grâce à l'ironie et à la satire sociale, le narrateur permet d'établir des rapports de contraste entre le rêve de prince et la réalité vécue. Fama est un prince malinké. Il est une « certaine manifestation de la fierté, de la noblesse, du courage, du sens de l'honneur⁴⁶⁸ ». Il veut se faire remarquer par tout le monde en « se déplaça[nt] [...], ajusta[nt] le bonnet [...], se pavana[nt] de sorte que partout on le vit » (S, 14) et « avec [...] des gestes royaux et des saluts majestueux » (S, 103). Lui et sa descendance malinké se sont bien installés à Togobala du Horodougou grâce à leurs activités de commerce. Car, « l'important pour le Malinké est la liberté du négoce » (S, 23). Le négoce faisait prospérer les Malinkés qui sont finalement parvenus à former une aristocratie régionale solide et très dynamique dont le rôle a été déterminant dans la guerre de résistance contre la colonisation française sous le règne de l'Almamy Samory Touré.

⁴⁶⁵ Koffi Kwahulé, « Les soleils de la scène », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 183.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁴⁶⁷ Le peuple malinké du Horodougou est devenu prospère grâce au négoce et à la guerre. « C'est avec ou sur les deux que la race malinké comme un homme entendait, marchait, voyait, respirait, les deux étaient à la fois ses deux pieds, ses deux yeux, ses oreilles et ses reins », (S, 23).

⁴⁶⁸ Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt : Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, p. 135.

Samory, ayant agrandi son territoire par des conquêtes durant les années 1860, se heurte dès février 1882 aux forces françaises qui ont pris pied depuis peu sur la Côte des Dents, future Côte-d'Ivoire. Durant une des campagnes militaires au Soudan en 1887, le capitaine Péroz rapporte qu'« au point de vue politique, trois chefs redoutables par l'étendue de leurs territoires aussi bien que par le nombre de leurs guerriers, englobaient le Soudan français [...]. Un de ces rois puissants, l'Almamy Samory, émir du Ouassoulou [...], nous [a] tenus cinq ans en échec sur les bords du Niger⁴⁶⁹ ». En même temps, il devait faire face aux multiples rébellions de ses sujets qui n'acceptaient plus son islamisation forcée. Ses conquêtes se solderont par sa capture le 29 septembre 1898, après plus de dix ans de résistance et son exil au Gabon.

Dans *Les soleils des indépendances*, Fama et ses proches, surtout Diamourou et Balla, rapportent les témoignages de cette époque à la fois révolue et présente dans le récit. Ils sont les « seuls témoins des grands jours des grands Doumbouya et de la décrépitude de la dynastie, de sa diminution, de sa sécheresse jusqu'à ne tenir qu'à un homme quelque peu stérile » (S, 112). Ahmadou Kourouma, par les voix de ses personnages, intègre parfaitement ces allusions aux faits historiques dans la narration romanesque afin « de mélanger le non-sérieux de la perspective humoristique et le tragique de l'histoire⁴⁷⁰ », ce qui lui permet de raconter des événements marginaux afin de relativiser la vérité de Fama et la rendre plus amusante et moins sérieuse. Son œuvre constitue une « véritable tentative d'interprétation de l'histoire contemporaine de l'Afrique noire⁴⁷¹ ». L'intérêt ici est de voir comment, à partir du roman, Ahmadou Kourouma présente son interprétation de l'histoire, comment il la met en scène.

Les indépendances sont, pour Fama, un facteur d'anéantissement du commerce naguère prospère. Fama regrette alors d'avoir perdu sa source de revenus, lui qui fut un grand commerçant. En effet, « tout le négoce avait fini avec l'embarquement des [...] Français [qui] étaient aussi et surtout la liberté du négoce » (S, 22-23). Il ne réussit pas à s'intégrer dans l'Afrique indépendante à la suite des transformations sociales profondes intervenues après

⁴⁶⁹ Étienne Péroz, *Au Soudan français : souvenirs de guerre et de mission*, Paris : Calmann Lévy, 1889, p. 18.

⁴⁷⁰ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁷¹ Bernard Mouralis, « Mongo Beti : le savoir et la fiction », *Présence francophone*, n° 42, 1993, p. 26.

l'indépendance pour laquelle il s'est donné corps et âme sans se lasser. Il vit la période de l'histoire, « où les Africains, après une longue période de domination étrangère, prennent en main leur propre destin, s'interrogent sur leur passé culturel, s'efforcent d'en retrouver l'authenticité, et tentent enfin de donner un sens proprement africain à leur histoire⁴⁷² ». Mais, quand « les indépendances tombèrent sur l'Afrique, à la suite des soleils de la politique » (S, 24), Fama n'est pas récompensé par le nouveau pouvoir : « après de multiples humiliations administratives, il est blessé dans son amour-propre, dépossédé de ses biens et rejeté par les siens⁴⁷³ ».

Fama n'a pas reçu de gratification pour ses efforts et sacrifices consentis lors de sa périlleuse lutte contre la colonisation. Il n'a rien reçu de l'indépendance qui a inauguré une ère du profit, des égoïsmes. Son combat est donc légitime. Il va alors tonner et faire exploser sa colère contre le pouvoir, les fléaux et les « bâtardises » des indépendances. Ainsi, va-t-il se servir de la violence verbale comme la seule arme qui reste à sa disposition tout au long du roman. Il a recours aux injures et aux jurons. Cela renvoie, selon nous, aux propos de Sophie Duval qui note que « l'ironie offre une arme acérée à la violence verbale grâce à sa composante de moquerie⁴⁷⁴ ». Fama adopte un langage violent. Ce langage contraste avec son rang social de prince. On attendrait de lui un discours respectueux. Mais il exerce une violation des lois du discours. Ses propos ne concordent pas avec sa stature. Ce moyen de lutte nous paraît dérisoire et son combat devient pathétique. Le recours aux injures et aux jurons s'avère l'apogée du grotesque qui renvoie au renversement de la hiérarchie et des valeurs et à la mise à l'envers du monde pour mélanger sérieux et comique, haut et bas, sublime et vulgaire. Ahmadou Kourouma, à travers le roman, dresse une satire grinçante de l'histoire des peuples africains qui veulent s'enraciner dans les coutumes ancestrales de la royauté.

Le parti unique et la « bâtardise » ont détruit tous les vestiges de la société ancienne. Or, le comportement de Fama « est déterminé d'un côté par des règles morales traditionnelles

⁴⁷² Sory Camara, *Gens de la parole*, *op.cit.*, p. 8.

⁴⁷³ Graziano Benelli, « Le roman en Côte-d'Ivoire », Anna Paola Mossetto et Nataša Raschi (dir.), *Regards sur la littérature de Côte-d'Ivoire*, Roma : Bulzoni, 1999, p. 178.

⁴⁷⁴ Sophie Duval, *L'ironie proustienne*, *op.cit.*, p. 33.

dépassées, de l'autre, par son statut social dont il ne réalise pas totalement la décadence⁴⁷⁵ ». Fama « ne se relie pas au temps et à l'histoire. La rupture est totale. C'est pour cela que son itinéraire ne pouvait marquer que la fin des mythes⁴⁷⁶ ». Il refuse le passé et le présent⁴⁷⁷, se projette dans le futur, et vit donc dans un monde imaginaire. Il n'arrive pas à s'adapter au nouveau mode de vie issu des indépendances et meurt, victime d'un caïman sacré et non abattu par des hommes, des « Nègres colonisés ou indépendants [...] [des] Bâtards de fils de chien ! » (S, 27). Jean-Claude Nicolas interprète la mort de Fama comme un sentiment d'honneur :

La mort de Fama constitue un sentiment d'honneur qui le porte à ressentir, comme outrage à sa personne de prince du Horodougou, la fermeture de la frontière. C'est par la fidélité à cette image de soi qu'il décide de passer à tout prix à la barrière que les indépendances mettent sur son chemin, préférant mourir devant cette frontière plutôt que d'obéir aux décrets qui ignorent sa dignité⁴⁷⁸.

Dans la semi-conscience de l'ombre de la mort, Fama rêve de « bâtardise » balayée et de chefferie revenue. Son souci est de ressusciter sa grandeur hiérarchique traditionnelle. Ses déconvenues contrastent donc avec sa situation sociale d'héritier du trône. Fils de chef (S, 22), d'ascendance aristocratique, et issu « d'une famille prodigieuse, vigoureuse, honorée et admirée » (S, 98), Fama vit pourtant de la mendicité. Il est devenu « un vaurien comme une crotte » (S, 35), « inutile et vide la nuit, inutile et vide le jour, chose usée et fatiguée, comme une vieillealebasse ébréchée » (S, 55). Ce portrait peu reluisant du personnage de Fama contraste pourtant avec son « aspect [qui] restait rassurant : la taille de fromager, les épaules, les bras, tout un visage susceptible de déclencher un oh ! d'admiration à une étrangère » (S, 55).

⁴⁷⁵ Amadou Koné, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre librairie, op.cit.*, p. 179.

⁴⁷⁶ Pius Ngandu Nkashama, *Kourouma et le mythe, op.cit.*, p. 193.

⁴⁷⁷ Fama qui, dans son idéologie, se croit au-dessus des dirigeants actuels, se réfugie dans le passé glorieux de sa terre natale, Togobala, symbole de son enfance, sa tradition, sa sécurité, quand ses ancêtres commandaient et où lui-même était sur le point d'être consacré chef. Il s'attaque alors à la période coloniale pour se venger surtout de la spoliation de sa chefferie. Par opposition à Togobala, la capitale symbolise le présent, la nouveauté, voire l'insécurité. Le refus du présent domine le comportement de Fama. Bakary, son meilleur ami, a tenté en vain de l'amener à changer d'avis sur ce point : « — Écoute, Fama ! On ne part pas quand on a la possibilité d'avoir de l'argent, d'avoir une situation, d'être un quelqu'un, d'être utile aux amis et aux parents. Que feras-tu à Togobala ? La chefferie est morte. Togobala est fini, c'est un village en ruine. Tu n'es pas une feuille d'arbre qui jaunit et tombe quand la saison change. Les soleils ont tourné avec la colonisation et l'indépendance ; chauffe-toi avec ces nouveaux soleils. [...] Adapte-toi ! Accepte le monde ! [...] Profite de cette aubaine ! Buons ensemble le lait de la vache de tes peines [...] — Fama, tu n'as rien compris à la vie. » (S, 181-182).

⁴⁷⁸ Jean-Claude Nicolas, *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma, op.cit.*, p. 39.

Le protagoniste du roman est présenté comme un beau mâle, de grand gabarit, robuste et membru. Ahmadou Kourouma utilise la figure de rhétorique du paradoxe pour présenter Fama qui, pourtant, ne cesse pas de « fulminer contre les autorités, sous les Soleils des Indépendances, autorités qui sont pour lui, ou bien “fils d’esclaves” ou bien “fils de chiens” ou “bâtards de bâtardise”⁴⁷⁹ ». Aloysius Ohaegbu soutient que tout le roman relate ironiquement l’entêtement de Fama à se considérer comme prince alors que les temps sont révolus :

Grande ironie puisque, s’il y a un damné parmi les Noirs, c’est Fama lui-même; s’il y a un fils d’esclave, c’est justement lui qui l’est sans le savoir ! Tout concourt à le faire esclave du destin. Il le saura trop tard, car le destin semble lui avoir tendu un voile devant les yeux – les Indépendances et le parti unique – pour lui cacher l’horreur de son existence. Le ton à la fois ironique et humoristique dont Kourouma nous présente Fama en dit d’ailleurs beaucoup⁴⁸⁰.

La dégradation de Fama et de sa famille montre que la noblesse n’est plus en mesure de commander comme jadis. À la manière de Fama qui est matériellement, moralement et physiquement impuissant, la noblesse est castrée et atteinte dans sa capacité d’agir. Fama est poursuivi, comme le reste de sa classe malinké, par un mauvais sort causé par la faute de son ancêtre Bakary qui n’a pas su interpréter les paroles énigmatiques de la Voix qui prédisait la fin de la dynastie Doumbouya :

Bakary ! [...] Prends la puissance ! Les lois ne démentiront pas, mais à cause de ta piété on fera des accommodements. Ta descendance coulera, faiblira, sèchera jusqu’à disparaître, comme les puissants courants qui se déversent de la montagne grossissent, puis faiblissent et meurent dans la vallée sablonneuse et désertique, loin de la mer et des fleuves. [...] La fin de ta descendance n’arrivera ni demain, ni après-demain, ni un jour prochain. Il se fera un jour où le soleil ne se couchera pas, où des fils d’esclaves, des bâtards lieront toutes les provinces avec des fils, des bandes et du vent, et commenderont, où tout sera pleutre, éhonté, où les familles seront... (S, 99)

Le discours de la Voix est plein d’humour. Il évoque la question de la disparition définitive de la dynastie Doumbouya dont le dernier authentique descendant, Fama, apparaît comme « un homme stérile vivant d’aumônes dans une ville où le soleil ne se couche pas (les lampes électriques éclairant toute la nuit dans la capitale), où les fils d’esclaves et les bâtards

⁴⁷⁹ Aloysius U. Ohaegbu, « *Les soleils des indépendances* ou le drame de l’homme écrasé par le destin », *Présence africaine*, n° 90, 2e trimestre 1974, p. 255.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

commandent, triomphent en liant les provinces par des fils (le téléphone), les bandes (routes!) et le vent (les discours et la radio!) » (S, 99-100). Bakary ne comprend pas le message de la Voix qui lui apprend qu'en échange du pouvoir il doit laisser sa descendance couler, faiblir voire sécher et s'empresse de prendre le pouvoir avant d'avoir attendu les instructions de la Voix annonçant la fin de la dynastie dans un futur lointin. C'est pour cela que le narrateur se moque fort habilement de lui. Le lecteur rit de Bakary qui coupe la parole de la Voix (« où les familles seront... ») et se précipite d'affirmer que la Voix lui dit que sa « descendance disparaîtra le jour du jugement dernier » (S, 99) alors qu'elle la lie à l'ère coloniale et postcoloniale. Bakary est donc caricaturé de façon ridicule. Il n'écoute pas les « accommodements » que veut proposer la Voix. Ainsi, par l'évocation des deux versions du mythe des Doumbouya (S, 97-100), le narrateur plaisante-t-il sur le sort de Fama qui n'attend que la lente arrivée de l'heure du châtement. Car, la suite de l'histoire montre que les événements vont se dérouler comme l'avait prédit la Voix. Fama est abattu par un caïman sacré. Malgré son ambition, ses qualités requises pour diriger Horodougou, sa vigueur, son union à une jeune fille aussi belle, etc., il meurt à la fin du roman sans laisser un descendant. Il disparaît avec toute la dynastie Doumbouya.

L'évocation du mythe de la dynastie Doumbouya concourt donc à la production d'une ambiance humoristique des plus irrésistibles. Le narrateur prend un malin plaisir à bercer Fama dans son illusion en le traînant vers l'accomplissement de son destin. La Voix s'est vengée, elle a envoyé un dernier Doumbouya, Fama, pour punir Bakary et toute sa dynastie d'avoir eu la témérité de prendre le pouvoir en refusant d'entendre les accommodements. L'humour sert ici à démontrer que c'est « dans l'histoire de la fondation de la tribu des Doumbouya, qu'il faut voir l'explication des malheurs qui accablent Fama. [...] La fatalité qui pèse sur Fama est intimement liée au contexte historique ; elle est parfaitement combinée à la "fatalité historique"⁴⁸¹ ». Josias Semujanga, note quant à lui, que « le destin de Fama trouve son origine dans la fatalité historique. Son ancêtre Bakary a commis une faute. Incapable d'expliquer les paroles énigmatiques de la Voix, Bakary accepta le compromis de la Voix. C'est dans ce mythe de la fondation de la dynastie qu'il faut retrouver le destin de Fama⁴⁸² ».

⁴⁸¹ Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne, op.cit.*, p. 133.

⁴⁸² Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain, op.cit.*, p. 88.

Fama vit dans un monde qui lui a causé tous les malheurs. Jadis autoritaire, fier et sensible à l'honneur, il a toujours voulu que tous le reconnaissent comme prince. Mais comme il n'a plus d'influence, il est « agressé par tout le nouveau contexte qui, à ses yeux, est mortellement entaché de bâtardise⁴⁸³ ». La première agression s'observe durant la répartition des parts lors des funérailles de Koné Ibrahima. Les Doumbouya (totem panthère) sont associés avec les Keita (totem hippopotame) qui sont rois du Ouassoulou (*S*, 13). Cette association constitue pour Fama « un affront à faire éclater les pupilles » (*S*, 13) et montre que les règles traditionnelles n'ont pas été observées. En ne respectant pas ce code social, le griot érige les Keita au sommet de l'échelle et rabaisse les Doumbouya. L'avis de Fama n'a donc aucune importance aux yeux des Keita. Dès lors, nous comprenons pourquoi Fama se fait attaquer violemment par un griot qui, dans les conditions normales, ne pouvait être que son serviteur :

Le griot [...] se dévergonda et arriva au-delà de toute limite : des descendants de grands guerriers (c'était Fama !) vivaient de mensonges et de mendicité (c'était encore Fama), d'authentiques descendants de grands chefs (toujours Fama) avaient troqué la dignité contre les plumes du vautour et cherchaient le fumet d'un événement : naissance, mariage, décès, pour sauter de cérémonie en cérémonie. (*S*, 18)

Dans ce passage, le procédé des parenthèses interrompt de façon provisoire le discours du griot afin de ridiculiser Fama. Il s'agit d'un enchâssement permettant au narrateur d'humilier Fama malgré son appartenance à la catégorie sociale des nobles. L'humiliation est d'autant plus grande parce que les propos sont proférés par un griot qui appartient à une caste considérée comme inférieure, celle des griots qui « sont héréditairement spécialisés dans l'accomplissement de certaines tâches [...] considérées comme impures et qui marquent ceux qui les accomplissent comme des membres d'une caste impure⁴⁸⁴ ». Les griots exercent des activités qui sont le signe de l'infériorité de leur statut par rapport à la caste des nobles Malinkés.

La grave humiliation de Fama vient de l'injure et du défi que Bamba, un des « cancrelats des Indépendances, des partis uniques, de la révolution » (*S*, 137), ceux que Yambo Ouologuem appelle « les rejetons mêmes de la civilisation française : les fils de serfs, formés à l'école chrétienne et missionnaire⁴⁸⁵ », lance à Fama. Bamba lui ordonne d'asseoir ses fesses et de se

⁴⁸³ Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne, op.cit.*, p. 145.

⁴⁸⁴ Sory Camara, *Gens de la parole, op.cit.*, p. 78-79.

⁴⁸⁵ Yambo Ouologuem, *Le Devoir de Violence*, Paris : Seuil, 1968, p. 188.

taire (S, 15). Cette injure pousse Fama à la bagarre. Cela traduit la dégradation des traditions des Malinkés et de tous les Africains en général. La caste de Fama s'est abâtardie. Le narrateur le laisse entendre ironiquement : « Sous les soleils des Indépendances, les Malinkés honnissaient et même giflaient leur prince. Mânes des aïeux ! Mânes de Moriba, fondateur de la dynastie ! » (S, 16-17). L'ironie du sort, c'est que Fama ne comprend rien de ce qui lui arrive. Il ne voit pas qu'il n'a aucune valeur dans l'Afrique postcoloniale et que toutes ses actions sont dépassées. L'insulte de Bamba est donc une agression par le nouveau contexte désigné par Fama comme une « bâtardise » alors que dans la vie traditionnelle, un bâtard est exclu de la société. La notion de bâtardise, selon Ahmadou Kourouma, désigne par ironie l'illégitimité. Elle « reflète les contradictions internes d'une société ivoirienne, voire africaine, en crise politique, économique, sociale et culturelle permanente, sous les “soleils des indépendances”⁴⁸⁶ ». Ces « soleils » sont caractérisés par la corruption, l'acculturation et la désintégration du tissu social. La « bâtardise » est, chez Ahmadou Kourouma, une source de beaucoup de malheurs. Harris Mémel Foté constate que *Les soleils des indépendances* mettent en scène

les contre-valeurs dans l'ordre moral. À voir l'insolence [...], à voir l'indécence, démoniaque des marabouts (viol de Abdoulaye sur Salimata), à voir l'immodestie des jeunes [...], à rappeler les tortures dont les États affligent les prisonniers politiques d'aujourd'hui, on identifie les normes de la contre-morale nouvelle : profanation de tout ce qui est sacré, désennoblement de la personne humaine, déshonneur et mensonge, violence et cruauté⁴⁸⁷.

Fama subit aussi un dernier affront à la frontière de la République socialiste de Nikinai. Un garde, par souci d'ordre, l'empêche de franchir la frontière. Ce garde réunit tous les traits d'un vrai représentant du parti unique : « Le petit douanier gros, rond, ventru tout fagoté, de la poitrine aux orteils, avec son ceinturon et ses molletières, se répéta calmement et même parla de révolution, d'indépendance, de destitution de chefs et de liberté » (S, 101). Ce portrait physique réduit à la grosseur de son corps et sa manière de parler « calmement » caractérise les pouvoirs de la période des indépendances en Afrique. Les autorités sont préoccupées par le paraître et non pas l'épanouissement de leurs administrés. Fama comprend difficilement ce qui

⁴⁸⁶ <http://thiethielino.over-blog.com/article-27675526.html>. Consulté le 5 avril 2012.

⁴⁸⁷ Harris Memel-Foté, « La Bâtardise », dans Joseph Mlanhoro (dir.), *Essais sur Les soleils des indépendances*, Abidjan : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1977, p. 57-58.

lui arrive. Il n'entend pas se soumettre à la décision de fermer la frontière et décide de traverser par la force alors qu'il n'a aucune pièce d'identité. Il « adore l'emphase du geste et du verbe [...], des effets de manche et parler, parler, sur tous les tons, de la bâtardise qui domine son univers⁴⁸⁸ » : « Regardez Fama ! Regardez le mari de Salimata ! Voyez-moi fils de bâtards, fils d'esclaves ! Regardez-moi partir ! [...] Regardez Doumbouya, le prince du Horodougou ! Regardez le mari légitime de Salimata ! Admirez-moi, fils de chiens, fils des Indépendances ! » (S, 190-191).

Nous voyons qu'à chaque affront, Fama essaie de défendre son honneur de prince et la dignité de sa famille, car « un vrai Doumbouya, un vrai, ne donne pas le dos au danger » (S, 157). Il tente « désespérément de se faire respecter comme par le passé, de s'imposer comme prince⁴⁸⁹ ». Mais, comme il n'a plus les moyens d'y parvenir, il devient ridicule et « l'anachronisme de sa perception de l'univers dans lequel il vit le rend véritablement un héros romanesque. Sa lutte devient grotesque, car il utilise des moyens dérisoires face aux problèmes complexes de la vie⁴⁹⁰ ». Il vit dans un monde qui lui est propre essayant de forger son propre destin. Nous partageons de ce fait l'idée de Moncef Badday qui affirme que « l'histoire de ce prince [...] devenu presque mendiant ne nous émeut pas à cause de sa déchéance, mais par l'espèce d'acharnement à vivre et à vouloir la dignité comme oxygène nécessaire⁴⁹¹ ». Fama veut être reconnu comme prince dans un contexte où le prince traditionnel n'a plus ni pouvoir ni richesse. Il s'accroche trop à la tradition et jamais à l'avenir il ne pourra changer. Malgré la perte de sa grandeur, son seul souci est de conserver le pouvoir des chefs. Il est obnubilé par le mythe du pouvoir et fait toujours la sourde oreille aux conseils logiques qui lui sont prodigués par les sages. Fama ne veut jamais reconnaître sa défaite :

D'ailleurs, qui auparavant lui avait dit qu'il était tenu de raconter ses rêves aux dirigeants des soleils des Indépendances ? Et imaginait-on Fama, le dernier des Doumbouya, se rabaisser jusqu'à aller trouver le secrétaire général du parti et lui dire : « Voilà,

⁴⁸⁸ Marie-Paule Jousse, *Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma : étude critique*, Paris : Fernand Nathan, 1984, p. 61.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, *op.cit.*, p. 25.

⁴⁹¹ Moncef S. Badday, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L'Afrique littérature et artistique*, n° 10, 1970, p. 2.

secrétaire! hier soir... » Rien que le penser, Fama se fâchait. Il n'aimait pas le secrétaire général du parti. Bâtard de bâtardise ! Malheur des soleils des indépendances ! (S, 166)

Fama se montre profondément inadapté à la société contemporaine. Il voit dans l'Histoire un obstacle au développement de l'Afrique et se heurte à des gouvernements qui ne se soucient pas de lui. Il a une conception complètement négative des indépendances africaines. Pour cela, il choisit de se défaire de ces pouvoirs répressifs. Il quitte la capitale, « où sa présence aurait été un continuel reproche pour Salimata » (S, 184), pour aller mourir dans le Horodougou, car « il était prédit depuis des siècles avant les soleils des Indépendances, que c'était près des tombes des aïeux que Fama devait mourir » (S, 185). Il accomplit un acte louable, compatible avec son statut de prince. Il cherche alors à traverser la frontière de Togobala par la force au lieu de se « laisser saisir comme un lièvre épuisé » (S, 191). Mais il est surpris par le fait qu'il lui est interdit de parcourir en toute liberté et à sa guise son royaume. Fama choisit alors de passer par la voie du fleuve. Il franchit le pont malgré les barrages et la fermeture par un dense réseau de fils de fer barbelés, malgré les sentinelles, et saute dans le cours d'eau. Il ne croit pas que les caïmans représentent le danger pour lui. Il refuse le pouvoir s'exerçant par la force et l'arbitraire et n'accepte pas de se soumettre. Il choisit de mourir afin d'échapper au caractère déshumanisant du régime qui l'a détrôné, car « Fama en avait assez » (S, 185). Sa mort constitue, selon Graziano Mossetto, une « métaphore de la déchéance de l'aristocratie féodale africaine, la fin d'un monde traditionnel lié aux anciennes lois que l'instauration de la bourgeoisie des indépendances a détruit pour toujours⁴⁹² ». L'enracinement de Fama dans les pratiques sociales anciennes et sa mort marquent la disparition de l'idéologie rétrograde.

À travers le drame de Fama, Ahmadou Kourouma critique les anciens chefs coutumiers. Fama « est né pour régner. S'il n'a pas pu accomplir ce devoir à cause de son cousin, Lacina, il ne cesse, cependant, de montrer (par des propos et des gestes) à ses auditeurs que dans ses veines coule un sang royal⁴⁹³ ». Il se cramponne aux valeurs traditionnelles et sa mort annonce « la mort de toute l'Afrique ancienne, la fin des valeurs traditionnelles, qui se révèlent d'ailleurs

⁴⁹² Graziano Benelli, « Le roman en Côte-d'Ivoire », Anna Paola Mossetto et Nataša Raschi (dir.), *Regards sur la littérature de Côte-d'Ivoire*, op.cit., p. 178.

⁴⁹³ Matiu Nnoruka, « Les soleils des indépendances : une idéologie rétrograde », *Peuples noirs-Peuples africains*, op.cit., p. 88.

inadaptées au monde moderne. Fama meurt parce qu'il est très rétrograde et que le passé doit mourir⁴⁹⁴ ». Cette mort symbolise également « l'échec total [...] de tout le système politique des soleils des Indépendances⁴⁹⁵ ». Les indépendances témoignent de la remise en question du vieil ordre, la reprise en main par les autochtones des affaires de leur pays et la mise à la porte inévitable des colonisateurs. C'est d'ailleurs le sens des révélations de la Voix qui prédisait déjà à Bakary plusieurs siècles auparavant les événements qui mettraient fin à la dynastie Doumbouya.

Fama est donc un prince qui a lutté contre les colonisateurs en espérant retrouver son autorité traditionnelle. Il est soumis à la tyrannie des nouveaux maîtres de l'Afrique indépendante qui n'ont aucun mal à recourir à la violence pour maintenir leur règne absolu sur la vie de leurs frères. Tout au long de l'intrigue, il est partagé entre ses obligations traditionnelles de prince Doumbouya et les « bâtardises » apportées par les « soleils des Indépendances ». Fama représente la figure du prince décadent : « C'étaient les immenses déchéance et honte, aussi grosses que la vieille panthère surprise disputant des charognes aux hyènes, que de connaître Fama courir ainsi pour des funérailles » (S, 12). Il cherche alors à rétablir l'ancien ordre précolonial sans y arriver. Les temps sont révolus et la culture traditionnelle africaine est parfois aussi corrompue et violente que celle apportée par les colonisateurs. Son échec d'intégrer le nouveau monde est un signe qui montre que « l'indépendance profite à certains, pas à tous⁴⁹⁶ » et sa mort marque une victoire contre la « bâtardise ». Le roman d'Ahmadou Kourouma ridiculise le prince qui lutte avec des moyens dérisoires pour préserver la dignité des Doumbouya : les injures, alors que son ennemi dispose des moyens matériels modernes et du pouvoir. Il met en scène Fama, légitime prince Doumbouya détrôné par les colons et abruti par « la bâtardise des indépendances » et « victime de la rapide évolution politique et économique qui a changé son pays et encore plus ses concitoyens⁴⁹⁷ ». La colonisation et les indépendances l'ont tellement ruiné qu'il a perdu tout le respect que devraient lui conférer ses origines

⁴⁹⁴ Jean-Claude Nicolas, *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p. 52.

⁴⁹⁵ Théopiste Kabanda, *Mots de guerre et guerre de mots dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 2007, p. 185.

⁴⁹⁶ Propos recueillis par Moncef S. Badday, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L'Afrique littérature et artistique*, op.cit., p. 8.

⁴⁹⁷ Graziano Benelli, « Le roman en Côte-d'Ivoire », Anna Paola Mossetto et Nataša Raschi (dir.), *Regards sur la littérature de Côte-d'Ivoire*, op.cit., p. 178.

princières. Fama est le représentant des peuples en difficulté avec les nouveaux chefs de l'Afrique moderne qui ont instauré une nouvelle forme du colonialisme, celle du néocolonialisme.

3.3. La reconfiguration mémorielle dans les romans d'Ahmadou Kourouma

L'année 1960 constitue un moment symbolique pour le continent africain. Elle est une date charnière des indépendances africaines. Une dizaine de pays africains accèdent à l'indépendance à cette date. Sur le plan politique, nous pouvons dire avec Jean-Marie Adiaffi que cette date est considérée comme le « début d'une nouvelle ère : comme la naissance de Jésus-Christ pour l'Occident, comme l'hégire chez les musulmans : le repère clé de l'histoire pour l'Afrique⁴⁹⁸ ». Mais l'indépendance dont il est question n'est qu'illusoire : « L'aube naissante des indépendances annonçait ainsi un jour lugubre : le soleil se coinça. De la dictature des colons l'Afrique passa sans transition à la dictature des colonels⁴⁹⁹ ». Les pays africains indépendants vivent pratiquement sous l'occupation, les populations étant livrées à l'inquisition permanente des dictateurs peu imaginatifs qui se sont dotés de corps de sécurité omniprésents et anarchiques, pourvus d'avantages sans borne. Guy Ossito Midiohouan n'y va pas par quatre chemins quand il affirme ainsi :

Avec le « départ » des colons, on crut un moment qu'une ère nouvelle s'ouvrait pour l'Afrique qui allait voir l'amélioration du sort de son peuple. Mais très vite, l'enthousiasme et l'espoir furent dissipés par une amère désillusion portée par un vent de désarroi. Le jour neuf qu'on attendait enfanta martyre et tourment et révéla la réalité à la fois tragique et tératologique des *Soleils des Indépendances*⁵⁰⁰.

Après plus d'un demi-siècle d'indépendance, la situation socioéconomique en Afrique est très alarmante du fait que ce continent éprouve énormément de difficultés à se développer. Kwame Nkrumah constate, avec amertume, que « l'Afrique constitue un paradoxe qui illustre et éclaire le néocolonialisme. Sa terre est riche, pourtant les produits qui viennent de son sol et de son sous-sol vont enrichir non pas les Africains, mais des individus et des groupes qui travaillent à

⁴⁹⁸ Jean-Marie Adiaffi, *Silence, on développe*, op.cit., p. 22.

⁴⁹⁹ Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, op.cit., p. 148.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 207.

l'appauvrissement de l'Afrique⁵⁰¹ ». Pour lui, le néocolonialisme représente le principal obstacle à l'édification d'une Afrique unie et puissante. Les indépendances politiques des années 1960 ont occasionné des désillusions qui ont fait que l'immense majorité des pays africains continuent à croupir sous des tyrannies sauvages et cruelles. La joie de la victoire contre le colonialisme n'a duré que « l'espace d'un cillement », pour reprendre les propos du titre du roman de l'écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis⁵⁰². Les anciennes puissances veulent toujours pérenniser leur domination. C'est pour cela que le continent a régressé par rapport à sa situation d'il y a 50 ans.

Incompétents, défendant et promouvant leurs intérêts personnels au lieu de réaliser un idéal populaire, les dirigeants, gouvernements et partis ayant accédé avec l'indépendance à l'appareil d'État, comme de grands enfants qui se gavent de friandises, ont accaparé toutes les ressources dont disposait le continent en instaurant des gouvernements de terreur. Les chefs d'État se sont transformés en guides suprêmes caractérisés par la course au gain, le désir incontrôlé du paraître, bref, la politique des grandeurs qui cache les vrais problèmes de la société. C'est pour cela qu'ils vont coopérer avec les anciennes puissances coloniales. Ahmadou Kourouma met en évidence cet état des lieux à travers les personnages de Fama, de Djigui, de Birahima, de Koyaga et tous les « dictateurs et maîtres des partis uniques de la vieille Afrique » (E, 184). Pour mettre en œuvre le grand désenchantement de l'Afrique postcoloniale, il se sert de référents historiques identifiables afin de dénoncer les réalités cachées des régimes totalitaires africains, notamment la guerre froide et le monopartisme en Afrique.

3.3.1. La guerre froide en Afrique

Ahmadou Kourouma montre les promesses non réalisées des indépendances en mettant à nu leur impact néfaste sur les populations africaines. Pour lui, les indépendances n'ont pas apporté grand-chose. D'ailleurs, elles sont tombées comme une nuée de sauterelles affamées qui dévorent impunément les richesses des pays africains. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre

⁵⁰¹ Kwame Nkrumah, *Le néocolonialisme : dernier stade de l'impérialisme*, op.cit., p. 19.

⁵⁰² Le roman *L'espace d'un cillement*, publié à Paris en 1959 chez Gallimard, est le premier volet d'une tétralogie consacrée à l'aventure de la vie de couple qu'Alexis se promettait d'écrire mais qu'il ne pourra pas terminer, à cause de sa mort prématurée.

la thématique des romans kourouméens qui démontrent que « les Indépendances ici aussi ont trahi, elles n'ont pas creusé les égouts promis et elles ne le feront jamais ; des lacs d'eau continueront de croupir comme toujours et les nègres colonisés ou indépendants y pataugeront tant qu'Allah ne décollera pas la damnation qui pousse aux fesses du nègre » (*S*, 27). Nous pouvons alors interpréter la mort de Koné Ibrahima au début du roman *Les soleils des indépendances* et celle du protagoniste Fama à la fin de ce même roman comme l'unique moyen d'échapper à la persécution de l'oligarchie africaine corrompue préoccupée uniquement par son propre enrichissement. Si l'on en croit les observations de Guy Ossito Midiohouan, le roman « s'attache à montrer les mécanismes par lesquels se perpétue le malheur de l'Afrique dans une ère néocoloniale particulièrement sinistre⁵⁰³ ». Les indépendances n'ont pas brillé pour l'Afrique qui allait connaître des coups d'État en cascade. Pour Kourouma, les responsables des échecs des indépendances en Afrique sont les affres et les dérives des partis uniques.

En effet, Ahmadou Kourouma situe l'origine de tous les maux africains postcoloniaux dans les années qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale. Cette période de l'immédiat après-guerre a vu s'affronter deux idéologies opposées : le capitalisme (les États-Unis) et le communisme (l'Ex-URSS). Jusque dans les années 1949, les deux grandes puissances étaient seuls détenteurs de l'arme atomique et constituaient deux blocs politiques, deux pôles idéologiquement hostiles. L'histoire donnera à ce nouvel affrontement « entre l'Est et l'Ouest » (*E*, 109) le nom de « Guerre froide⁵⁰⁴ ». Durant cette période, l'Afrique va devenir un lieu stratégique pour la propagation de ces deux idéologies. La plupart de ses leaders intellectuels, qui militeront pour la décolonisation de leurs pays, seront rapidement absorbés et détruits

⁵⁰³ Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française, op.cit.*, p. 207.

⁵⁰⁴ La guerre froide représente la période de 1947 à 1991 au courant de laquelle l'URSS et les États-Unis s'affrontent sur le plan idéologique. Elle peut être définie comme « la tension qui, peu de temps après la fin de la Seconde Guerre mondiale, oppose les deux principaux vainqueurs de l'Allemagne hitlérienne : les États-Unis et l'URSS. Elle s'accompagne d'un puissant effort d'armement de part et d'autre, de nombreuses crises localisées » (Voir Michel Mourre, *Dictionnaire encyclopédique d'histoire*, vol. 3, Paris : Bordas, 1986, p. 13.). Comme l'écrit Antoine-Denis N'Dimina-Mougala, la guerre froide « remonte au printemps 1946, plus exactement au discours par lequel Winston Churchill convie, à l'Université de Fulton, dans le Missouri, les peuples de langue anglaise à s'unir pour faire face à la menace soviétique. Ce concept désigne, en réalité une période tendue des relations internationales contemporaines » (Antoine-Denis N'Dimina-Mougala, « Les manifestations de la guerre froide en Afrique centrale (1961-1989) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 233, 2009/I, p. 55 (Article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2009-1-page-53.htm>, consulté le 23 octobre 2015. DOI : 10.3917/gmcc.233.0053).

idéologiquement, soit par les communistes, soit par les capitalistes. Ils deviendront des députés dans les différentes assemblées européennes, puis aidés par les Français et les Américains, orchestreront des coups d'État et renverseront les héros des indépendances africaines jugés communistes. Ils instaureront alors des dictatures sanglantes fondées sur le parti unique.

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Ahmadou Kourouma fait allusion aux idéologies capitaliste et communiste quand il évoque la singularité de Koyaga parmi les quatre membres du Comité de salut public qui se partagent désormais le pouvoir après l'assassinat du président Fricassa Santos. Idéologiquement, ces quatre chefs, le capitaine Koyaga, le colonel Ledjo, Tima et Jean-Louis Crunet sont opposés, comme l'indiquent ces propos du griot Bingo :

Des alliances se nouèrent; des alliances se créèrent. Sous l'impulsion de la France et de l'Occident de la guerre froide, Koyaga et J.-L. Crunet s'allièrent, se déclarèrent, se voulurent conservateurs et libéraux; ils constituèrent le camp libéral, les partisans de l'Occident. En revanche, Tima et Ledjo se prétendirent nationalistes et progressistes (vraisemblablement guidés par des agents de l'Est). Ils constituèrent le clan, le camp progressiste, les partisans du communisme international. [...] Les clans s'entrent-accusaient de complots, de prévarications, de népotisme, de démagogie. (*E*, 110-111)

Le passage fait état des divisions au sein de ce Comité suite à l'implantation des idéologies capitaliste et communiste en Afrique. Koyaga va alors profiter de ces divisions pour se ranger dans le camp de l'Occident et de la France. Cet ancien tirailleur va bénéficier de l'appui de « la France de De Gaulle, de la guerre froide et de l'Union française » (*E*, 102) et de tout le camp libéral en général pour éliminer tous ses rivaux du Comité dans un effroyable bain de sang. En faisant référence au général de Gaulle et aux deux idéologies, le roman semble limiter la distance entre Histoire et fiction. Cependant, Ahmadou Kourouma use d'une esthétique qui instaure une distance entre les événements historiques et leur transposition dans la fiction. Son but n'est pas « d'expliquer les faits en les liant, mais de les interroger, d'explorer les possibles, de travailler les incertitudes qu'ils laissent apparaître, de s'immiscer dans les brèches qui les séparent⁵⁰⁵ ». Il parodie l'accès au trône de Koyaga qui n'a pas la culture et l'aura pour diriger un pays. Koyaga va alors s'attirer les services du célèbre conférencier et journaliste Maclédio qui l'aidera à corriger le prononciamento de la prise du pouvoir.

⁵⁰⁵ Nathalie Piégay-Gros, *Claude Simon. Les Géorgiques*, Paris : Presses universitaires de France, 1996, p. 102.

À la recherche de son « homme de destin » (*E*, 123, 131, 132, 136, 154, 155, etc.), Maclélio, journaliste et « célèbre conférencier » (*E*, 121), est présenté comme un homme de paille, déterminé à réussir sa vie en politique en abandonnant ses études. Il effectuera des voyages au Cameroun, au Niger puis en France, en République des Monts (Guinée Conakry), et en République du Golfe (Togo) dans sa quête spirituelle de son homme de destin en la personne du dictateur Koyaga avec qui il va collaborer dans l'instauration d'un régime autoritaire. Maclélio est « devenu votre pou à vous, Koyaga, perpétuellement collé à vous. Il reste votre caleçon œuvrant partout où vous êtes pour cacher vos parties honteuses. Cacher votre honte et votre déshonneur. Il ne vous a jamais plus quitté. Vous ne vous déplacerez jamais plus sans lui » (*E*, 123). Il va alors aider son maître qui l'a nommé ministre de l'Orientation (*E*, 9) à traquer tous les opposants à son régime et les « communistes » qui menacent « le monde libre ». Le griot narrateur Bingo le décrit ainsi :

En moins de trois ans, trois tentatives perpétrées par le communisme international visant à la suppression physique de Koyaga ont été ourdies. Une persévérance ! Un réel acharnement qu'une seule et bonne signification pouvait signifier. Koyaga constitue un verrou important qui arrête le déferlement du communisme international sur l'Afrique. Koyaga est une pièce maîtresse de la lutte contre le communisme liberticide. L'Occident doit le reconnaître, aider et secourir, soutenir beaucoup plus, beaucoup mieux son rempart, son bouclier. [...] Vous voilà considéré comme le roc sur lequel se brisent les vagues du communisme international montant sur l'Afrique. Les médias et l'opinion publique du monde libre n'ont plus le droit de vous critiquer. On ne démoralise pas un soldat au front avec des critiques sur sa méthode et sa technique de maniement du fusil. (*E*, 287-288)

Ce récit montre que l'Occident soutient la dictature de Koyaga et l'aide à barrer la route au communisme. La satire d'Ahmadou Kourouma vise l'Occident qui préfère un dictateur sanguinaire, corrompu et avide de richesses plutôt qu'un ennemi aux idéaux trop convaincants. Elle tourne en dérision les bouffonneries de Koyaga et génère un discours polyphonique s'actualisant dans le roman par l'altérité générique et le brouillage de la source énonciative. L'altérité générique renvoie au « mariage » du roman et du *donsomana*⁵⁰⁶. La narration est,

⁵⁰⁶ Madeleine Borgomano soulève la question de l'altérité générique dans le troisième roman de Kourouma. Elle avance qu'« 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, [...] – n'est plus l'oralité. Il invente ainsi une forme

quant à elle, assurée par plusieurs narrateurs, plusieurs voix constituant une sorte de brouillage. Elle est généralement assumée par le *sora*, Bingo, et le *cordoua*, Tiécoura, qui sont « les médiateurs à travers lesquels transite toute l'information, libre donc de l'organiser, de la supprimer, de la déformer à leur gré⁵⁰⁷ ». Ils disent le *donsomana* de Koyaga avec liberté et ne s'empêchent pas de dénoncer les excès de leur maître en affirmant, par exemple, que « la fête du trentième anniversaire fut trop belle » (E, 343). L'adverbe « trop » vient inverser le sens de l'adjectif « belle » et renvoie aux énormes dépenses engagées pour la réussite de cette fête. Les deux narrateurs semblent raconter les excès de la dictature de Koyaga. Ils sont pourtant contredits par Maclédio, ministre de l'Orientation, qui, durant l'énonciation du *donsomana*, se trouve au centre du cercle, à droite de son maître Koyaga. Maclédio et son maître interviennent très rarement dans le roman. Pourtant, ils sont les principaux acteurs qui font l'objet des discours ironiques du *sora* et du *cordoua*.

À côté de ces narrateurs et personnages, le roman présente un narrateur hétérodiégétique, qui intervient pour décrire les comportements des personnages de façon objective. Comme l'a bien expliqué Madeleine Borgomano, ce narrateur « reste complètement implicite, apparemment absent, réduit au rôle discret de scribe ou de transcripateur d'une production de l'oralité [...]. [Il] est, en réalité, le maître du jeu, le vrai metteur en scène⁵⁰⁸ ». Sa présence est assez nette au début des veillées et à la fin de chaque chapitre, mais aussi, et surtout dans les propositions incisives qui émaillent le roman (« ajoute le répondeur », « explique le répondeur », « ajoute Maclédio », « précise le répondeur », « ajoute Tiécoura », « conclut le répondeur », « termine Koyaga », etc.). Le roman met en scène plusieurs voix des narrateurs et des personnages qui se reconnaissent grâce à leurs comportements politiques et se distinguent par les fonctions qu'ils remplissent dans le *donsomana*. Nous rejoignons l'idée de Jean-Emmanuel Gnagnon qui note que « le brouillage de la source énonciative » et « la multitude d'instances

métissée extrêmement efficace pour rendre compte du parcours du chasseur dictateur ». Dans Madeleine Borgomano, « *En attendant le vote des bêtes sauvages : à l'école des dictatures* », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 140

⁵⁰⁷ Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes ?*, *op.cit.*, p. 82.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 80.

énonciatives » constituent des traits distinctifs de ce roman d'Ahmadou Kourouma. Sa réponse à la question « qui parle dans cette œuvre ? » nous paraît fondamentale :

Tout lecteur de *En attendant le vote des bêtes sauvages* s'embrouille au premier abord. En effet, l'histoire unifiée de l'œuvre est le produit de plusieurs narrateurs, de plusieurs voix. On note donc polyphonie discursive, dialogisme et un "Je" au sens pluriel. Ainsi s'établit-il dans le roman de Kourouma une pluralité des voix narratives, différents narrateurs, qui font rarement un discours unifié.⁵⁰⁹

Ahmadou Kourouma a bien entouré le personnage principal, Koyaga, d'un ensemble de personnages qui l'aident à se hisser au pouvoir dictatorial et s'y maintenir. Il s'agit d'une part de son « ministre » Maclédio, sa mère, Nadjouma et son marabout, Bokano. Ils forment avec Koyaga le groupe des destinataires du *donsomana*. Puis vient le cercle des autres dictateurs et le bloc capitaliste qui sont des personnages du récit. La quête du pouvoir de Koyaga se heurte cependant aux forces antagonistes de Fricassa Santos, Tima, Ledjo, et plus tard des jeunes scolarisés. Entre les deux catégories de personnages surgissent Bingo et Tiécoura, deux personnages qui font le rituel purificateur de Koyaga, le *donsomana*, pour dénoncer les excès de son pouvoir. Les discours de tous ces personnages s'entrecroisent en tous sens. Les récits des divers narrateurs créent une pluralité des instances narratives grâce à un subtil maniement du langage des personnages d'Ahmadou Kourouma. Or, comme l'écrit Ruth Amossy, la socialité est inhérente au langage et « s'inscrit dans l'énonciation, où il importe de voir qui parle à qui, dans quel rapport de places, et sur la base de quelles images de soi et de l'autre⁵¹⁰ ». Kourouma crée une écriture opaque qui réserve un traitement complexe des voix et des points de vue narratifs occasionnant une rupture de la linéarité du récit. Le *sora* construit d'ailleurs son discours sur le pronom personnel « vous » qui renvoie à Koyaga (« Vous voilà considéré... », « le droit de vous critiquer »), pour établir une distance ironique avec lui. Il s'ensuit que l'écriture polyphonique de ce roman présente une structure d'enchâssement des voix qui sont

⁵⁰⁹ Emmanuel Gnagnon, « *En attendant le vote des bêtes sauvages* : un véritable roman africain politique postcolonial », [en ligne], consulté le 8 août 2017. URL: <http://blogveritokratcom.blogvie.com/files/2011/02/article-sur-kourouma-version-finale.pdf>.

⁵¹⁰ Ruth Amossy, « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », *Texte. Revue de critique et théorie littéraire*, n° 45/46, Toronto : Trinity College, 2009, p. 115-134.

cependant dominées par la parole du *sora*. Le roman confronte plusieurs narrateurs qui racontent l'histoire romanesque. Il y a une polyphonie énonciative dans la narration.

Le roman de Kourouma décrit aussi les relations politico-idéologiques en Afrique lors de la Guerre froide à travers la décolonisation des « possessions françaises d'Afrique noire » (*E*, 81) décidée par le général de Gaulle. Le narrateur ironise sur l'action du général de Gaulle qui utilise son génie politique non pas pour conduire les pays africains vers l'autonomie et même vers l'indépendance, mais pour « octroyer l'indépendance sans décoloniser [...] en inventant et en entretenant des présidents [...] qui se faisaient appeler des pères de la nation et de l'indépendance de leurs pays, alors qu'ils n'avaient rien fait pour l'indépendance de leur République et n'étaient pas les vrais maîtres, les vrais chefs de leurs peuples » (*E*, 81-82). La « solution satisfaisante au problème » (*E*, 81) dont parle le narrateur renvoie à l'appui de la France dans la prise du pouvoir des dictateurs africains et, en particulier, de Koyaga qui apprend, durant son voyage initiatique auprès du féticheur Tiékoroni, que son pronunciamiento a été téléguidé par « l'Occident – c'est-à-dire un peu lui – [qui] ne l'avait pas jugé contraire aux intérêts du camp occidental » (*E*, 191). L'action de Koyaga se serait soldée par un échec, n'eût été l'indéfectible appui de l'Occident capitaliste et du dictateur de la République des Ébènes, Tiékoroni. Le passage parodie l'action des fétiches et des marabouts dans la réussite du coup d'État perpétré par Koyaga. Le narrateur ne manque pas, une fois de plus, de moquer le crédit que consacre Koyaga aux sortilèges du marabout Bokano et de sa mère Nadjouma.

La lutte idéologique durant la période de la guerre froide apparaît également dans le roman à travers les personnages du roi des Pays des Djebels et du Sable et de Nkoutigui Fondio. Ahmadou Kourouma ironise sur l'action du roi des Pays des Djebels et du Sable, qui au lieu de servir son peuple, accomplit la mission dont l'Occident l'avait chargé, c'est-à-dire de mater toutes les rébellions qui se présentaient en Afrique (*E*, 256). Il parodie cet autocrate musulman qui représente le capitalisme en Afrique et dont le pays « avait été choisi, pendant toute la guerre froide, comme coordinateur de la lutte anticommuniste en Afrique, comme représentant emblématique du libéralisme contre l'enveloppement de la dictature rouge en Afrique » (*E*, 257). De l'autre côté, Nkoutigui Fondio, l'homme au totem livre, incarne « le socialisme scientifique pour la dignité de l'homme noir » (*E*, 175). C'est pour cela que son avenir fut

menacé par l'Occident et les dictateurs du bloc capitaliste africain qui sont Tiékoroni (l'homme au totem caïman), Bossouma (l'homme au totem hyène), l'homme au totem léopard et Koyaga (l'homme au totem faucon). Partisan du communisme, il bénéficie tout de même d'une protection relative de l'URSS contrairement au président Fricassa Santos (l'homme au totem hyène) qui est un partisan du non-alignement et qui sera assassiné parce qu'il n'est soutenu par aucune des deux grandes puissances.

Ainsi, durant la période de la guerre froide, les deux superpuissances mondiales (les États-Unis et l'URSS) tentent-elles d'internationaliser leur conflit, en cherchant à réunir autour d'elles le plus grand nombre possible de pays alliés. Pour contrer la puissance soviétique, les États-Unis et ses partenaires européens vont soutenir matériellement et financièrement les pays africains qui leur sont favorables. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Ahmadou Kourouma fait référence à cet apport en évoquant le dictateur de la République du Grand Fleuve, nation fictive qui a plusieurs traits en commun avec la République du Zaïre (actuelle République Démocratique du Congo) si on en croit les données fournies par le roman : la République du Grand Fleuve est le pays le plus vaste de l'Afrique centrale, le pays au sous-sol le plus riche du monde (*E*, 236), etc. Après avoir réussi avec brio son certificat d'évoluant, l'homme au totem léopard sera embauché comme journaliste du plus important quotidien de son pays, *L'Avenir*, avant de se voir octroyé un stage dans la capitale de ce « jeune et minuscule pays de l'Europe occidentale » de « trente mille kilomètres carrés » peuplé de « huit millions d'Européens petits-bourgeois, chrétiens et pacifiques » (*E*, 227) et dirigé par le roi Paul II. Ahmadou Kourouma recourt à la satire pour décrire ce Royaume de Belgique dirigé alors par le roi Léopold II. L'homme au totem léopard, grand buveur et amateur de boîtes de nuit, trouvera la bourse de stage insuffisante pour couvrir toutes ses dépenses. C'est dans cette perspective qu'il contactera « les Renseignements du pays colonisateur [la Belgique] qui cherchaient des agents pour pénétrer le milieu des nationalistes indigènes du Grand Fleuve » (*E*, 235). Il participera alors à la traque du grand leader nationaliste Patrice Lumumba que Kourouma désigne sous le nom de Pace Humba.

Le roman nous apprend aussi que même les États-Unis vont incorporer l'homme au totem léopard dans la C.I.A. : « Les Américains de la C.I.A. en firent un "honorable

correspondant’’ quand l’organisation vit qu’il était une excellente taupe des colonisateurs auprès de Humba » (*E*, 235). Cette incorporation de l’homme au totem léopard dans la C.I.A. contribue à la représentation satirique de la guerre froide en Afrique. Au courant de cette période, chaque grande puissance entendait créer sa réserve de matières premières agricoles, minières ou minières. En conséquence, l’homme au totem léopard, figure caricaturale qui renvoie au président Mobutu, était l’homme de la guerre froide qu’il fallait soutenir pour faire face aux nationalistes ou même les éliminer comme cela a été le cas pour Patrice Lumumba. Jouissant d’une réputation des plus enviées auprès des Américains, des Français et des Belges, Mobutu exercera son pouvoir despotique en devenant successivement général puis maréchal et président du parti unique, le Mouvement populaire de la Révolution, M.P.R. en sigle, et adoptant le libéralisme comme méthode de gestion du Zaïre. Les propos ironiques du chapitre 17 du roman nous montrent que ce libéralisme ne profite pas au peuple, mais à l’homme au totem léopard qui a choisi de faire main basse sur toutes les richesses du pays. C’est ce qui ressort du bilan négatif des vingt premières années de son pouvoir. Le narrateur procède par l’énumération graduelle pour mettre en relief ce bilan. La satire humoristique d’Ahmadou Kourouma se perçoit dans ces propos du narrateur qui nous apprend que le pays « n’a ni routes, ni hôpitaux, ni téléphones, ni avions... » (*E*, 252), que « les médecins ne soignent plus faute de médicaments et parce qu’ils ont de nombreux mois d’arriérés de salaires. Les jeunes ne dansent plus, ne baisent plus parce que tout le pays est infecté de sida » (*E*, 252). Le lecteur rit du comportement de l’homme au totem léopard qui s’est entouré de paresseux, de jouisseurs, de corrompus, et de sa nouvelle politique de sauver son pays près à sombrer dans le gouffre, le libéralisme, qui consiste, selon lui, à laisser au peuple lui-même sa propre gestion par la libéralisation totale de l’exploitation minière dans le pays au sous-sol le plus riche du monde.

Pour mettre en scène cette période historique de la guerre froide, Ahmadou Kourouma multiplie les modalités de perception des événements racontés. La quête du pouvoir de Koyaga s’enchâsse dans un grand nombre d’histoires qui interrompent souvent la chronologie du récit. Le roman est écrit dans une écriture imprégnée d’humour, d’ironie, de sarcasme, de contradiction et d’exagération, qui apparaissent comme des moyens permettant aux personnages-narrateurs de transmettre un autre message que celui voulu par le pouvoir. Disons avec René Depestre que l’écrivain crée une œuvre « de passions, de conflits, de contradictions

[...] [qui doivent devenir] fécondes [...] [et] débouche[r] sur des valeurs, sur un imaginaire original qui a de la force, qui n'est pas une simple représentation de la vie, mais une réalité plus belle, plus complexe, plus originale que la réalité souvent offensante qu'on nous met sous les yeux par le temps et le sang qui courent actuellement dans le monde⁵¹¹ », ce qui vaut également pour l'œuvre d'Ahmadou Kourouma.

Le discours romanesque provient donc de plusieurs narrateurs : nous avons affaire à des personnages-narrateurs impliqués ou non dans le récit ou encore omniscients, dont la pluralité « n'implique pas seulement une multiplicité de voix, mais indique avec plus de pertinence la dilatation formelle du temps du récit⁵¹² ». Cette multiplicité des voix provoque un effet d'hétérogénéité du discours romanesque qui devient de ce fait polyphonique. La polyphonie « suppose [en effet, selon Mikhaïl Bakhtine,] une multiplicité de voix “équipollentes” à l'intérieur d'une seule œuvre : les principes polyphoniques de structure globale ne peuvent se réaliser qu'à cette condition⁵¹³ ». Comme le note Laure-Adrienne Rochat, « l'appareil narratif entier [de Kourouma] se caractérise par l'alternance (et donc la coexistence) de points de vue différents sur les événements racontés. Le lecteur est amené à adopter alternativement, et parfois dans une succession très rapide, différents points de vue sur la situation sociale et politique [des pays africains]⁵¹⁴ ». La narration demeure finalement mouvante, variant entre différentes formes. Les instances narratives se multiplient et participent toutes à la production du récit. Cette diversité de narrateurs s'avère, selon Michel Hausser, la résultante d'un texte reconstituant un narrateur qui « dit ce qu'il a à dire en empruntant à plusieurs reprises d'autres voix que la sienne. [...] Les choses sont apparemment vues du côté d'un autre, mais c'est toujours le même sujet qui parle [...]»⁵¹⁵ ». La pluralité des voix que nous relevons dans les romans d'Ahmadou Kourouma crée ainsi des conflits et des contradictions dans la narration. Kourouma ne raconte pas directement les événements. Il les expose sous divers aspects grâce à des acteurs qui, d'une

⁵¹¹ Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 208. Jonassaint cite ici les propos de l'écrivain et poète haïtien René Depreste sur le travail de l'écrivain.

⁵¹² Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris / Montréal : L'Harmattan, 1997, p. 36.

⁵¹³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Éditions du Seuil, 1998 [1970], p. 73.

⁵¹⁴ Laure-Adrienne Rochat, *De l'épopée au roman. Une lecture de Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Lausanne : Archipel, 2011, p. 63.

⁵¹⁵ Michel Hausser, « *Monné, outrages et défis à la narration ?* », Danielle Deltel et Daniel Delas (dir.), *Voix nouvelles du roman africain*, Nanterre : Université Paris X, 1994, p. 94.

manière ou d'une autre, sont influencés par ces événements. La déformation des événements lui permet de préserver sa distance, son ironie et son discernement face aux événements du récit et de romancer les pouvoirs néocoloniaux africains fondés sur le parti unique.

3.3.2. L'instauration du parti unique en Afrique

La gouvernance et l'administration des sociétés africaines indépendantes se heurtent à beaucoup d'obstacles freinant le développement économique et politique des pays africains. Au lendemain des indépendances africaines annoncées comme prometteuses, des dictatures fondées sur des partis fantoches s'érigent en partis uniques ont instauré la terreur et la répression sanglante sous la bienveillance des puissances rivales de la guerre froide. Pour ne pas être accusé d'atteinte à la sécurité territoriale et à celle du dictateur, tout le monde est contraint d'adhérer au parti, à se conformer à ses idéaux, à le servir ou se taire. Ahmadou Kourouma s'est alors attelé à décrire, à travers le roman, cette situation dans laquelle baignent les pays africains indépendants. Il s'attaque à l'arbitraire de l'action des régimes politiques africains.

Les dirigeants des pays africains ayant acquis la souveraineté internationale choisissent de poursuivre avec le modèle politique introduit par les Occidentaux. Nous avons déjà souligné que les premiers dirigeants africains ont soit été formés dans les universités européennes, soit participé aux guerres mondiales comme tirailleurs. Ils ont été récompensés par les puissances européennes qui leur ont alors octroyé des postes dans leurs différentes assemblées parlementaires. C'est ainsi qu'ils vont collaborer avec les anciennes métropoles en vue d'étendre la guerre froide en Afrique. Ils vont alors abandonner les structures traditionnelles du pouvoir pour ériger un modèle totalement européen. Ce constat s'applique au protagoniste principal mis en scène par Ahmadou Kourouma dans *Les soleils des indépendances*. Ce « roman de la déchéance de l'aristocratie africaine féodale nous présente l'histoire de Fama, réduit à la misère et forcé à vivre d'expédients⁵¹⁶ ». Cela répond à la préoccupation de Georges Lukács qui, en définissant le roman comme une quête de valeurs absolues dans un univers dégradé, décrit le genre romanesque comme un genre mettant en scène un héros qui se trouve en « rupture

⁵¹⁶ Graziano Benelli, « Le roman en Côte-d'Ivoire », Anna Paola Mossetto et Nataša Raschi (dir.), *Regards sur la littérature de Côte-d'Ivoire, op.cit.*, p. 177.

insurmontable avec le monde⁵¹⁷ ». Un tel héros s'inscrit dans une quête qui, au cours de son évolution, se dégrade de plus en plus. D'ailleurs, Lucien Goldmann et Georges Lukács considèrent le roman comme un « genre épique caractérisé, contrairement à l'épopée ou au conte, par la rupture insurmontable entre le héros et le monde⁵¹⁸ ». De ce fait, le roman apparaît comme « l'histoire d'une recherche dégradée de valeurs authentiques dans un monde inauthentique⁵¹⁹ ».

Le narrateur d'Ahmadou Kourouma évoque avec ironie la déchéance de Fama, prince de sang qui se trouve dans la mendicité, progressivement ruiné et dépossédé de toutes ses prérogatives par les « soleils de la politique », puis les « soleils des Indépendances ». Fama, « né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes » (S, 12), se sent trahi et voit que la trahison dont il est victime affecte l'intégralité du système politique et social qu'il estime représenter. La colonisation, les indépendances et le parti unique ont supprimé toutes les valeurs traditionnelles qu'il idéalisait et valorisait. Tout le roman met en scène les critiques de Fama qui affirme que « la colonisation, les commandants, les réquisitions, les épidémies, les sécheresses, les Indépendances, le parti unique et la révolution sont des enfants de la même couche, des étrangers au Horodougou, des sortes de malédictions inventées par le diable » (S, 132). Ainsi, Fama, comme tous les autres anciens princes, va-t-il chercher à s'insérer dans la nouvelle organisation qui s'impose. Comme « c'était à l'époque où les affaires périclitaient, où la politique l'accaparait » (S, 90-91), Fama va tout faire pour survivre aux « indépendance, parti unique, socialisme, investissement humain » (S, 107). Il collabore alors avec les représentants du parti unique et intègre finalement le comité. On le voit ici et là « courir saluer, la nuit, tel député, tel ministre, tel conseiller » (S, 157). En même temps, il ne sait pas qui est le maître qu'il est en train de servir puisqu'il ne cesse de réclamer la libération de ses amis qui croupissent en prison. Imprudent, il passe son temps à injurier les nouveaux dirigeants et le parti unique, ce qui lui cause des ennuis politiques qui le mèneront en camp d'internement. En effet, un vent de terreur

⁵¹⁷ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard, 1986 [1964], p. 24.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 30. « Par valeurs authentiques, il faut comprendre, bien entendu, non pas les valeurs que le critique ou le lecteur estiment authentiques, mais celles qui, sans être manifestement présentes dans le roman, organisent sur le mode implicite l'ensemble de son univers. Il va de soi que ces valeurs sont spécifiques à chaque roman et différentes d'un roman à l'autre. »

politique souffle sur la capitale et le parti unique cherche à « tordre le cou » de Fama qui sera bientôt accusé : on craint qu'il ne cherche à « tordre le cou aux Indépendances, au parti unique et à tous les comités » (S, 131). Il sera alors emprisonné, et subira un procès loufoque, où le prince malinké est condamné à « vingt ans de réclusion criminelle » (S, 168) pour n'avoir pas raconté son rêve aux autorités de la Côte des Ébènes sans que cela n'affecte les dirigeants de Nikinai, sa patrie. Son emprisonnement marque l'effondrement de la grandeur de la dynastie des Doumbouya et de l'Afrique traditionnelle en général. Fama devient la figure tragi-comique de tous ceux qui souffrent de l'arbitraire et de la répression.

À travers des images très explicites, le roman nous apprend le sort qui attendait Fama depuis longtemps. Ayant lutté avec acharnement contre la colonisation française, les indépendances et le parti unique, il espérait vaincre tous les usurpateurs pour restaurer la grandeur passée du royaume du Horodougou. Or, ses efforts déployés pour recouvrer la liberté contre l'oppression sont devenus « la cause de sa perte » (S, 24). Ils n'ont pas été récompensés à leur juste valeur :

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 des bagues pour un lépreux. On avait pour ceux-là des prétextes de l'écarter, Fama demeurant analphabète comme la queue d'un âne. Mais quand l'Afrique découvrit d'abord le parti unique (le parti unique, le savez-vous ? ressemble à une société de sorcières, les grandes initiées dévorent les enfants des autres), puis les coopératives qui cassèrent le commerce, il y avait quatre-vingts occasions de contenter et de dédommager Fama qui voulait être secrétaire général d'une sous-section du parti ou directeur d'une coopérative. Que n'a-t-il pas fait pour être coopté ? (S, 24)

La définition qu'Ahmadou Kourouma donne du parti unique montre qu'il s'agit d'un parti où les dirigeants oppriment leurs subalternes. Au lieu d'être un parti rassembleur, il se révèle semblable à une société de sorcières qui n'éprouvent aucun sentiment de gêne en tuant des innocents. En effet, il est le seul parti toléré, mais il ne répond pas aux aspirations du peuple, car la gestion des affaires du parti est exercée par des dirigeants incapables et médiocres.

Le roman *En attendant le vote de bêtes sauvages* nous fournit d'autres exemples probants. Le dictateur de la République des Monts, Nkoutigui Fondio, est décrit comme « un insomniaque et un versificateur médiocre (E, 170). Tiékoroni, malgré son intelligence, est un

« ventriote » qui ne cesse de manifester son dégoût du communisme afin de rallier le capitalisme et devenir député dans l'Assemblée parlementaire européenne. Ses attributs sont la générosité, la méchanceté, la mythomanie et la cruauté envers ses opposants. Bossouma, quant à lui, empereur du Pays aux Deux Fleuves, appelé aussi le gros vin rouge (*E*, 208), n'a pas pu terminer ses études au séminaire faute de discipline. En effet, « il sortait la nuit pour se livrer à des orgies, rentrait ivre les dimanches matin à l'heure du saint sacrifice. Les curés le renvoyèrent de leur institution » (*E*, 212). Il intègre alors l'armée coloniale et son cousin, alors président de la République, le fait chef d'état-major parce qu'il l'estime « trop stupide, trop peu instruit pour tenter et réussir un pronunciamiento. Le chef d'état-major se ramassait le samedi soir dans les rues en état d'ébriété » (*E*, 212-213) ». Le dictateur au totem léopard, malgré ses études dans les écoles religieuses en vue de devenir un jour prêtre, n'a jamais franchi les portes du séminaire. Son école, comme dans le cas de Birahima, n'est pas arrivée très loin à cause de son indiscipline. Il n'a pas complété l'école primaire et s'est alors engagé dans la Force publique coloniale où il a appris la comptabilité, la dactylographie et surtout le journalisme (*E*, 233), utiles à la réussite de l'examen de certificat d'évoluant⁵²⁰. Avec ses excellents résultats, il sera engagé, redisons-le, comme journaliste correspondant de la C.I.A.

Et, particulièrement, le dictateur Koyaga, protagoniste principal, apparaît comme le plus incapable et inconscient de tous les autres dictateurs évoqués dans le roman. Il n'a pas les attributs d'un chef, car « il était timide. Il parlait peu, parlait mal, bégayait. Il était très mauvais, très mauvais orateur. [...] Il était un grand complexé. Il lisait péniblement, écrivait difficilement; il restait un gros primaire. Un primaire, complexé, mauvais orateur, timide » (*E*, 102). Pourtant, rien ne l'empêche de dissoudre tous les autres partis pour proclamer que l'ère qui commence avec les indépendances est une ère du parti unique. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre les conseils que Maclédio adresse aux détenus et tout le peuple en général de « saborder tous leurs partis et d'adhérer tous au Rassemblement du Peuple du Golfe », un parti

⁵²⁰ Le ridicule examen consistait, comme nous l'apprend le narrateur, à « savoir un tas de choses de ce qui était blanc. Boire avec un verre sans aspirer le liquide par le nez. Manger avec des fourchettes sans laisser dégouliner des miettes par des 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) » (*E*, 234).

que Koyaga « ambitionne de fonder » (*E*, 291). Il s'agit d'un parti autoritaire dont le rôle est de faire parvenir au peuple des ordres qui émanent du sommet.

Le discours critique des romans d'Ahmadou Kourouma s'inscrit dans le raisonnement déjà tenu respectivement par Alioum Fantouré et Jean-Marie Adiaffi, pour ne citer que ces deux écrivains. Dans *Le cercle des Tropiques*, Fantouré présente l'attitude du chef suprême des « Marigots du sud » qui exige que tous les citoyens se rassemblent au sein de son Parti social de l'Espoir dont il est lui-même président. Dans *Silence, on développe*, Adiaffi nous fait découvrir le parti fantoche dirigé par N'da Fangan qui ne se gêne pas pour dissoudre tous les autres partis de l'opposition, en l'occurrence le Mouvement intérieur de Libération (M.I.L.). Le roman nous apprend qu'à la manière de Koyaga, Fangan crée son propre parti :

À partir d'aujourd'hui, le MIL est dissous. Un nouveau parti : « le Parti des Élités du Développement » est créé à sa place. Le PÉDÉ. Le PÉDÉ dont je suis le Président Directeur-Général infaillible. Tous les agents développeurs doivent être des PÉDÉS d'élite, des hommes d'une intelligence supérieure, exceptionnelle comme moi le génie des génies⁵²¹.

Par satire, caricature et assonances, ce parti pourrait ressembler au Parti démocratique de la Côte-d'Ivoire (le P.D.C.I) de Félix Houphouët-Boigny repris par ses deux premières lettres du sigle, « p » et « d », ce qui se prononce « pédé » en Alphabet phonétique international. Ce fameux parti unique apparaît souvent comme un instrument de l'oppression du peuple contre le peuple obligé de suivre aveuglément son guide et de façon absolue. Le peuple est soumis à des peines assez gratuites, comme c'est le cas de Fama, qui fut condamné à vingt ans de prison, pour avoir fait un rêve qu'il n'a pas ensuite révélé aux personnages importants du régime ou de Meledouman, dans *La carte d'identité*, de Jean-Marie Adiaffi, qui fut arrêté, torturé et rendu aveugle par le garde de cercle sous prétexte qu'il n'a pas su exhiber sa carte d'identité. Aux yeux de Frantz Fanon, « le Parti [unique] aide le pouvoir à tenir le peuple. C'est de plus en plus un instrument de coercition et nettement antidémocratique⁵²² ». Dans la politique basée sur le parti unique, le leader a la mission, non pas d'éveiller la conscience nationale, mais celle de l'endormir pour masquer les méfaits de l'appareil de l'État. Le parti devient pour le peuple une

⁵²¹ Jean-Marie Adiaffi, *Silence, on développe, op.cit.*, p. 185.

⁵²² Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Préface de Jean-Paul Sartre, Préface d'Alice Cherki et postface de Mohammed Harbi, Paris : Éditions La Découverte/Poche, 2002 [1961], p. 113.

machine répressive pour terroriser tous ceux qui tentent de se mettre au travers de sa route. Il se révèle comme un instrument entre les mains du gouvernement, employé à l'encontre du peuple, alors qu'il prétend être le défenseur incorruptible des masses. Le parti unique est donc composé de courtisans zélés :

Des intellectuels de la nouvelle République en quête de charges d'ambassades s'affairaient pour donner une légitimité historique au Président. Ils composaient des hagiographies, écrivaient des poèmes que les enfants des écoles chantaient. Les vedettes, les stars du pays confectionnaient et produisaient des airs sur les mille exploits du Père de la nation et de l'indépendance, le prométhéen, le héros qui arracha des griffes des monstrueux colonisateurs la souveraineté de la terre des aïeux. (*E*, 84)

Dans *Les soleils des indépendances*, nous avons vu que les valeurs traditionnelles, garant d'un ordre légitime pour Fama, sont tombées en désuétude suite à la colonisation, aux indépendances et au parti unique. Humilié par un « commandant blanc qui le dépossède de la chefferie du Horodougou en faveur de son cousin Lacina⁵²³ », Fama est contraint à se contenter des deux seuls « morceaux du pauvre dans le partage » (*S*, 25) qui sont la carte nationale d'identité et celle du parti unique. Il est écarté du pouvoir sous prétexte qu'il est demeuré analphabète. Le parti unique et la « bâtardise » ont dissous tous les autres partis d'opposition. C'est le cas du père de Diakité qui, à l'arrivée de l'indépendance, du socialisme et du parti unique, a été contraint « à adhérer au parti unique L.D.N. » (*S*, 83) sans aucune condition. Cette adhésion devait entraîner la régularisation de toutes les cotisations pour lui, sa famille, son bétail et ses trois camions ainsi que celles du parti unique depuis sa création. Ce parti a introduit une nouvelle forme d'exploitation de l'homme par l'homme fondée sur un « socialisme » dénommé « l'investissement humain » (*S*, 84), désignant par ironie les travaux forcés.

Dans *Monnè, outrages et défis*, le fils héritier de Djigui, Béma, apparaît comme le produit de la création des partis politiques et du jeu électoral dans un contexte africain déjà obscur et factice. Il collabore avec les représentants de l'administration coloniale française, en particulier le commandant Lefort, en vue de fonder son propre parti et organiser des élections qui le plébisciteront président :

⁵²³ Marie-Paule Jousse, *Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma : étude critique, op.cit.*, p. 59.

Un matin, le commandant manda Béma. Se constituait dans la capitale, par des Noirs qui aiment les Blancs et qui étaient reconnaissants envers la France, un nouveau parti appelé le PREP (le Parti de la réconciliation pour l'émancipation et le progrès) ou le parti progressiste. Serait désigné président fédéral de ce parti le chef qui y ferait adhérer le plus de Nègres. (*M*, 255)

Un congrès constitutif du PREP est alors organisé dans la capitale au cours duquel Béma est élu président du parti. Son « élection triomphale fut annoncée par toutes les TSF et dans tous les dialectes » (*M*, 257). Béma, appuyé par le commandant Lefort qui a remplacé Héraud, va alors contraindre les communistes, qui avaient pourtant gagné les élections lors de la campagne de l'élection du député Héraud à l'Assemblée constituante, à changer de parti malgré le soutien indéfectible de Djigui. Appuyé par les Blancs, Béma dissout les autres partis, en particulier la RDA, détrône son père et prend le pouvoir de Soba qu'il dirige avec une main de fer.

Aussi, le parti est-il venu ruiner le peuple malinké en particulier et tous les Africains en général. En effet, avant « les soleils des Indépendances » et même avant l'époque de la colonisation, les funérailles du quarantième jour d'un Malinké « faisaient déferler des marigots de sang » (*S*, 138) en guise de sacrifices. Mais, avec le parti unique et l'indépendance, les choses ont changé et c'est avec une grande peine que les Malinkés parviennent à trouver même un bouc très famélique à sacrifier, laissant couler « du sang aussi pauvre que les menstrues d'une vieille fille sèche » (*S*, 138) lors des funérailles des illustres disparus malinkés. Fama passe alors son temps à ruminer son « enfance heureuse de prince [qui lui] manquait [...] (le soleil, l'honneur, l'or), quand au lever les esclaves palefreniers présentaient le cheval rétif pour la cavalcade matinale, quand à la deuxième prière les griots et les griottes chantaient la pérennité et la puissance des Doumbouya » (*S*, 21). Il regrette le passé idyllique qu'il voudrait éterniser et tente de « retrouver, à travers la chefferie traditionnelle, sa dignité d'antan⁵²⁴ ». Mais il oublie que le monde a changé. Les structures culturelles, économiques, politiques et les mentalités en plein XX^e siècle ne sont plus celles des années de la royauté.

Le roman dit la déception des Malinkés et de tous les Africains en général à la suite de l'apparition des dictatures soutenues par les anciennes puissances coloniales qui veulent étendre la guerre froide en Afrique et de l'avènement d'une nouvelle classe politique qui rejette la classe

⁵²⁴ Pierre Soubias, « *Les soleils des indépendances : la magie du désenchantement* », *Notre librairie, op.cit.*, p. 147.

politique traditionnelle. Les peuples sont alors amenés à se révolter contre la tyrannie en organisant des coups d'État. Toutefois, l'état actuel de l'Afrique ne leur permet pas d'envisager une telle éventualité. Car les pouvoirs politiques en place disposent d'un moyen de coercition sans aucune mesure : l'armée et la police. Ces pouvoirs sont donc des régimes inauthentiques dirigés par des « fils d'esclaves » qui s'empressent d'occuper les postes clés uniquement pour en tirer des avantages personnels. Ainsi Ahmadou Kourouma décrit-il les impitoyables gouvernements de « bâtards » qui accablent le continent africain peu après la proclamation des indépendances. Il montre l'abjection dans laquelle les régimes africains basculent et met en cause l'émergence des violences qui endeuillent un peu plus le continent.

3.4. La représentation romanesque pour dire la violence dans les romans d'Ahmadou Kourouma

En Afrique et dans le monde, la violence s'est manifestée de tout temps. Les textes romanesques africains ont beaucoup mis en scène la violence de la rencontre entre le colonisé et l'occupant. L'accent est mis sur les textes narratifs qui transmettent un message violent en lui-même. La violence se présente alors dans ces œuvres sous forme de conflit opposant le Noir et le Blanc par l'attitude dominatrice de ce dernier. Cette façon d'aborder la notion de violence semble s'exprimer en termes de domination, et présuppose un système dominant/dominé comme nous pouvons le lire dans certains romans écrits par des Africains où la pratique de la violence est perceptible à travers l'histoire lointaine du continent africain : la traite négrière, l'esclavage, la colonisation, la décolonisation, le néocolonialisme, les guerres et les génocides. Bernard Mouralis le dit ainsi :

La question de la violence est, depuis les origines, un thème majeur de la fiction africaine. Son importance tient sans doute d'abord à la place que la violence occupe dans l'expérience historique des peuples africains, à travers la traite et l'esclavage, la colonisation et la décolonisation, l'apartheid, les guerres particulièrement atroces, dont certains États africains ont été le théâtre depuis 1960, les génocides⁵²⁵.

⁵²⁵ Bernard Mouralis, « Les disparus et les survivants », *Notre Librairie*, *op.cit.*, p. 10.

Actuellement, nous voyons que beaucoup d'écrivains africains, comme Sony Labou-Tansi, Henri Lopez, Tierno Monénembo, Yambo Ouologuem, Mongo Beti, Jean-Marie Adiaffi, Ahmadou Kourouma, etc., ont dénoncé les maux dont souffrent les sociétés africaines « taillée[s] à coup de serpe par la violence au bénéfice de la mafia en place⁵²⁶ ». Ils tentent d'exprimer l'indicible en trouvant les mots qu'il faut et contester les remèdes proposés par les responsables politiques. Le système dictatorial qui s'installe en « Afrique des dictatures barbares et liberticides des pères des nations » (A, 71) va saluer la violence comme une arme privilégiée pour s'assurer la garantie du pouvoir et installer le règne de la corruption et de l'injustice. En effet, c'est avant tout la violence politique que les romanciers mettent en scène dans une perspective de libération comme l'écrit Bernard Mouralis :

[L]es textes opèrent une focalisation sur les causes de la violence : le colonialisme, l'impérialisme ou le néocolonialisme, la bourgeoisie. Du point de vue de la fiction, ces instances générales sont représentées à travers un certain nombre de personnages types : administrateur, militaire, policier, missionnaire, chef de l'État, expert, etc., dont l'action est vue comme s'opposant aux aspirations du peuple à la justice et au bonheur⁵²⁷.

Ayant vécu à une époque de violations massives des droits humains, les écrivains africains se résolvent ainsi à exposer ces violations face aux régimes répressifs de leurs pays. Leur objectif est de « dénoncer, même avec virulence, les actes insensés et les démentes sanguinaires des Guides providentiels⁵²⁸ » et traduire, avec rigueur et virulence, les effets de la violence politique de sorte que le lecteur puisse être impliqué dans la prise de conscience d'une lutte contre tout ce qui avilit l'homme.

La problématique de la violence est inhérente à l'objet même des romans d'Ahmadou Kourouma, en l'occurrence l'histoire de l'esclavage, de la colonisation-décolonisation, des guerres tribales, etc. Ahmadou Kourouma a eu le courage de dire ces cruautés qui ont laissé des traces indélébiles dans la mémoire des Africains. Il a alors déployé plusieurs stratégies pour faire place, dans ses romans, à la violence. Notre approche tente de cerner la violence extrême telle que représentée dans *Allah n'est pas obligé* à travers la vision d'un narrateur enfant qui en

⁵²⁶ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, op.cit., p. 173.

⁵²⁷ Bernard Mouralis, « Les disparus et les survivants », *Notre librairie*, op.cit., p. 11.

⁵²⁸ Pius Ngandu Nkashama, « Thématique des littératures africaines actuelles », Jean-Pierre Jacquemin et Monkasa-Bitumba (dir.), *Forces littéraires d'Afrique*, Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 1987, p. 19.

ressent, à sa façon, les effets. Elle nous permettra de nous questionner sur ce que la littérature qui évoque la violence extrême peut nous dire et comment les romans d'Ahmadou Kourouma disent cet indicible de la violence. Nous procéderons à une analyse des romans de Kourouma qui dégagera les procédés littéraires de ce dire de la violence.

3.4.1. Les formes de violence chez Ahmadou Kourouma

L'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma expose des sujets brûlants qui ont marqué et continuent de freiner l'évolution des sociétés africaines vers le progrès. Elle rend compte, comme le remarque Xavier Garnier, des « dérives de l'Afrique moderne, et de leur coût en vies humaines, avec une sorte de détachement humoristique qui entretient des rapports de violence avec les discours humanistes autorisés⁵²⁹ ». Le roman *Les soleils des indépendances*, par exemple, évoque la période postcoloniale en montrant une image tragique d'un peuple abâtardi, désespéré et des princes sans nul doute soumis à la métropole. Dans un style humoristique, Ahmadou Kourouma parvient à exprimer son amertume et la désillusion des indépendances, à raconter avec aisance les cruautés inhumaines d'un continent à la dérive. Il évoque les conquêtes coloniales, la vie du prince Fama réduit à la mendicité, la victimisation des jeunes filles de la communauté, parmi lesquelles se trouve Salimata violée par le féticheur Tiékoura, et la circoncision des garçons.

Le roman *Monnè, outrages et défis* étale les sacrifices humains et les milliers de morts sur le chantier du chemin de fer « offert » à Djigui. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Ahmadou Kourouma se penche sur l'instabilité, la montée de l'insécurité et les innombrables victimes « liquidées » par les dictatures ubuesques en Afrique. Les deux derniers romans, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, décrivent les guerres tribales auxquelles prend part Birahima au Liberia, en Sierra Leone et en Côte-d'Ivoire, où la convoitise des contrées aurifères et diamantifères est le plus souvent à la base des combats sanglants; où « les gens mourraient comme des mouches » (A, 47). Toutes ces formes de violence permettent à Ahmadou Kourouma de mieux dévoiler, dans un style agressif, les pires réalités que vivent les peuples de l'Afrique indépendante. Les narrateurs de ses romans décrivent avec un détachement

⁵²⁹ Xavier Garnier, « Les formes “dures” du récit : enjeux d'un combat », *Notre librairie, op.cit.*, p. 57-58.

humoristique les effets de la violence par la dramatisation de l'échec du discours. La narration structure les univers romanesques sous la forme de nombreux microrécits qui viennent brouiller la chronologie de la narration en vue de signifier, par des détours, la violence.

La représentation de la violence apparaît comme le domaine de définition de l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma. Alexie Tcheuyap écrit que « les productions littéraires de Kourouma peuvent être définies comme relevant d'une esthétique de la violence⁵³⁰ ». Elles portent les marques d'une lutte de libération politique, culturelle et linguistique par les expérimentations novatrices avec la forme romanesque et avec le français qui, surtout dans *Les soleils des indépendances* et *Allaha n'est pas obligé*, intègre avec plaisir les mots et les structures du malinké. Le génie de Kourouma consiste à raconter d'une manière tragique les tensions d'une « société veule, pleutre, scatophile, qui se suicide sans s'en rendre compte, qui dispute les morceaux de viande en décomposition aux charognards, un monde carnavalesque, désarticulé, désordonné, sans dessein, abruti, déshumanisé⁵³¹ ». Ahmadou Kourouma s'emploie à figurer, comme l'écrit Alexie Tcheuyap, les désastres culturels et politiques de l'Afrique contemporaine. Ses romans explorent les moments fondateurs de l'Afrique moderne – la colonisation, l'indépendance, les dictatures et les guerres tribales –, mais aussi critiquent de manière virulente les dictatures postcoloniales. Xavier Garnier écrit :

Ahmadou Kourouma est certainement un des meilleurs politologues africanistes. Tous ses romans montrent l'étroite intrication des forces et des mots, dans leur aspect le plus formel. Les mots adaptés du français par l'interprète de *Monnè*, les mots inscrits dans les dictionnaires de l'enfant-soldat de *Allah n'est pas obligé*, sont les têtes de pont de forces destructrices génératrices de violence.⁵³²

Pénétrer l'imaginaire des romans d'Ahmadou Kourouma en s'attardant sur les discours des personnages permet de mieux cerner la violence mise en scène dans les univers romanesques africains. Certains personnages subissent la violence physique qui, selon Alexie Tcheuyap, augmente l'intensité de la douleur et la proximité de la mort. Le corps subit des lésions lors de la dramatique cérémonie de l'excision de Salimata, comme nous l'avons souligné dans notre sous-chapitre sur les pratiques rétrogrades africaines. Mais, comme le malheur ne vient pas seul,

⁵³⁰ Alexie Tcheuyap, « Mémoire et violence chez Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, vol. 43, n°2, p. 33.

⁵³¹ Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, *op.cit.*, p. 17.

⁵³² Xavier Garnier, « Les formes “dures” du récit : enjeux d'un combat », *Notre librairie*, *op.cit.*, p. 52.

Salimata, après son évanouissement, se voit conduite dans la case du féticheur Tiécoura, où elle passe une nuit inoubliable :

C'était là, au moment où le sommeil commençait à alourdir les paupières, que la natte s'écarta, quelque chose piétina ses hanches, quelque chose heurta la plaie et elle entendit et connut la douleur s'enfoncer et la brûler et ses yeux se voilèrent de couleurs qui voltigèrent et tournèrent en vert, en jaune et en rouge, elle poussa un cri de douleur et elle perdit connaissance dans le rouge du sang. Elle avait été violée. Par qui ? Un génie, avait-on dit après. On avait expliqué aussi les raisons [...]. C'était donc la jalousie et la colère du génie qui [...] s'était jeté sur ses parties douloureuses [...]. (S, 38-39)

Le passage évoque avec un humour noir les malheurs qu'a connus Salimata chez le féticheur Tiécoura. L'auteur se sert de l'ironie pour traduire l'horreur d'un tel acte et laisser planer le doute sur le vrai responsable du viol. Cela transparaît dans la question posée en discours indirect libre (« Par qui ? ») ainsi que l'emploi de l'indéfini « on ». Même le constat fait par ce narrateur (« c'était donc [...] ») n'est pas fondé puisqu'il s'appuie sur des rumeurs. C'est pour cela que le crime est attribué à un génie alors qu'il incombait au féticheur Tiécoura. Le discours du roman d'Ahmadou Kourouma dénonce les féticheurs qui, dans la société, se prennent pour des personnes intouchables pouvant commettre des crimes sans qu'on ose critiquer leurs actes.

Dans *Allah n'est pas obligé*, Ahmadou Kourouma dénonce un univers social violent, hostile et insupportable. La société décrite dans ce roman est dominée par la violence et l'exploitation de l'homme par l'homme. Elle se construit sur un monde sauvage et sanguinaire, ravagé par plusieurs années de conflits sanguinaires, un monde dominé par la déshumanisation et le pouvoir du mal, obscurci par les guerres tribales qui ont plongé dans le désordre et la ruine le Liberia, la Sierra Leone et la Guinée où « l'importance des réserves diamantifères de cette région a toujours déchaîné les appétits⁵³³ ». Avec humour, Birahima, ce « p'tit nègre [...] parl[ant] mal le français » (A, 7), rend au monde entier un témoignage lucide sur une terrible expérience vécue par les enfants-soldats, une terrible violence qui a marqué l'histoire contemporaine du continent africain. Il participe dans de nombreux groupes de criminels et des

⁵³³ Voir « Libéria, Sierra Leone, Guinée : une crise humanitaire régionale », *Première Urgence*, le 11 décembre 2003, disponible sur ReliefWeb – <http://reliefweb.int/report/liberia/lib%C3%A9ria-sierra-leone-guin%C3%A9-une-crise-humanitaire-r%C3%A9gionale>. Site consulté le 8 novembre 2015.

troupes d'enfants-soldats afin de retrouver sa tante après le décès de sa mère qui avait subi une excision traumatique :

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 de l'excision. C'est comme ça, c'est le prix à payer chaque année à chaque cérémonie d'excision, le génie de la brousse prend une jeune fille parmi les excisées. Le génie la tue, la garde comme sacrifice. Elle est enterrée sur place là-bas, dans la brousse, sur l'aire de l'excision. Ce n'est jamais une moche, c'est toujours parmi les belles, la plus belle excisée. (A, 20)

L'extrait décrit avec ironie la pratique de l'excision que le jeune héros nous rapporte sur un ton à la fois grave et comique grâce à la comparaison que le narrateur établit entre la coulée de sang de la mère de Birahima et le débordement d'une rivière suite à un orage. Ce narrateur nous apprend que chaque année une jeune fille meurt sur l'aire de l'excision. Le texte parodie ainsi cette pratique qui se révèle extrêmement dangereuse pour les jeunes filles. Or, le milieu culturel de Birahima considère cette pratique de l'excision comme un moyen de purifier la jeune fille. Il s'agit d'une justification plus que surprenante relevant de l'imaginaire social. Plus tard, la mère souffre d'un ulcère à la jambe et éprouve une douleur physique sans égale. Elle « hurl[e] de douleur. L'ulcère saignait. Maman hurlait comme une hyène dont les pattes sont coincées dans les dents d'un gros piège à loups. Elle pleurait. Elle avait trop de larmes [...] » (A, 15).

Le roman permet à Birahima d'expliquer le tragique des souffrances de cette pauvre mère. Birahima décrit sans compassion, sans pitié ni sensibilité la dégénérescence morale et physique de sa mère qui « marchait sur les fesses avec en l'air la jambe droite pourrie par l'ulcère » (A, 29) et qui dégageait des « odeurs exécrables » (A, 13). Il va plus loin en affirmant que c'est sa mère qui voulait marcher « par à-coup, sur les fesses, comme une chenille » (A, 12) toute sa vie parce qu'« elle aimait manger la nuit les âmes des autres et dévorer sa plaie pourrie » (A, 25). Il s'agit d'une scène plus délirante du corps grotesque de cette mère qui apparaît comme une sorcière dévorant les âmes voisines et sa plaie pourrie. Le discours de Birahima est entrecoupé par des explications entre parenthèses et l'exclamation « Walahé! » introduisant une description qui dévoile des traits négatifs, fortement dépréciatifs et choquants. Le langage de l'enfant traduit le mal par des mots qui montrent que Birahima n'a plus d'affection envers sa mère. Ce qui va le pousser à devenir « un vrai enfant de la rue qui dort avec les chèvres et qui

chaparde un peu partout dans les concessions et les champs pour manger » (A, 25) et à s'enrôler dans les factions de guerre en Sierra Leone et au Liberia et dans la guerre tribale en Côte-d'Ivoire, où des chefs de guerre sont tous mus par l'appât du gain.

Birahima décrit aussi la douloureuse circonstance de l'excision de sa mère qui, grâce à sa beauté, a été sauvée *in extremis* par Moussokoroni, la chirurgienne :

Moussokoroni, en voyant ma maman en train de saigner, en train de mourir, a eu pitié parce que ma maman était alors trop belle. [...] L'exciseuse avait un bon cœur et elle a travaillé. Avec sa sorcellerie, ses adorations, ses prières, elle a pu arracher ma maman au méchant génie meurtrier de la brousse. Le génie a accepté les adorations et les prières de l'exciseuse et ma maman a cessé de saigner. Elle a été sauvée. (A, 21)

L'extrait constitue une satire du pouvoir occulte et mystique des sorciers qui jettent des mauvais sorts pour nuire à autrui et semer la terreur. L'excision de la mère de Birahima provoque une plaie qui ne guérit pas. Le médecin capitaine décide alors d'opérer cette pauvre mère, mais l'infirmier-major lui révèle que sa maladie ne peut pas être guérie par la médecine moderne, que son ulcère est « une maladie d'indigène africain noir qu'elle ne pouvait être soignée par aucun blanc européen, mais par un médicament indigène de sorcier féticheur » (A, 24). Le discours prône un rejet de la médecine moderne et le besoin de s'ancrer davantage dans les pratiques traditionnelles africaines. La mère, ayant échappé à la mort, garde tout de même des traces ineffaçables qui sont des marques de l'ablation du clitoris. Grâce à cette technique, la sœur Hadja Gabrielle Aminata, qui « avait le grade de colonel parce qu'elle avait une grande expérience des jeunes filles pour avoir excisé près de mille filles pendant vingt ans » (A, 184), fondera une institution accueillant les jeunes filles en vue de contrôler leur corps :

Pendant sa riche carrière d'exciseuse, sœur Gabrielle Aminata s'était refusée, carrément refusée, à exciser toute fille qui avait perdu sa virginité. C'est pourquoi, elle s'était mise dans la tête pendant cette période trouble de la guerre tribale de protéger, quoi qu'il arrive, la virginité des jeunes filles en attendant le retour de la paix dans la patrie bien-aimée de Sierra Leone. Et cette protection, elle l'accomplissait avec le kalach. Cette mission de protection de la virginité avec le kalach était accomplie avec beaucoup de rigueur et sans le soupçon d'une petite pitié. (A, 185)

Ce passage est très ironique par le fait que la guerre paraît préserver les jeunes filles du viol alors qu'elle leur fait perdre leur virginité. L'ironie sert aussi à attribuer à Sœur Gabrielle un grade qui n'a rien à voir avec son expérience militaire, mais qui lui permet d'exercer la violence

sur les filles internées dans son institution en leur arrachant une partie d'elles-mêmes pour la vie. De cette sorte, nous pouvons affirmer avec François-Emmanuel Boucher que le roman renvoie à « l'éclaboussure du sang des carnages et des jeunes filles excisées, c'est la peinture des rituels nocturnes où les cris des femmes se mêlent à celui des bêtes qu'on sacrifie⁵³⁴ ». La conquête du pouvoir politique ou l'accumulation des richesses par la guerre se transforme alors en une opération de mutilation du corps par les chirurgies de l'excision laissant une trace corporelle ineffaçable même après la guerre.

Cette sorte de violence va s'observer dans les atrocités de la guerre à laquelle participe le héros narrateur du roman. En effet, Birahima raconte, dans une scène très touchante, comment l'enfant-soldat Kik, après avoir sauté sur une mine antipersonnel, voit sa jambe amputée sans anesthésie : « Au village, on le coucha dans une case. Trois gaillards ne suffirent pas pour tenir Kik. Il hurlait, se débattait, criait le nom de sa maman et, malgré tout, on coupa sa jambe juste au genou. Juste au genou. On jeta la jambe à un chien qui passait par là » (*A*, 94). La suite de la narration va élargir ce sinistre tableau de violence en systématisant les tortures du corps de Samuel Doe, l'ancien dictateur du Liberia, capturé, tué et démembré par les miliciens dirigés par Prince Johnson. La façon de l'exécuter est très violente et atroce. La barbarie humaine a atteint son sommet par le non-respect des cadavres sans défense :

Il le [Samuel Doe] prit par l'oreille, le fit asseoir. Il lui coupa les oreilles, l'oreille droite après l'oreille gauche. [...] Plus le sang coulait, plus Johnson riait aux éclats, plus il délirait. Le Prince Johnson commanda qu'on coupe les doigts de Samuel Doe, l'un après l'autre et, le supplicie hurlant comme un veau, il lui fit couper la langue. Dans un flot de sang, Johnson s'acharnait sur les bras, l'un après l'autre. Lorsqu'il voulut couper la jambe gauche, le supplicie avait son compte : il rendit l'âme [...]. On enleva le cœur de Samuel Doe [...] [qui] fut réservé à cet officier [de Johnson] qui en fit une brochette délicate et délicate. Ensuite, on monta rapidement un haut et branlant tréteau [...]. On y amena la charogne du dictateur et la jeta sur un tréteau. On la laissa exposée pendant deux jours et deux nuits aux charognards. Jusqu'à ce que le vautour royal, majestueusement, vint [...] lui arracher les yeux, les deux yeux des orbites. (*A*, 136-137)

La violence que subit le corps de Samuel Doe montre le caractère très barbare de cette période agitée par la guerre civile qui a dévasté une partie du Liberia et de la Sierra Leone. Mais pourquoi

⁵³⁴ François-Emmanuel Boucher, « La persistance des ténèbres : Ahmadou Kourouma et la littérature actuelle en Afrique de l'Ouest », Numéro spécial *Écritures hors foyer. Comment penser la littérature actuelle ?*, Discours social, Montréal : McGill University Press, vol. VII, 2002, p. 189.

Ahmadou Kourouma recourt-il à ces évocations macabres ? Léon Riegel soutient que « les moyens mis en œuvre sur le plan littéraire nous renseignent de façon indubitable sur les objectifs de l’auteur⁵³⁵ ». Kourouma veut restituer « les atrocités avec un réalisme repoussant qui permet de définir, avec des personnages portant les mêmes noms que les auteurs politiques impliqués dans ce conflit, les conditions d’inscription du corps dans la constitution de la mémoire historique⁵³⁶ ». Il évoque l’horreur par les traces de tortures qui défigurent les êtres humains. Plusieurs pages relatent avec humour l’animalité du Prince Johnson qui enlève des employés blancs d’une compagnie américaine, réclament une rançon, puis les restituent « incomplets » (A, 157). Le lecteur est choqué par cette barbarie, mais il peut aussi rire du quiproquo entre le rusé Prince Johnson et le naïf patron des plantations qui ne comprend pas les mobiles du chef de guerre avec qui il a signé un accord. Nous adoptons ici l’hypothèse de Tcheuyap qui affirme à ce sujet que « [si] la Sierra Leone possède aujourd’hui un nombre record de manchots, d’amputés, de borgnes ou de personnes avec une seule oreille, c’est à cause de la démente de Foday Sankoh, un chef de guerre que met en scène le récit de Kourouma [...]»⁵³⁷ ». D’où cette technique très originale d’empêcher la tenue des élections en coupant les bras des électeurs susceptibles de voter :

À la fin du cinquième jour de ce régime de retraite drastique [...], la solution lui vint naturellement sur les lèvres, sous forme d’une expression lapidaire : « Pas de bras, pas d’élections. » [...] C’était évident : celui qui n’avait pas de bras ne pouvait pas voter. [...] Il faut couper les mains au maximum de personnes, au maximum de citoyens sierra-léonais. [...] Foday donna les ordres et des méthodes et les ordres et les méthodes furent appliqués. On procéda aux « manches courtes » et aux « manches longues ». Les « manches courtes », c’est quand on ampute les avant-bras du patient au coude ; les « manches longues », c’est lorsqu’on ampute les deux bras au poignet. Les amputations furent générales, sans exception et sans pitié. Quand une femme se présentait avec son enfant au dos, la femme était amputée et son bébé aussi, quel que soit l’âge du nourrisson. Autant amputer les citoyens bébés, car ce sont des futurs électeurs. (A, 168-169)

Ce passage relate, avec un humour noir, la réalité atroce de la mutilation de la population sierra-léonaise afin de l’empêcher à aller voter. Comment le lecteur peut-il saisir le rapport entre la

⁵³⁵ Léon Riegel, *Guerre et littérature : le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre*, Paris : Klincksieck 1978, p. 205.

⁵³⁶ Alexie Tcheuyap, « Mémoire et violence chez Ahmadou Kourouma », *Études françaises, op.cit.*, p. 38.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 39.

longueur des manches et le degré d'amputation des bras de la population ? Le narrateur utilise une approche humoristique pour décrire « les épisodes les plus atroces [...] racontés de la façon la plus directe sans provoquer l'horreur⁵³⁸ » sans qu'il semble témoigner la moindre émotion. L'humour sert donc à convoquer les travers des guerres civiles en Afrique, à stigmatiser leurs causes et leurs terribles conséquences sur les sociétés. Toutes ces traces sur les corps mutilés témoignent de la violence d'une époque caractérisée par l'éclatement du social et l'abandon du politique. Ces têtes sans oreilles, avec un nez diminué ou un œil crevé, ces demi-bas deviennent donc, selon Tcheuyap, de véritables témoins du malheur qui permettent de constituer un savoir historique.

Le destin de Birahima qui a été contraint à l'exil et qui n'a pas été mis au courant des réalités de son pays « n'est pas un épiphénomène : c'est le lot de milliers d'enfants arrachés à la vie ou à leurs familles pour être jetés en pâture aux rigueurs de la guerre, de la maladie et de la mort⁵³⁹ ». Dans un style humoristique, Ahmadou Kourouma retrace un monde invivable; il condamne vivement les protagonistes de la guerre qui sont à l'origine d'une situation macabre où les enfants, pauvres innocents, sont condamnés, malgré eux, à s'enrôler dans les rebellions. Il bâtit donc un récit qui renvoie à l'histoire réelle de l'Afrique comme le fait remarquer Josias Semujanga évoquant les allusions aux faits historiques intégrés dans le roman de Kourouma :

[...] ces allusions aux faits historiques sont parfaitement intégrées à la narration romanesque. C'est que Kourouma ne cherche pas à inventer une histoire ni à démontrer quoi que ce soit, mais à montrer le monde sous une perspective humoristique. C'est, pour lui, la perspective narrative qui crée l'univers romanesque⁵⁴⁰.

Dans *Quand on refuse on dit non*, la violence est perceptible dans le discours officiel prêchant l'ivoirité⁵⁴¹ qui fait état de l'élimination des Dioulas du nord de la Côte-d'Ivoire par les Bétés.

⁵³⁸ Xavier Garnier, « Le rire cosmique d'Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 97-108, p. 97.

⁵³⁹ Alexie Tcheuyap, « Mémoire et violence chez Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, *op.cit.*, p. 48.

⁵⁴⁰ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain*, *op.cit.*, p. 84.

⁵⁴¹ Le terme d'« ivoirité » est un néologisme qu'on trouve pour la première fois dans un article intitulé « Ivoirité et authenticité », de Dieudonné Niangoran Porquet, paru un quotidien proche du PDCI, *Fraternité Matin*, en 1974. Il « base l'identité ivoirienne par rapport à la nationalité ivoirienne, résultat de l'appartenance authentique et originelle au territoire ivoirien » (Elen Jolivet, *L'ivoirité : de la conceptualisation à la manipulation de l'identité ivoirienne*, mémoire, science politique, Rennes : IEP, 2003, - Séminaire : « Le fait national », dirigé par Dominique Maliesky, p. 21. Disponible sur le site : <http://geo-phile.net/IMG/pdf/MireLivoiritelconceptualisation->

Les dictionnaires de Birahima définissent l’ivoirité comme une « notion créée par des intellectuels, surtout bétés, contre les nordistes de la Côte-d’Ivoire pour indiquer qu’ils sont les premiers occupants de la terre ivoirienne » (Q, 16). Selon ce discours officiel, les Dioulas ne font pas partie de la population ivoirienne et sont alors considérés comme des « étrangers [...] [qui] viennent du Mali, du Burkina Faso, de la Guinée, du Sénégal et du Ghana » (Q, 48). Ces Dioulas ne sont pas seulement écartés du reste de la population ivoirienne, ils sont aussi et surtout tués : « Des têtes sans cou par-ci, des bras sans corps par-là, et ailleurs des hommes sans têtes ni jambes. Il a fallu quatre immenses charniers pour enterrer toutes ces horreurs » (Q, 159). Cette élimination d’une catégorie de la population sous le seul prétexte qu’elle ne fait pas partie d’un groupe quelconque, nous pousse à souligner que cette violence rappelle le génocide des Dioulas que les autorités ivoiriennes du moment (1995-2002) tentaient de légitimer. Le massacre des Dioulas constitue ce que nous pourrions appeler un « crime collectif ».

Le petit orphelin Birahima, qui a vécu des moments terribles auprès de sa mère souffrante de l’ulcère causé par le mauvais sort jeté par l’exciseuse, décidera d’aller chercher sa tante Mahan pour qu’elle comble le vide laissé par le décès de ses parents. Mais il ne parviendra pas à trouver cette affection maternelle qu’il espérait auprès de sa tante. Lui et ses amis sont contraints de s’enrôler dans les factions de guerre au Liberia et en Sierra Leone où ils tuent des innocents sur leur passage sans le moindre remords à cause de la drogue. Birahima intègrera alors le mouvement rebelle de Foday Sankoh, le Revolutionary United Front (R.U.F) et participera à l’opération d’empêcher les citoyens de voter en leur coupant les bras et les mains. Ahmadou Kourouma décrit des scènes macabres de dépeçage des corps, d’émasculation à la manière de Koyaga, d’extraction de cœurs que les small-soldiers cuisent et mangent en vue

[6164_a_manipulation_jolivet.pdf](#), consulté le 16 novembre 2015. Le néologisme va alors tomber en désuétude pour renaître en 1995 par le président Henri Konan-Bédié qui l’utilise comme un outil de discrimination nationale entre les « vrais ivoiriens » et les « faux ivoiriens ». Le terme est utilisé pour exclure les ethnies de la côte ouest ivoirienne de la politique. Quand Laurent Gbagbo arrive au pouvoir en 2000, le concept d’ivoirité sera utilisé pour désigner les chrétiens du Sud de la Côte-d’Ivoire. Il devient alors un concept régionaliste et religieux opposant les musulmans du Nord aux chrétiens du Sud. Il est largement utilisé pour diaboliser Alassane Ouattara et l’écarter de la succession présidentielle sous prétexte qu’il ne pouvait se justifier d’une ascendance ivoirienne « pure ». Comme l’a écrit René Otayek, le concept d’ivoirité se donne à voir comme la rationalisation du récit des origines qui légitime la distinction entre les “vrais” ivoiriens (“les autochtones”) et les “faux ivoiriens” (au départ “étrangers” et progressivement les ivoiriens du Nord) ». Dans René Otayek, « Ethnicisation du politique et transition démocratique : la Côte-d’Ivoire entre crispation identitaire et invention de la citoyenneté », Élise Feron et Michel Hastings (dir.), *L’imaginaire des conflits communautaires*, Paris : L’Harmattan, 2002, p. 115.

d'hériter de la force de l'ennemi, des membres amputés qui sont ensuite jetés aux chiens, etc. Arrivé en Côte-d'Ivoire, il trouve que la guerre tribale a déjà envahi le pays. Cette guerre va enterrer définitivement toutes les passions qu'il nourrissait. Il abandonne l'école qu'il avait reprise suite aux conseils de son oncle Mamadou et son projet de mariage avec Fanta « la plus belle femme au monde » (*Q*, 14). Pendant ce temps, les affrontements entre les Bétés et les Dioulas au nom de l'ivoirité font rage. Les Dioulas assiègent la ville de Daloa et l'armée loyaliste (de Laurent Gbagbo), aidée par des mercenaires, réprime le soulèvement de façon spectaculaire. Au cours de ces combats, Birahima perd deux êtres chers, son cousin Doumbia et son futur beau-père et père de Fanta, le maître Youssouf Haidara, qui sont enlevés par les soldats loyalistes. Birahima va alors entreprendre la mission d'accompagner la pauvre Fanta chez son oncle Mamourou qui vit à Bouaké. Le trajet leur fait découvrir plusieurs charniers de martyrs des escadrons de la mort et de la guerre civile en Côte-d'Ivoire.

Pour décrire la violence extrême des guerres tribales en Afrique, Ahmadou Kourouma a recours à un narrateur enfant. Celui-ci se sert de quatre dictionnaires qui lui fournissent les mots et expressions exacts pouvant l'aider à « dire » la guerre. Kourouma construit ses deux derniers romans autour d'une narration homodiégétique (entièrement raconté à la première personne) qui prend la forme d'un témoignage historique. Les récits rapportent de très nombreux faits historiques, tel qu'ils ont eu lieu. Le narrateur évoque les tristes réalités, sa réalité. Mais comme l'a bien illustré Marthe Robert, le « degré de réalité d'un roman [...] ne représente que la part de l'illusion dont le romancier se plaît à jouer⁵⁴² ». Kourouma utilise la parodie systématique en faisant la caricature de toutes ces réalités vécues par les protagonistes romanesques. Birahima utilise les procédés de l'humour pour déconstruire tout projet de dire la réalité historique.

Les deux derniers romans d'Ahmadou Kourouma évoquent donc les guerres civiles en Afrique de l'Ouest et partout dans le monde où ce genre de conflit sévit encore. Kourouma a réalisé ce qu'Alexie Tcheuyap appelle « l'esthétisation du sang⁵⁴³ » pour dénoncer la recrudescence de la barbarie humaine aux XX^e et XXI^e siècles. Il procède, comme l'écrit Annik

⁵⁴² Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, 1972, p. 21.

⁵⁴³ Alexie Tcheuyap, « Le littéraire et le guerrier. Typologie de l'écriture sanguine en Afrique », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, p. 13-14.

Doquire Kerszberg, à « la dénonciation des horreurs des récentes guerres en apparence tribales au Liberia et en Sierra Leone, et, par-dessus tout, le drame de leurs premières victimes, les enfants-soldats⁵⁴⁴ ». Toutes les contrées que traverse Birahima à la recherche des fusils « kalachnikovs, [...] inventés par un Russe, qui tirent sans s'arrêter [...], avec [lesquels] les enfants-soldats [pou]vaient [avoir] [...] de l'argent, mêmes des dollars américains [...], des chaussures, des galons, des radios, des casquettes et même des voitures qu'on appelle aussi des 4x4 » (A, 41-42), sont autant d'espaces symboliques de la violence. Avec le fusil kalachnikov, le narrateur est content de raconter qu'il a tué : « J'ai tué beaucoup de personnes avec le kalachnikov. Avec un kalach, je pouvais tuer tous les Bétés, tous les loyalistes, tous les affreux » (Q, 35). Birahima se sert du fusil pour éliminer toutes les personnes qui le gênent. Il cherche la célébrité en tuant des innocents. Il devient un assassin qui ne se soucie même pas des règles de bienséance, car les propos qu'il adresse à son institutrice Fanta sont très éloquentes : « J'avais pillé des maisons, des villages, j'avais violé. [...] Je pouvais descendre des milliers de personnes, tuer sans pitié des femmes, des enfants et des hommes » (Q, 35). La violence physique apparaît ici comme le lot quotidien du personnage principal dont la vie est rythmée par les charniers.

La violence est aussi évoquée dans les massacres qui ont suivi le complot du « cheval blanc » monté par le pouvoir de Laurent Gbagbo. Ce complot a constitué un déclic de la guerre en Côte-d'Ivoire durant laquelle les escadrons de la mort « enlèvent les habitants, surtout les Dioulas, les militants du RDR, les chefs religieux dont on trouve les corps criblés de balles, dans des fossés, souvent en dehors de la ville. Les escadrons de la mort ont fait, depuis le 19 septembre, plus de deux cents victimes [...] en cachette, en catimini » (Q, 21-22). Un supposé coup d'État sera orchestré le 19 septembre 2002, qui emportera le Général Robert Guéï et certains des membres de sa famille, notamment sa femme Rose Doudou Guéï. Ce coup d'État va raviver les violences en Côte-d'Ivoire et partout où sévissent les guerres tribales. Kourouma parvient à décrire ces violences par le recours à l'humour que l'enfant-soldat Birahima manie avec gaité. L'astuce adoptée par Ahmadou Kourouma consiste à faire raconter les faits par un

⁵⁴⁴ Annik Doquire Kerszberg, « Kourouma 2000 : humour obligé », *Présence Francophone*, n° 59, 2002, p. 110.

petit garçon qui porte un regard neuf et amusant sur la situation de son pays. Emmanuel Dongala soutient que l'humour est un choix privilégié pour raconter les horreurs :

Avec l'humour, on peut dire beaucoup de choses qu'on ne pourrait pas dire autrement. Et surtout, les personnes qui ne vous auraient pas écouté ou lu, vous écouteront si vous y mettez un peu d'humour. Même les gens dont on se moque au départ vont écouter ce que vous dites parce que c'est drôle, bien qu'après ils se rendent compte de ce qui a été dit ! Et cela peut les faire réfléchir. Alors que si l'on écrit de manière beaucoup plus directe, ces mêmes personnes repousseront la critique sans l'avoir écoutée. Je pense que l'humour est très efficace. J'ai toujours à l'esprit un dicton des Noirs-Américains qui dit : « Nous rions pour ne pas pleurer ». L'humour permet une mise à distance de la réalité, un certain décalage. On ne se prend pas au sérieux, tout en disant des choses sérieuses. L'avantage d'avoir choisi le regard de l'enfant, c'est l'humour qui découle tout naturellement de l'écart entre son regard et le nôtre. [...] Ce qu'il voit est tout à fait normal, il raconte la scène au premier degré, mais nous, adultes, nous comprenons toute autre chose !⁵⁴⁵

Une autre forme de violence que nous retrouvons chez Ahmadou Kourouma a trait au langage. En décrivant les événements historiques allant de la fin du XX^e siècle jusqu'au début du XXI^e siècle, Kourouma a innové dans les littératures africaines en réinventant la langue romanesque africaine par la modification de la syntaxe et du vocabulaire de la langue française qu'il « plie aux exigences de ses propres besoins d'expression, éventuellement au prix d'importantes manipulations, quitte à la “subvertir”, donc à lui faire violence⁵⁴⁶ ». Il a ainsi « donné libre cours à [s]on tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que [s]a pensée s'y émeuve [...] [et] traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain⁵⁴⁷ ». Il n'est pas à la recherche de l'« hypercorrectisme », pour reprendre le terme de David Ngamassu⁵⁴⁸, à la manière de Mongo Beti qui, dans *Mission terminée*, respecte scrupuleusement les règles de la grammaire française et le registre de langue soutenu. En rejetant les variétés locales et tout ce qui n'est pas du français littéraire, Mongo Beti emploie des tournures recherchées, une construction de phrases complexes, et un emploi de

⁵⁴⁵ Emmanuel Dongala, « À l'écoute d'Emmanuel Dongala. À propos de *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* et autres romans. Un entretien avec Emmanuel Dongala », *Mots pluriels*, n° 24, juin 2003. Voir le site : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2403ed3.html>. Consulté le 16 novembre 2015.

⁵⁴⁶ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre librairie, op.cit.*, p. 74.

⁵⁴⁷ Ahmadou Kourouma, *L'Afrique littéraire*, n° 10, 1970.

⁵⁴⁸ David Ngamassu, « Dynamisme du français dans les littératures francophones : perspective comparative » *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, n° 2, 2007, p. 71-94.

certains temps verbaux peu usités qui sont le fruit d'un travail laborieux afin de soigner son écriture comme le prouve ce passage tiré dans *Mission terminée* :

Et quand bien même les menaces du chef *n'eussent été* que du bluff, elles n'en auraient pas moins produit certains effets, ses ressortissants, ou plus exactement ses sujets, ne connaissaient guère ou même point les dispositions de la Constitution d'octobre 1946, étant donc, par le fait même, inaptes à s'y référer, et se rappelant surtout la puissance dont avait joui le chef avant octobre 1946, puissance dont il prétendait lui-même être encore investi⁵⁴⁹.

Le choix d'une écriture « incorrecte » en toute connaissance de cause par Ahmadou Kourouma a été dicté par la situation qu'il a vécue dans son pays quand il écrivait *Les soleils des indépendances*. Son but est de pouvoir rendre compte de la forme des palabres africaines où celui qui arrive avec le meilleur proverbe a raison. Ainsi, précise-t-il, dans une interview accordée au *Magazine littéraire*, qu'il a alors « entrepris de *malinkiser* le français, d'adopter des tournures particulières, archaïques, permettant de mieux traduire la façon d'agir et de penser des Africains⁵⁵⁰ ». Il fait des écarts les plus significatifs dans l'emploi du français et ses constructions verbales divergent fréquemment par rapport à l'usage couramment admis. David Ngamassu affirme que « non seulement Kourouma parsème son roman de nombreux africanismes, mais aussi il se permet de violer volontairement les normes du “bon usage” [...] [par] de nombreux usages “fautifs”, des distorsions des règles qui régissent la langue française⁵⁵¹ ». Les exemples permettant d'illustrer ce procédé de transgression créatrice de la langue sont légion chez Ahmadou Kourouma qui, par ailleurs, donne à certaines formes verbales des sens qu'elles n'ont pas dans le français standard. Dans l'*incipit* de *Les soleils des indépendances*, l'emploi particulier du verbe finir déroute le lecteur : « Il y avait une semaine qu'avait *fini* dans la capitale Koné Ibrahima » (S, 9). Ahmadou Kourouma explique cet emploi :

Si je dis « avait fini », et non « était décédé » ou « était mort », c'est pour reprendre le concept malinké selon lequel les morts ne disparaissent pas : on finit une vie pour en recommencer une autre, différente. Mon travail sur la langue est l'aboutissement de toute

⁵⁴⁹ Mongo Beti, *Mission terminée*, Paris : Correa-Buchet-Chastel, 1957, p. 123. Nous soulignons.

⁵⁵⁰ « Entretien avec Ahmadou Kourouma : Je suis toujours un opposant », Propos recueillis par Aliette Armel, *Le magazine littéraire*, n° 390, septembre 2000, p. 99.

⁵⁵¹ David Ngamassu, « Dynamisme du français dans les littératures francophones : perspective comparative », *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest, op.cit.*, p. 78.

une recherche sociologique, d'une imprégnation dans la culture et la langue de mon pays⁵⁵².

Aussi, la scène où le marabout sorcier Hadj Abdoulaye, « doté de pouvoirs occultes pour percer le mystère du monde et infléchir le cours normal des événements⁵⁵³ », tente d'abuser de Salimata, est-elle décrite dans des constructions verbales qui divergent par rapport à l'usage couramment admis : « l'homme à son tour *hurla* le fauve, *gronda* le tonnerre » (*S*, 77, nous soulignons). À travers le passage évoquant les funérailles à Togobala du cousin Lacina, nous apprenons que Fama « alla saluer, se courba, se penchant à la porte de la case où les veuves *asseyaient* le deuil (pendant quarante jours elles restaient cloîtrées) » (*S*, 128). Nous trouvons l'usage de malikismes, dans « le tonnerre *cassa* le ciel, *enflamma* l'univers, *ébranla* la terre et la mosquée. Dès lors, le ciel, comme si on l'en avait empêché depuis des mois, se déchargea, déversa des torrents qui noyèrent les rues sans égouts » (*S*, 27). Signalons aussi l'emploi pronominal des verbes comme dans « dehors, le vent et la pluie *s'enrageaient* » (*S*, 76) ou « rapidement le soleil montait au-dessus des têtes et le repas *s'asseyait* autour des calebasses communes » (*S*, 129), l'omission d'un complément obligatoire dans « et un vent, un soleil et un univers graves et mystérieux descendirent et enveloppèrent » (*S*, 116), les constructions suscitant chez le lecteur un sentiment d'insolite dans « [...] et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour... » (*S*, 196), etc.

L'utilisation des « malikismes » apparaît pourtant moins abondante dans le deuxième roman, *Monnè, outrages et défis*, malgré la présence d'un mot non français dans le titre composé de trois noms apposés, le premier malinké, les deux autres Français. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, retenons cet exemple d'emploi des verbes transitifs sous forme de constructions intransitives : « Les partisans de Koyaga [...] réprimèrent la manifestation en tirant dans la foule, en *poignardant* et *égorgeant* » (*E*, 112). Ici, les verbes « poignarder » et « égorger » entrent dans des constructions intransitives alors qu'ils sont transitifs en français standard. Il faut ajouter à ces usages inhabituels du français l'utilisation des dictionnaires par Birahima dans les deux derniers romans d'Ahmadou Kourouma. La narration de ces deux textes

⁵⁵² « Entretien avec Ahmadou Kourouma : Je suis toujours un opposant », propos recueillis par Aliette Armel, *Magazine littéraire*, *op.cit.*, p. 99.

⁵⁵³ Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, *op.cit.*, p. 47.

est entrecoupée par les parenthèses qui renferment les explications que le narrateur juge essentielles à la compréhension de son « blablabla » destiné à tout le monde, sans aucune distinction.

Ces quelques exemples montrent qu'Ahmadou Kourouma s'approprie la langue française, qu'il se permet de transgresser sans limites et qu'il viole comme il veut afin d'exprimer certaines images et métaphores propres au contexte africain. Le roman *Les soleils des indépendances* contient de nombreux malikismes de sorte qu'un lecteur non averti peut dire, comme Makhily Gassama, qu'« à la première lecture du roman d'Ahmadou Kourouma, j'étais écœuré par les incorrections⁵⁵⁴ ». Pour Gassama, Ahmadou Kourouma « asservit la langue française [...] il l'interprète en malinké, pour rendre le langage en malinké, en supprimant toute frontière linguistique, à la grande surprise du lecteur⁵⁵⁵ ». Kourouma explique certains termes ou expressions qui sont des manifestations des malikismes. Il opère une transgression des normes de la langue française traduisant l'expression d'une libération linguistique, culturelle, voire politique. Nous partageons à ce niveau l'avis de David Ngamassu qui soutient que

la transgression créatrice de la langue confirme qu'en Afrique, le français, pour servir de vecteur de la production littéraire, n'a plus besoin du carcan stérile de la norme centrale. L'écrivain africain bouscule les bonnes vieilles règles immuables de la grammaire, donnant ainsi lieu à une langue dynamique, enrichie d'africanismes et autres néologismes, qui finiront un jour par intégrer le français⁵⁵⁶.

Ahmadou Kourouma subvertit, « heurte la langue [française], la malmène, la retravaille complètement pour se fabriquer une nouvelle langue, une langue à sa mesure, une langue libérée susceptible de l'aider à échapper à l'aliénation produite par la langue contrainte incontournable⁵⁵⁷ ». Les romans d'Ahmadou Kourouma prennent en charge des usages non standards du français afin de promouvoir la culture et la diversité à tous les niveaux dans les

⁵⁵⁴ Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, *op.cit.*, p. 17.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁵⁶ David Ngamassu, « Dynamisme du français dans les littératures francophones : perspective comparative », *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, *op.cit.*, p. 88.

⁵⁵⁷ Zuzana Malinová-Šalamonová, « La langue comme contrainte incontournable dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma », *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, *op.cit.*, p. 331.

sociétés africaines. Grâce à cette appropriation de la langue française, Ahmadou Kourouma ouvre une nouvelle voie à la lecture et l'interprétation du roman africain.

3.4.2. Les procédés littéraires utilisés par Ahmadou Kourouma pour dire l'indicible de la violence en Afrique postcoloniale

Ahmadou Kourouma s'est engagé à renouveler la forme romanesque pratiquée par ses prédécesseurs en faisant violence à la langue française. Il recourt aux injures, aux insultes, aux gros mots ou mots vulgaires, pour décrire et dénoncer les chefs d'État africains dictateurs. Ces injures, gros mots, insultes, tendent à faire voir le monde comme une véritable plaisanterie. Ils mettent en échec le sérieux dans le texte. Ce projet de faire violence à la langue est pour lui une nécessité : « pour exprimer les réalités qui nous concernent [dit-il], nous sommes obligés de construire à l'intérieur du français notre petite case, notre petit comptoir !⁵⁵⁸ ». Dans *Les soleils des indépendances*, Salimata accuse son mari, Fama, ainsi : « le stérile, le cassé, l'impuissant, c'est toi ! » (S, 30). Fama, quant à lui, dans son ambition de ressusciter sa dynastie des Doumbouya dans toute sa grandeur traditionnelle et s'opposer à la mesquinerie d'une administration douanière, symbole des « nouveaux soleils » (S, 182) où « les lois, les ordres et les circulaires des soleils des Indépendances étaient aussi nombreux que les poils d'un bouc et aussi complexes et mélangés que le sexe d'un canard » (S, 189), qualifie les nouveaux chefs africains de « bâtard de bâtardise ! Gnamokodé ! » (S, 11), de « bâtards de fils de chiens et d'esclaves », de « fils de bâtards, fils d'esclaves » (S, 190), de « fils de chiens, fils des Indépendances » (S, 191). Il ne cesse d'injurier ces « lâches ! Pleutres ! Enfants des Indépendances ! Bâtards ! vos mères ont fleuri, mais n'ont pas accouché d'hommes » (S, 195). Au moment où un garde l'empêche de franchir la frontière de la République populaire de Nikinai, Fama, qui se croit encore prince, explose dans un monologue intérieur qui traduit sa véritable pensée :

Fama piqua le genre de colère qui bouche la gorge d'un serpent d'injures et de baves [...]. Un bâtard, un vrai, un déhonté de rejeton de la forêt et d'une maman qui n'a sûrement connu ni la moindre bande de tissu, ni la dignité du mariage, osa, debout sur

⁵⁵⁸ « Entretien avec Ahmadou Kourouma : Je suis toujours un opposant », propos recueillis par Aliette Armel, *Magazine littéraire*, op.cit., p. 100.

ses testicules, sortir de sa bouche que Fama étranger ne pouvait pas traverser sans carte d'identité ! [...] Fama éclata, injuria, hurla à ébranler tout le poste des douanes. (S, 101)

Ne disposant plus les moyens pour défendre son honneur et impuissant dans son existence urbaine, Fama est ridicule et humilié et sa lutte devient cocasse. Son itinéraire marque ainsi la fin du mythe de la grandeur de la dynastie des Doumbouya. Dans un langage de violence, Ahmadou Kourouma tente « de briser les mythes, d'ébranler les certitudes, de démystifier les vérités uniques, de régler leur compte aux contre-vérités, de rompre l'opacité et la non-transparence dans la communication, de briser la loi du silence, de combattre la langue de bois⁵⁵⁹ ». C'est finalement la mort qui va frapper ce dernier des Doumbouya déchiqueté par un caïman sacré. L'illustration de propos offensant, blessant quelqu'un par des paroles ou des actes qu'on appelle insultes se retrouve également dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Maclédio insulte Nkoutigui Fondio, le président de la République des Monts en ces termes :

[...] la salve retentit. [L]es soixante-douze codétenus [de Maclédio] viennent d'être fusillés. Je [Maclédio] me précipite sur le combiné, vocifère, injurie le dictateur :

– Salaud ! *Favoro* ! Mère de chienne ! Je te défie, criminel de menteur ! Commande à tes hommes de m'assassiner comme les autres. Assassin ! Oui, tu es un assassin ! (E, 172).

L'insulte s'adresse à une personne dans le dessein avoué de la blesser. Elle est, selon Sophie Fisher, un « acte de parole, manifestation physique d'une passion [...]. Pas d'énoncés longs ou de discours organisés, des séquences quasi onomatopéiques, sorte de souffle d'un corps qui se rebelle en agressant ou en répondant à une agression verbale⁵⁶⁰ ». L'insulte blesse et offense l'interlocuteur qui se voit en posture de riposter, par une forme de réaction verbale ou non verbale. Le propos révèle un caractère dépréciatif et « le plus souvent, la réaction à une insulte est de chercher à réhabiliter son honneur sali, suggérant ainsi que l'insulte est plutôt une calomnie qu'une simple médisance⁵⁶¹ ». Grâce à l'humour, le roman évite l'attaque frontale entre Maclédio qui a failli connaître le même sort que ses codétenus et le dictateur Nkoutigui qui, « [a]vec une voix sereine, sans la moindre précipitation, [...] annonce [à Maclédio] qu'il

⁵⁵⁹ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre librairie, op.cit.*, p. 73.

⁵⁶⁰ Sophie Fisher, « L'insulte : la parole et le geste », Dominique Lagorgette et Pierre Larrivé (dir.), *Langue française*, n° 144, 2004, p. 55-56.

⁵⁶¹ Jean Derive et Marie-Jo Derive, « Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte-d'Ivoire », Dominique Lagorgette et Pierre Larrivé (dir.), *Langue française, op.cit.*, p. 15.

continue, malgré [s]a trahison, à [I]e considérer comme un ami, un révolutionnaire, un patriote africain. Il continuera toute sa vie à [...] faire confiance [à Maclélio] » (*E*, 172). Le détenu politique Maclélio échappe donc à cette riposte parce que le dictateur a décroché son téléphone avant d'entendre l'insulte.

Mais, c'est dans *Allah n'est pas obligé* que les procédés transgressifs sont très souvent utilisés pour décrire les désastres causés par les guerres en Afrique. Birahima dispose de quatre dictionnaires qui « servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer. Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre) » (*A*, 9). Bien que le narrateur recoure à ces dictionnaires, il n'emploie pas une langue qui serait plus « correcte » que le « p'tit nègre » dont il se réclame comme le constate Christiane Ndiaye :

[I]l suffit de lire quelques pages du roman pour s'apercevoir que les dictionnaires de Birahima ne l'empêchent nullement de parler mal. Le recours à quatre dictionnaires n'amène pas le narrateur à employer une langue qui serait plus « correcte » que le « p'tit nègre » dont il se réclame, mais une langue plus hétérogène, hétérogénéité soulignée par la définition fournie pour les multiples « gros mots » [...] qui émaillent le langage de Birahima. [...] [Birahima] parle en « polyphonie », une espèce d'espéranto discursif où tous les registres de langue, tous les langages et jargons de la société se côtoient et se bousculent⁵⁶².

Ces définitions insérées dans le texte déroutent la narration par la reproduction du procédé des parenthèses largement exploité dans le roman. Birahima, ce « sale gosse » de 10-12 ans, « insolent, incorrect comme la barbiche d'un bouc et parl[ant] comme un salopard », est devenu un enfant-soldat dans « une république foutue et corrompue comme en Guinée, en Côte-d'Ivoire, etc. » (*A*, 8). Il mène à cette époque-là « une vie de merde, de bordel de vie » (*A*, 9), ne parle qu'un langage rythmé de gros mots, de mots grossiers ou vulgaires, de jurons grossiers tels que « Merde », « Faforo » (sexe de mon père), « Gnamokodé! » (bâtard ou bâtardise). Pour lui, « l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère [...] parce que le pet de la grand-mère foutue et malingre ne fait pas le bruit et ne sent pas très, très mauvais » (*A*, 7).

⁵⁶² Christiane Ndiaye, « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du "blablabla" de Birahima », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 77-96, p. 81.

Ce langage s'inscrit dans le domaine de la grossièreté et de l'obscénité, en raison de son rapport aux saletés et aux anomalies corporelles. Utilisés généralement dans les classes sociales populaires, les mots grossiers impliquent une forte dépréciation de soi et de l'autre. Ahmadou Kourouma se sert de « ces mots ressentis comme vulgaires ou péjoratifs en français standard⁵⁶³ » pour s'attaquer généralement aux dictateurs.

En recourant à cette violence de l'expression, Ahmadou Kourouma propose sa « façon de lutter, avec les mots, contre la décrépitude de la pensée, le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens ; [...] une thérapeutique collective par la conscientisation des citoyens-lecteurs⁵⁶⁴ ». Ainsi, il opère une forme de violence sur la langue en travaillant les mots et la syntaxe, en élaborant et en façonnant de nouvelles formes du langage. Ces constructions verbales, d'après Jacques Chevrier, divergent fréquemment par rapport à l'usage admis, mais en réalité répondent « à un double souci d'expressivité et de concision dans la mesure où [...] Kourouma fait fréquemment l'économie des mots outils qui, tout en rendant la phrase plus explicite, risquent parfois de l'alourdir⁵⁶⁵ ». En choisissant de ne plus respecter la norme, Ahmadou Kourouma lance un cri en faveur de l'affirmation de l'indépendance politique afin de concevoir une nouvelle identité culturelle africaine. Il veut « réveiller la notion d'identité culturelle et susciter [...] une tension vers cette identification⁵⁶⁶ ».

Pour dire l'indicible de la violence en Afrique postcoloniale, Ahmadou Kourouma utilise aussi les procédés de l'humour et de l'ironie. Avec un ton humoristique, il a su créer un « jeu qui mêle ou sépare l'exigence du réel et le désir d'émerveillement ou de crédulité feinte permettant de jouer entre la vraie vie et la vie rêvée⁵⁶⁷ ». Il recourt à la voix narrative d'un

⁵⁶³ Edmond Biloa, *Le français des romanciers négro-africains. Appropriation, variationnisme, multilinguisme et norme*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 112.

⁵⁶⁴ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre librairie, op.cit.*, p. 70-71.

⁵⁶⁵ Jacques Chevrier, *Anthologie africaine d'expression française : 1, Le Roman et la nouvelle*, Paris : Hatier, coll. « Monde noir poche », 1981, p. 72.

⁵⁶⁶ Locha Mateso, *Littérature africaine et sa critique, op.cit.*, p. 54.

⁵⁶⁷ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 13.

enfant-soldat, Birahima, pour dévoiler sous un regard sarcastique les nombreuses années de guerres tribales du Liberia, de la Sierra Leone et de la Côte-d'Ivoire. Comme l'a écrit Tierno Monénembo, « les enfants ont un sacré avantage : ils n'ont aucun sens du drame. La vie reste un jeu même en cas de désastre⁵⁶⁸ ». Kourouma a donc l'ambition de ridiculiser, grâce à l'ironie et à l'humour, tous les protagonistes de la guerre qui, tout en prétendant faire la guerre pour libérer leurs peuples, organisent le pillage et l'exploitation sans nom des ressources des zones placées sous leur contrôle. Par la voix de son narrateur, Ahmadou Kourouma a retracé les fondements de la crise libérienne, sierra-léonaise et ivoirienne. Il a su intégrer les nombreux intertextes historiques donnant des explications et des informations sur ces conflits sanguinaires dans le roman. Ce sont notamment les descriptions des leaders politiques, acteurs de la guerre comme Charles Taylor (*A*, 69-71) et Samuel Doe (*A*, 103-109), entre autres, l'histoire de la Sierra Leone (*A*, 171-185), la médiation internationale (CEDEAO, ECOMOG, Houphouët, Eyadema et autres), les origines de la guerre de Côte-d'Ivoire à travers les leçons d'histoire de ce pays que Fanta enseigne à Birahima (*Q*, 55-84), etc. Pour transposer ces intertextes historiques dans le roman, Ahmadou Kourouma use du « procédé d'utilisation satirique de la réalité⁵⁶⁹ », qui consiste à construire des personnages fictifs à partir des personnes réelles par un jeu de transmutation.

Ahadou Kourouma produit un univers romanesque à partir de faits connus, avérés, et d'espaces connus. Il puise son inspiration dans les conflits ethnotribaux bien connus de l'Afrique contemporain mais les traite de manière à susciter « un rire franc contre le tragique de la guerre⁵⁷⁰ ». Il a recours à une « écriture qui prend les contours d'une dérision généralisée », à « une création dynamique qui s'articule autour d'une narrativisation du ludique et une sorte de dédramatisation ou une bouffonisation du tragique⁵⁷¹ » et à une langue française déliée des

⁵⁶⁸ Tierno Monénembo, *L'Ainé des orphelins*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 95.

⁵⁶⁹ Sophie Duval avance que l'élaboration satirique « pratique sur l'image de ses cibles des opérations de dislocation et de boursoufflement, procédant notamment par contamination – attribution de traits de divers originaux à un seul personnage – et par déformation – exagération d'un trait d'un original attribué à un personnage ». Dans Sophie Duval, *L'ironie proustienne*, *op.cit.*, p. 146.

⁵⁷⁰ Adama Coulibaly, « Le récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque », *Éthiopiennes*, n°71, 2ème semestre 2003. [Article publié sur <http://ethiopiennes.refer.sn>]

⁵⁷¹ Mouminy Camara, *La médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest : le cas de la Côte-d'Ivoire*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, soutenue en 2007 à l'université Lumière Lyon 2, p. 277. Disponible sur le site http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/camara_m#p=0&a=top, consulté le 17 juillet 2017.

contraintes du bon usage grammatical ou syntaxique. Son but est de distancier l'horreur en se servant de l'humour. Pour y arriver, Ahmadou Kourouma prend donc de la distance en recourant à un narrateur enfant, Birahima, dont la naïveté permet dans les faits une représentation moins tragique de l'horreur. L'enfant devient pour lui une source de créativité littéraire. C'est d'ailleurs aux enfants de Djibouti qu'il dédie le roman *Allah n'est pas obligé*. Or, comme l'écrit Mouminy Samara, les enfants sont naïfs et échappent aux normes sociales des adultes :

[S]ymboliquement, l'enfant n'a pas encore sa raison « assise », « rigide » ; il est en phase de socialisation de sorte que tout lui est permis. C'est pourquoi, il peut raconter avec un détachement extrême, les scènes les plus crues et narrer les simples faits avec un grossissement surprenant [...]. Sa faiblesse et son innocence touchantes, sa raison « fluctuante » sont ainsi le fondement d'une écriture parodique et ironique⁵⁷².

Dans ses deux derniers romans, Ahmadou Kourouma adopte la forme du récit homodiégétique pour narrer la situation sordide des guerres tribales africaines. Bien que nous identifions, dans le roman, les pronoms personnels de la deuxième et de la troisième personne, la première personne, qui renvoie à Birahima, à la fois narrateur et personnage principal du récit, sert à structurer la trame du récit. L'usage de cette première personne donne plus de vraisemblance à l'histoire racontée, comme nous pouvons le lire dans *Allah n'est pas obligé* :

Voilà ce que je suis; c'est pas un tableau réjouissant. Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde de damné. Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout. (*A*, 10)

Le lecteur a l'impression d'être en face d'un conteur et témoin direct qui raconte les méandres de sa vie et celle des autres personnages du roman. C'est pour cela qu'il utilise les procédés de récurrence d'un métadiscours qui met le lecteur au courant de certains détails antérieurs pouvant lui permettre de mieux comprendre la suite de l'histoire. Par exemple, le texte comporte un certain nombre de rappels qui ont pour valeur d'établir un lien entre le récit présent et les événements qui précèdent ou qui suivent comme « C'est toujours moi, petit Birahima, qui vous ai parlé dans *Allah n'est pas obligé* » (*Q*, 15), « j'ai déjà dit que » (*Q*, 18, 26), « Peut-être je vous parlerai plus tard » (*A*, 26), etc.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 322.

Au fil de sa lecture, le lecteur découvre que l'intrigue principale – l'histoire macabre des enfants-soldats – est entrecoupée d'une multitude d'oraisons funèbres. Le roman présente une structure éclatée. Ahmadou Kourouma opte pour « le refus de la composition linéaire, de l'ordre chronologique traditionnel [...]. [Il est] de plus en plus conquis par ce que la critique moderne appelle l'éclatement de la temporalité et l'ambiguïté des points de vue⁵⁷³ ». Il s'agit d'une technique qui permet au lecteur de bien saisir les fondements des guerres civiles qui continuent d'endeuiller le continent africain.

3.5. Conclusion du chapitre

Cette analyse nous a permis de voir que, dès les premiers vents des indépendances, les puissances coloniales en Afrique ont eu recours à la violence contre les révolutionnaires afin de tuer dans l'œuf les idées de souveraineté en Afrique. Les Noirs se sont alors organisés en mouvements de résistance avec comme objectif la conquête de l'indépendance et l'obtention de moyens de régir sa destinée. Ils se sont montrés très déterminés à combattre le dominateur, se sont révoltés et ont mis à bas la vassalité qui les avait longtemps secoués en accédant à l'indépendance. Cependant, l'Afrique indépendante ne va pas pour autant se régaler du fruit de ses efforts. La politique sera réservée à une minorité de « fils de bâtards » selon les termes de Fama pour qui l'indépendance n'a fait que pérenniser la conquête coloniale. La prise du pouvoir, par un groupe d'opposants, qui succèdent aux anciens dirigeants, ne génère qu'une course aux intérêts personnels. Les dirigeants livrent eux-mêmes leurs pays aux déchirements, peut-être par manque de conscience ou sciemment par le recours à la violence initiée par l'ancien maître colonisateur. Ils ont d'ailleurs été formés par ce dernier ou ont participé comme tirailleurs aux côtés des Alliés contre l'Allemagne au cours des deux guerres mondiales. Avec les indépendances africaines ont commencé les tragédies, et les déchirements ne sont pas sur le point de prendre fin. Les dirigeants africains pratiquent des arrestations arbitraires, des emprisonnements, des faux complots, des massacres des innocents, etc., agissent sans conscience en troublant la paix sociale.

⁵⁷³ André Séailles, « Les techniques narratives dans le cycle de "Thérèse Desqueyroux" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 36, 1984, p. 63.

Ahmadou Kourouma établit un bilan des indépendances africaines en mettant en exergue leur caractère illusoire et stérile ainsi que leur échec. Comme l'écrit Jean Ouédraogo, les indépendances sont une « heure de l'humiliation, de la prostitution, mais aussi des sévices physiques aux mains des miliciens du pouvoir⁵⁷⁴ ». La déception est totale parce que les indépendances africaines « n'ont pas seulement dévirilisé, mais aussi démystifié l'Afrique » (S, 144), écrit Ahmadou Kourouma. Nous pouvons résumer ce bilan en ces termes empruntés à Harris Mémel Fotê :

[Les indépendances africaines apparaissent comme des] contre-valeurs dans l'ordre moral. À voir l'insolence [...], à voir l'indécence, démoniaque des marabouts (viol de Abdoulaye sur Salimata), à voir l'immodestie des jeunes [...], à rappeler les tortures dont les États affligent les prisonniers politiques d'aujourd'hui, on identifie les normes de la contre-morale nouvelle : profanation de tout ce qui est sacré, désenoblissement de la personne humaine, déshonneur et mensonge, violence et cruauté⁵⁷⁵.

Pour pouvoir garder une main mise sur leurs anciennes colonies et étouffer le mouvement révolutionnaire, les anciennes puissances coloniales ont entraîné la guerre froide en Afrique qui a divisé les pays de ce continent en deux blocs : libéral et communiste. La guerre froide de l'Europe s'est alors transposée sur le continent africain sous les aspects des coups d'État, des guerres ethniques (Burundi, Rwanda, etc.) et tribales de l'Afrique de l'Ouest (Liberia, Sierra Leone, Côte-d'Ivoire, etc.), de contrôles de ressources naturelles, etc. En Afrique, elle a fabriqué des dictateurs. L'arrivée en Afrique des idéologies capitaliste et communiste a généré des pouvoirs tyranniques à la tête desquels se trouvent des ogres massacreurs de leurs peuples. Les représentants de ces idéologies ont laissé les régimes des partis uniques en Afrique émusser le militantisme politique chez les peuples et, partant, détruire l'élan nationaliste nécessaire à une prise de conscience réelle des problèmes du moment. Les écrivains africains n'ont donc pas manqué de mettre en fiction l'horreur. Leur production littéraire laisse transparaître la violence comme un des thèmes majeurs de la littérature en Afrique si nous tenons compte de l'actualité du continent africain de la fin du XX^e siècle et du début XXI^e siècle qui évoque les nombreux conflits et guerres interethniques.

⁵⁷⁴ Jean Ouédraogo, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma, op.cit.*, p. 77.

⁵⁷⁵ Harris Mémel Fotê, « La Bâtardise », Joseph M'lanhoro (dir.), *Essai sur Les Soleils des indépendances (d'Ahmadou Kourouma)*, Abidjan/Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1977, p. 57-58.

Il s'en est suivi des violences qui se sont manifestées sous plusieurs formes et qui se sont avérées comme un moyen indispensable pour conquérir le pouvoir et le maintenir le plus longtemps possible. Ainsi, les écrivains africains ont-ils entrepris la mission de mettre en scène le drame de la violence subie par les citoyens dans la colonisation et la post-colonisation. C'est d'ailleurs le point de vue de Tanella Boni qui, s'interrogeant sur l'univers des récits traitant des conflits en Afrique, écrit ceci :

Les écrivains parlent-ils d'autre chose que de la vie? Ces dernières années, il est vrai, les guerres et les violences de toutes sortes ont envahi aussi l'espace de l'écriture faisant partie intégrante désormais des univers imagés. La mort, la souffrance et le chaos ont donc fait irruption sur la page blanche, venant de très près de la vie réelle. Mais écrire est-il autre chose qu'une lutte incessante contre la mort ambiante ?⁵⁷⁶

Les écrivains mettent à nu les tourments qui agitent les pays africains. À travers la mise en scène de l'existence du monde, ils se sont intéressés à la représentation de l'Afrique face à son destin. Ils ont donc mis en fiction la traite négrière, l'esclavage, la colonisation, la décolonisation, le néocolonialisme, les guerres, les génocides, etc. Dans cette entreprise, Ahmadou Kourouma a été parmi les romanciers africains les plus virulents dans la dénonciation de la violence exercée sur le peuple par les tenants du pouvoir. Pour lui, la plume sert à l'écrivain à dénoncer cette violence et appeler à l'engagement. Grâce à son style humoristique, à l'ironie et à la satire, il a pu traduire par écrit la violence des crises déchirant les peuples africains. Dans ses romans, il présente un monde violent et fustige, par une nouvelle forme d'écriture, la dégénérescence constante des sociétés africaines contemporaines. Par cette écriture, il parvient à représenter la violence de l'horreur et de l'obscénité.

À travers la lecture des romans d'Ahmadou Kourouma, pouvons-nous croire en des lendemains meilleurs, à l'avènement des sociétés africaines justes et égalitaires ? Prophétise-t-il un avenir meilleur en Afrique ? Notre point de vue est que, quels que soient la voie empruntée et les échecs essuyés par les révolutionnaires, les héros d'Ahmadou Kourouma sont toujours pessimistes et se contentent de se révolter alors qu'ils ne disposent pas d'assez de moyens efficaces pour se défaire de l'opresseur. Ils ne parviennent pas à leurs fins. C'est pour cela que les romans d'Ahmadou Kourouma sont circulaires. Cette circularité s'opère selon le principe

⁵⁷⁶ Tanella Boni, « Vivre, apprendre et comprendre », *Notre librairie*, n° 144, avril-juin, 2001, p. 7.

d'une boucle faisant de l'*explicit* une suite de ce qui est narré dans l'*incipit*. La mort de Fama et Djigui annonce l'échec de tout projet révolutionnaire et de ses promesses. De même, la reprise du *donsomana* pour retrouver les talismans qui garantissent la pérennité du pouvoir de Koyaga à la fin d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* rappelle l'échec des espoirs suscités par les indépendances et l'avènement du multipartisme et de la démocratie en Afrique. Birahima, quant à lui, après la mort de sa tante Mahan, retourne dans son pays natal, la Côte-d'Ivoire. Il pense échapper aux guerres tribales sierra-léonaise et libérienne et espère des lendemains meilleurs. Mais comme quelqu'un qui est poursuivi par un mauvais sort, il trouve que la guerre tribale a déjà atterri dans son pays, provoquant des dérives de l'ivoirité qui, au dire du narrateur, se transforme en un « nationalisme étroit, raciste et xénophobe qui naît dans tous les pays de grande immigration soumis au chômage » (*Q*, 107). La mort de son cousin Mamadou et de son futur beau-père, le père de Fanta, finissent par achever tous ses espoirs. Ahmadou Kourouma met en cause toute forme de révolution manquant à ses promesses puisque le sujet énonciateur, dans sa quête identitaire, n'arrive jamais à ses objectifs.

Tout au long des romans, Ahmadou Kourouma démonte avec humour et ironie la machine oppressive de la nouvelle classe dirigeante issue des indépendances africaines : les agissements des gouvernants dans toute action revendicatrice et l'appui des anciennes puissances en vue de sauvegarder leurs intérêts. L'indépendance n'a rien modifié en ce qui concerne le mode de vie des Africains. Au lieu d'atténuer la souffrance, elle a plutôt aggravé la situation. Ahmadou Kourouma brosse un tableau satirique de la condition de l'homme africain soumis à l'oppression.

Chapitre 4

La représentation parodique des discours et idéologies dominants africains chez Ahmadou Kourouma

4.1. Introduction : Ahmadou Kourouma et la réécriture des discours sociaux africains

Dans ce chapitre, nous étudions les discours et idéologies qui sont à l'œuvre dans les romans d'Ahmadou Kourouma et qui constituent les fondements des discours tenus sur l'Afrique depuis son contact avec les colons jusqu'au début du XXI^e siècle de notre ère. Nous ne nous attacherons pas à la lecture littérale des contenus explicites et ne retiendrons pas les romans d'Ahmadou Kourouma comme des « documents[s] historique[s] ou sociologique[s] immédiatement lisible[s] comme un exemple ou comme une preuve⁵⁷⁷ ». Notre préoccupation est bel et bien la socialité des discours théorisés dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Ces discours prennent en compte, non pas « la socialité affichée, instrumentalisée en discours ou figures explicites », mais « la socialité secrète, implicite, voire inconsciente⁵⁷⁸ ». La sociocritique nous aidera à déchiffrer les signes complexes du social portés par les textes considérés comme un ensemble de signes, à étudier les phénomènes d'inscription textuelle des discours et idéologies dominants en Afrique contemporaine dans le discours du récit romanesque d'Ahmadou Kourouma. L'auteur emprunte une variété de formes pour textualiser ces discours. Ces formes renvoient à la théorie du *dialogisme* développée par Bakhtine.

En effet, selon Mikhaïl Bakhtine, le discours romanesque découle d'un vaste travail de transformation rigoureuse d'une suite de mots qu'un artiste rassemble pour dépasser leur frontière habituelle et construire une œuvre esthétique peuplée de plusieurs langages. Or, à en croire les propos de Jacques Chevrier, les romans d'Ahmadou Kourouma adoptent « une forme romanesque baroque et polyphonique qui emprunte à tous les genres et mélange avec désinvolture des fragments se réclamant aussi bien de la prose narrative, du discours philosophique que de la poésie pure⁵⁷⁹ ». Ils s'inspirent des réalités sociales vécues par les peuples et font « voir autrement ce qui était trop aisément vu⁵⁸⁰ » dans les sociétés africaines contemporaines. Nous nous posons alors la question suivante : comment Ahmadou Kourouma nous fait-il voir autrement le monde ? Ses romans apparaissent comme des narrations ironiques

⁵⁷⁷ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *art. cit.* p. 14.

⁵⁷⁸ Claude Duchet, « Entretiens de 1995. Quand la sociocritique ? », Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris : Honore Champion, 2011, p. 18.

⁵⁷⁹ Jacques Chevrier, *Les Blancs vus par les Africains*, Lausanne : éditions Favre, 1988, p. 27

⁵⁸⁰ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique éditions, 2008, p. 72.

ayant précisément le rôle de maintenir la distance entre le lecteur et le texte. Ahmadou Kourouma est parti de situations sociales concrètes en choisissant de faire des événements historiques le thème principal de ses œuvres.

Cela cadre avec notre choix de l'approche sociocritique qui permet d'étudier les rapports étroits qui lient les romans d'Ahmadou Kourouma et le discours social. Il s'agit d'ailleurs de la préoccupation du GREMLIN qui pensait que l'ambition sociocritique consistait à « (re)penser et (re)lire plus finement la dynamique des médiations entre le social et ses représentations, dans leur historicité et leur épaisseur textuelle⁵⁸¹ ». Comme le souligne d'ailleurs Vincent Jouve dans *Poétique des valeurs*, tout texte narratif véhicule un certain nombre d'informations et de valeurs en lien avec l'univers extratextuel :

Les valeurs qui affleurent dans le texte ne fonctionnent pas en système clos. Si le texte propose sa propre vision du bien et du mal, il le fait en jouant sur des représentations qui existent hors de lui et indépendamment de lui - faute de quoi, il serait tout simplement illisible. Les valeurs inscrites dans le texte ne se laissent donc appréhender qu'à travers les relations implicites qu'elles entretiennent avec les valeurs extérieures⁵⁸².

D'entrée de jeu, nous disons avec Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron que le « roman propose une saisie du monde, qui ne peut rester étrangère aux “systèmes” (d'organisation sociale, de gouvernement, de partage des droits et des devoirs, etc.), voire qui, pour certains théoriciens, ne saurait se dire innocente face aux questions qu'ils posent⁵⁸³ ». Dans cette perspective, nous interrogeons comment le roman inscrit le social dans son déploiement narratif et discursif. Nous verrons comment tous les romans d'Ahmadou Kourouma « concour[en]t à une critique sociale, une satire du politique, des mœurs, des savoirs⁵⁸⁴ ». Ils décrivent largement les misères effroyables et les terreurs de l'histoire africaine. Les textes d'Ahmadou Kourouma prennent en charge les discours sociaux et permettent de les décrypter. C'est d'ailleurs le point de vue de Bakhtine qui, dans sa théorie du dialogisme, avance que la culture est faite de discours

⁵⁸¹ Le GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions), « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », *Texte*, n° 45-46, 2009, p. 179.

⁵⁸² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris : Presses universitaires de France, 2001, p. 15-16.

⁵⁸³ Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron, « Avant-propos », dans Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron (dir.), *Roman et politique : que peut la littérature ?*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 9.

⁵⁸⁴ Gyno Noël Mikala, *Satire littéraire et critique sociale chez Ahmadou Kourouma*, op.cit., 2014, p. 23.

divers que le roman reprend inévitablement. Pour lui, tout texte littéraire se construit avec différents logos, différents points de vue et discours. La textualisation de ces discours sociaux dans le corps des romans d'Ahmadou Kourouma permet de suivre de près l'évolution historique du continent africain. Comme l'écrit Josias Semujanga, ses romans sont loin d'être de simples réactions d'un univers symbolique résumant les grands problèmes existentiels en Afrique :

En mettant en lumière la connexion existant entre l'histoire « officielle » et son affabulation romanesque comme style de vie, consistant à faire voir le monde avec distance, Kourouma a remarquablement engagé une bataille contre la forme romanesque telle qu'elle est pratiquée en Afrique depuis les années 1950. Ses romans se manifestent sous forme d'une parole, une explication ou un discours apparaissant comme une *transperception*, c'est-à-dire la perception qui traverse et dépasse les discours hégémoniques et les figures monumentalisées. Car le roman, par son pouvoir de créer des fictions, constitue un lieu qui traverse et transcende toutes les facettes d'un événement et fait procéder la création esthétique d'une quête ou d'un mouvement vers la face cachée des choses, vers une *transréalité* [...] proche du sacré, c'est-à-dire ce qui *relie* les différents niveaux de réalités à travers et au-delà d'un événement⁵⁸⁵.

Dans les romans d'Ahmadou Kourouma, les voix s'entrecroisent de la même façon. Pour structurer ses romans, Ahmadou Kourouma utilise la polyphonie comme mode de structuration pour évoquer les mensonges des colonisateurs européens et la déchéance des princes et rois, jadis respectés et désormais condamnés à vivre de la mendicité et du déshonneur (Fama, Djigui), et de tous les despotes africains mus par l'appât du gain, en sacrifiant leurs administrés. Par les artifices de la narration, Ahmadou Kourouma a érigé une œuvre en mémorial des événements tragiques de l'histoire du continent africain et c'est à travers les mots et leurs référents que nous retrouvons les indices renvoyant aux discours et idéologies dominants que véhiculent les sociétés africaines. Pour expliciter ces discours et idéologies, mettre en relief les formes linguistiques et la réalité sociale, nous allons fonder notre argumentaire sur la sociocritique qui étudie « non pas le politique hors du texte, mais le social dans le texte, ou encore le texte comme pratique sociale parce que pratique esthétique et partie prenante dans l'élaboration et le

⁵⁸⁵ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, *op.cit.*, p. 12-13.

fonctionnement des imaginaires sociaux [...]»⁵⁸⁶ ». Nous interrogerons les mots et leurs combinaisons, les silences.

4.2. Les discours sociaux africains dans les romans d'Ahmadou Kourouma

Ahmadou Kourouma a été intéressé par les divers discours tenus sur l'Afrique. Il a alors restitué ces discours dans la fiction. Il a romancé avec brio l'histoire africaine en usant du discours parodique et ironique se développant à travers les interventions du narrateur ou certains personnages-clés et les gouvernements africains et leurs dictateurs tels que Sékou Touré, Houphouët-Boigny, Bokassa, Éyadéma, Hassan II, Kadhafi, etc. Comme il critiquait les hommes au pouvoir, il s'est attelé à l'écriture romanesque plutôt qu'à la rédaction des pamphlets à la manière de Mongo Beti qui a dressé, dans *Main basse sur le Cameroun*⁵⁸⁷, un réquisitoire contre le régime d'Ahmadou Babatoura Ahidjo et le néocolonialisme français. Dans cet essai, Mongo Beti dénonce sans ménagement ce dictateur dont le régime a constamment été légitimé par l'administration française qui l'avait hissé au pouvoir après l'indépendance du Cameroun. L'ambition d'Ahmadou Kourouma est de rendre compte de la réalité sociétale du continent africain et tenir un discours critique, voire contestataire, sur cette réalité sociale.

L'intérêt des romans d'Ahmadou Kourouma vient de ce qu'ils sont un réquisitoire contre les régimes qui se sont succédé en Afrique. Or, dans ce réquisitoire, Kourouma « n'avait aucun intérêt personnel à le dresser [...]. Il a agi guidé par sa dignité d'Africain, au nom de la dignité de tous les Africains que leur statut de dépendance empêche de s'exprimer⁵⁸⁸ ». Il a trouvé le moyen le plus efficace pour s'interroger sur les dysfonctionnements sociaux d'un continent à la dérive, comme l'écrit Emmanuel Dongala :

⁵⁸⁶ Claude Duchet et Isabelle Tournier, « Sociocritique », Beatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris : Presses universitaires de France, vol. 3, 1994, p. 3571-3573.

⁵⁸⁷ Mongo Beti a publié son essai *Main basse sur le Cameroun : autopsie d'une décolonisation* en 1972 aux éditions François Maspero. L'essai constitue un réquisitoire contre les crimes du président Ahidjo, dictateur du Cameroun par la grâce du néocolonialisme français. Mongo Beti a largement atteint son but puisque le livre fut interdit, saisi, l'éditeur poursuivi, et l'auteur a été l'objet de multiples pressions et menaces. Il a montré que les anciennes colonies françaises d'Afrique, formellement indépendantes depuis les années 1960, demeurent en grande partie sous le contrôle de la France.

⁵⁸⁸ Mongo Beti, *Main basse sur le Cameroun : autopsie d'une décolonisation*, Montréal : Éditions québécoises, 1974 [1972], p. 10-11.

Dans une Afrique où depuis l'indépendance les hommes (et les femmes) politiques ont mis le continent à genoux, où la plupart de nos maux tels que la pauvreté, le déficit de la démocratie, la faillite de l'éducation et des systèmes de santé résultent essentiellement de la mauvaise gestion pratiquée par les hommes politiques, personne ne me convaincra qu'un écrivain ne doit pas intégrer la politique dans son œuvre, mais se contenter d'écrire des romans d'amour [...]. [On] peut toujours révéler les dysfonctionnements d'une société sans slogans, sans prêcher un catéchisme, mais avec humour et légèreté, avec des plans et des séquences rapides comme au cinéma⁵⁸⁹.

4.2.1. Le discours politique

Pouvons-nous nous interroger sur les rapports entre roman et politique en Afrique francophone et chez Ahmadou Kourouma à l'heure de la démocratisation des institutions politiques africaines, de la mondialisation des peuples, des politiques et des économies à la suite des avancées très poussées en matière des techniques de communication et d'une production romanesque tous azimuts ? La question nous paraît très pertinente du fait que, depuis belle lurette, le roman et la politique entretiennent des rapports étroits. Le roman puise sa matière première dans les discours sociaux qu'il travaille pour les rendre plus aptes à traduire l'existence humaine. Cette idée était déjà évoquée par Claude Duchet quand il écrivait que « le roman s'affirme lui-même comme société⁵⁹⁰ ». Par sa souplesse formelle et son ancrage dans la réalité, il est susceptible de rapporter de grandes questions sociales et politiques traversant l'histoire. Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron avancent à cet effet que le roman, qui met en scène une fiction, élabore un monde dont les significations englobent en le débordant largement l'espace plus restreint du politique, entraînant le lecteur vers une expérimentation, une mise en question et une prise de distance⁵⁹¹. Jacques Rancière est plus explicite dans ses analyses sur les rapports entre roman et politique quand il écrit ainsi :

[Les] artistes [...] se proposent de changer les repères de ce qui est visible et dénonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu [...], de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects. C'est là le travail de la fiction. La fiction n'est pas la création d'un monde

⁵⁸⁹ Emmanuel Dongala, « Écrivain et militant jusqu'à la moelle », Ambroise Kom (dir), *Remember Mongo Beti*, Bayreuth University : Bayreuth African Studies, 2003, p. 56.

⁵⁹⁰ Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 449.

⁵⁹¹ Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron, « Avant-propos », dans Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron (dir.), *Roman et politique : que peut la littérature ?*, op.cit., p. 13.

imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures⁵⁹².

Ainsi, la littérature entretient-elle des liens avec la politique. Elle « fait de la politique en tant que littérature⁵⁹³ ». C'est pour cela qu'Ahmadou Kourouma, comme la majorité des écrivains africains, a été habité par le désir de traduire en fiction la politique menée en Afrique par les anciennes puissances coloniales et les dirigeants africains.

4.2.1.1. Les fondements du discours politique chez Ahmadou Kourouma

Le parcours littéraire d'Ahmadou Kourouma constitue une parfaite illustration de l'image d'un écrivain et critique politique. Son œuvre a plus que jamais besoin de parler du réel et de narrer le troublant quotidien, les histoires tragiques et les faits divers sanglants survenus en Afrique au courant des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Par la fiction, Ahmadou Kourouma est parvenu à exprimer son amertume causée par son emprisonnement et l'exil auquel il fut contraint dès 1963 à la suite des faux complots dont l'accusait le président de la Côte-d'Ivoire d'alors, Félix Houphouët-Boigny, jusqu'au soir de son existence en 2003. Les événements historiques survenus en Afrique avant sa mort sont minutieusement décrits dans ses romans et le rôle des narrateurs est plus que capital dans cette description des événements. Josias Semujanga le laisse entendre ainsi :

Les narrateurs déconstruisent par des procédés de distanciation tout projet de dire la réalité historique, c'est-à-dire toute capacité à rapporter les faits historiques qui lui

⁵⁹² Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 72.

⁵⁹³ Dans *Politique de la littérature*, Jacques Rancière développe la notion de « politique de la littérature » qui désigne une forme de l'art d'écrire développée au courant du XIX^e siècle. Selon lui, « la politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression "politique de la littérature" implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature ». Voir Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007, p. 11). Cette politique que Rancière nous fait découvrir est propre à la littérature et tend à se distinguer de la politique en tant que telle. Pour notre part, nous tentons de montrer les rapprochements entre le discours romanesque et le politique dans leur manière d'appréhender le passé.

préexistent dans le discours social selon le régime de la véridiction. Les procédés de distanciation ont pour fonction de dire au lecteur que l'histoire qu'il est en train de lire est fictive et non véridique, tout en la situant dans des événements, eux, véridiques⁵⁹⁴.

Par exemple, le roman *Les soleils des indépendances* puise son inspiration dans les événements politiques bien réels des premières années de l'indépendance de la plupart des colonies françaises d'Afrique noire, en général, et de la Côte-d'Ivoire, en particulier. Il peut être conçu comme une tentative de dénoncer des injustices bien réelles en cours en Afrique. C'est justement, dans ce roman, que le narrateur relatait avec humour et détachement que « les Indépendances tombèrent sur l'Afrique » comme « une nuée de sauterelles » (S, 24). Cette comparaison est très saisissante et en dit long sur l'importance de l'évènement et les attentes. Elle signifie que les indépendances n'ont pas apporté grand-chose aux Africains désillusionnés et déçus par la balkanisation de leur continent et les violents affrontements idéologiques dont il est devenu la scène. Ahmadou Kourouma tente alors de se défaire de ce climat malsain par un besoin viscéral de témoigner en faveur de ses nombreux amis qui croupissent en prison. Nous le constatons à la page de titre du tapuscrit de l'avant-texte qui porte la simple inscription « À l'ami Lamine Diabaté et ses codétenus ». Quant au dernier roman, *Quand on refuse on dit non*, il met en évidence la déstabilisation militaro-politique ivoirienne à travers les yeux d'un ex-enfant-soldat, Birahima, qui doit fuir le sud du pays pour échapper aux dérives de l'ivoirité.

Pour Ahmadou Kourouma, le roman est le moyen par excellence de mener son combat politique et, par-delà, manifester, comme tant d'autres écrivains africains, son intention affichée de témoigner et revisiter le contexte historique africain afin de le transposer en fiction. Serait-il alors, comme le prétend Tirthankar Chanda, un écrivain qui « avait su incarner, plus que raconter, toutes les déchirures de l'histoire africaine, depuis la colonisation jusqu'aujourd'hui, en passant par les turbulences qui ont suivi les indépendances » et qui « était devenue la voix de son peuple, la voix de tout un continent, [...] [un] homme, physiquement si impressionnant, écoutant du haut de ses deux mètres les rumeurs de son continent à la dérive⁵⁹⁵ » ? Ahmasou

⁵⁹⁴ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, *op.cit.*, p. 14.

⁵⁹⁵ Tirthankar Chanda, « Les écrivains (Erik Orsenna et Abdourahman A. Waberi) se souviennent d'Ahmadou KOUROUMA », *R.F.I Service Pro*, 9 janvier 2004, 1^{er} septembre 2004, < <http://www1.rfi.fr/fichiers/MFI/CultureSociete/1147.asp>>, site consulté le 28 juillet 2017.

Kourouma se range parmi les multiples voix qui clament la liberté de tous les Noirs tout en restant attaché aux réalités factuelles des événements qu'il a vécus. D'où les différents témoignages qu'il a laissés et dont nous donnons deux illustrations :

Je n'ai pas décidé d'écrire. La chose s'est imposée lorsqu'en 1963 Houphouët-Boigny a obligé un certain nombre d'intellectuels, dont j'étais, à avouer qu'ils préparaient un complot. [...] J'ai voulu écrire pour témoigner. Il était impossible de le faire directement en écrivant un essai. Alors j'ai recouru à la fiction⁵⁹⁶.

J'ai toujours voulu témoigner. J'écris et je dis : voilà ce que j'ai vu. [...] Cette fois, j'ai pris la guerre froide, et c'est moi qui l'ai vue. L'axe principal du roman [*En attendant le vote des bêtes sauvages*] est pour moi de témoigner. C'est ma vision de l'histoire qui est déterminante dans mes romans⁵⁹⁷.

Ces deux passages nous montrent qu'Ahmadou Kourouma transpose les bouleversements africains et son histoire personnelle dans le roman. Il propose un autre type de société et se revendique comme témoin de la conquête, de la colonisation et de la post-conquête du continent africain. Kourouma trouve dans l'actualité sociopolitique africaine la source de son inspiration romanesque. Il fait le tri dans l'actualité qui catalyse l'attention de tous les peuples africains aspirant à leur libération de l'oppression. Les allusions à cette actualité inscrivent les romans d'Ahmadou Kourouma dans le registre du « roman révolutionnaire » qui est défini par Henri Coulet comme « une fiction narrative en prose écrite au cours même des événements [...] et qui représente directement ou qui transpose le fait révolutionnaire avec l'intention d'exciter [...] la sympathie ou l'admiration du lecteur⁵⁹⁸ ». Kourouma a l'intention de faire cohabiter univers imaginaire et événements historiques. Son goût de la politique en tant que réflexion sur la société l'incite à tenter de brosser un tableau des répercussions de l'Histoire africaine dans le quotidien. La peinture de l'histoire des événements par Kourouma met en exergue les aspects marginaux,

⁵⁹⁶ Entretien avec Catherine Argand, *Lire*, septembre 2000, p. 52. Catherine Argand, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Lire*, 1^{er} septembre 2000 : publié dans *L'express* sur le site <http://www.lexpress.fr/culture/livre/ahmadou-kourouma_807456.html>, page consultée le 16 août 2017.

⁵⁹⁷ Propos recueillis par Yves Chemla, « *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou le donsomana. Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre librairie*, n° 136, janvier-avril 1999, p. 27.

⁵⁹⁸ Henri Coulet, « Existe-t-il un roman révolutionnaire ? », Christian Croisille et Jean Ehrard (dir.), *La légende de la Révolution*, Clermont-Ferrand : Presses de l'université de Clermont-Ferrand, 1988, p. 173.

les détails, etc., qui n'ont pas attiré l'attention des historiens africains. Conscient du pouvoir des mots, Kourouma décrit, à en croire les propos de Paola Perazzolo,

les violences physiques et idéologiques de tous les jours, l'excès des passions et des ambitions, les désordres récurrents qui abrutissent les esprits et durcissent les consciences [...]. [L'écrivain] esquisse [...] un [...] [continent] en proie au désordre, à des tensions contradictoires, à des revirements politiques rapides et inattendus, à des actes de violence multiples qui amènent à la perte de toute [liberté]⁵⁹⁹.

On le perçoit à travers tous les romans quand Ahmadou Kourouma évoque le ridicule, l'avidité, la lâcheté, la corruption, le manque de scrupule, la brutalité, la propension à la violence aveugle, etc., affichés par certains intellectuels et tous les despotes qui ont régné et règnent sur le continent africain. Dans ses romans, se lit la déchéance de l'homme par des systèmes de représentation politiques dites modernes qui n'apportent que malheurs aux peuples. Kourouma dépeint le chaos provoqué par la colonisation du continent africain, les indépendances qui dégénèrent en dictature et les guerres contemporaines en Afrique. C'est pour cela que Lorenza Russo soutient qu'Ahmadou Kourouma est un « auteur engagé [...] [qui] a offert aux lecteurs de ses romans un portrait féroce de l'Afrique d'aujourd'hui, par la description des guerres qui ont frappé son continent, des dictatures africaines, de la décolonisation, de la vie des enfants-soldats⁶⁰⁰ ». À travers ses romans, il apparaît comme un « opposant politique » aux différents régimes de son pays et de l'Afrique de la période des indépendances. Nous pouvons le voir à travers le légitime combat de Fama. Jean-Fernand Bédia note :

Les récriminations narratives du personnage principal, chargées dans un discours injurieux dominé par la « bâtardise » et son équivalent idiomatique de « gnamokodé », sont symptomatiques d'une colère politique exprimée vertement à l'encontre de la dictature et par effet de contagion contre la puissance colonisatrice qui délègue, conformément aux prescriptions du machiavélisme, ses vellétés de mainmise sur la république des Ébènes, ses habitants et ses richesses, au pouvoir despotique local⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ Paola Perazzolo, « “On ne pense que politique, je pense quelques fois politique aussi mais de manière à ne plaire à personne” : Henriette et Richard (1792) d'Isabelle de Charrière », Isabelle Durand-Le Guern et Iona Galleron (dir.), *Roman et politique : que peut la littérature ?*, op.cit., p. 43.

⁶⁰⁰ Lorenza Russo, *Entre le Soi et l'Autre ou les défis relevés d'Ahmadou Kourouma. Lecture de Monné*, outrages et défis, Paris : éditions Hermann, 2012, p. 21.

⁶⁰¹ Jean-Fernand Bédia, *Ahmadou Kourouma romancier de la politique africaine de la France*, op.cit., p. 21.

4.2.1.2. L'entrée de l'Afrique dans la modernité

Ahmadou Kourouma use de la stratégie scripturale de la fusion des genres mélangeant mythes, légendes, épopée, etc. Ce mélange des genres est une composante intégrante des mécanismes de son écriture. Kourouma produit de nouveaux textes à partir de l'épopée qui est une forme de la littérature orale et des formes du roman. Il recourt à l'esthétique de l'épopée afin de concilier l'oralité et les écritures. Construits sur des entrecroisements de divers types de discours, ses romans servent d'instruments pour explorer les actions extraordinaires et merveilleuses accomplies par les personnages. L'épopée constitue un « lieu textuel par excellence d'un déploiement du schéma guerrier. [...] Les divers protagonistes [...] sont animés par une incorrigible volonté de puissance⁶⁰² ». Kourouma utilise des intertextes procédant des genres oraux africains, comme nous le percevons à travers le recours à la parodie du personnage épique incarné par Fama dans *Les soleils des indépendances*. Issu d'une noble et très illustre famille, il est prédestiné à diriger le Horodougou. Mais il est vite trahi de manière éhontée par son cousin Lacina. Il est spolié de son trône et se voit arrêté puis inculpé parce qu'il est soupçonné de « participation à un complot tendant à assassiner le président et à renverser la république de la Côte des Ébènes » (S, 166). Il est finalement appelé devant le juge d'instruction pour l'interrogation préliminaire. Ce juge lui demande de « s'expliquer au sujet du rêve et du sacrifice ; du rêve pour lequel Bakary avait été un émissaire. Et Bakary avait déjà parlé, Fama devait confirmer » (S, 162). Fama est alors reproché de n'avoir pas « couru au réveil raconter son rêve à une personnalité importante du régime, le président ou le secrétaire général du parti unique » (S, 166). La justice le condamne à vingt ans de réclusion criminelle pour avoir « voulu terrasser les soleils des Indépendances » (S, 168) et pour ne pas avoir prévenu les autorités des intentions malveillantes du ministre Nakou, l'instigateur du complot. Le motif de son incrimination est d'avoir raconté à son ami Bakary un rêve qu'il a fait où le ministre Nakou était associé à des rapports avec les femmes, « un rêve qui fumait la mort et la peur ! » (S, 166). Parodie de justice ! Ainsi, Fama rumine-t-il sa désolation des « gens de l'indépendance [qui] ne connaissent ni la vérité, ni l'honneur, [...] sont capables de tout, même de fermer l'oeil sur une abeille » (S, 168). Selon le narrateur, les gens de l'indépendance ne laissent aucune liberté, car,

⁶⁰² Alexie Tcheuyap, « Le littéraire et le guerrier : Typologie de l'écriture sanguine en Afrique », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, p. 14.

lit-on, « l'esclave appartient à son maître ; mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul » (S, 166). Victime de l'injustice et de l'avidité du pouvoir et des richesses exercées par la nouvelle classe dirigeante aux dépens du peuple, Fama perd les attributs de prince et ne jouit pas des privilèges et des honneurs que lui confère son rang.

Après l'affranchissement de son pays, Fama ne vit plus dans l'aisance matérielle digne d'un prince Doumbouya. Pour décrire cette situation, Ahmadou Kourouma emploie l'ironie, le paradoxe et l'humour. Dès les premières pages du roman, le narrateur présente Fama et tous les vieux Malinkés ruinés par les indépendances comme des vautours attirés par les obsèques et les funérailles (S, 11) présentées comme un lieu de « travail ». Ce sale métier est pourtant perçu comme utilitaire, car « toute cérémonie funéraire rapporte » (S, 11). Ceux qui pratiquent ce métier sont de « véritables professionnels » (S, 11). Fama, qui fait partie de ces « professionnels », se voit alors faire « la bande avec des hyènes » (S, 11). Il vivote comme un « charognard », un « vautour », grâce à la nourriture distribuée aux enterrements des « bâtards ». Il a perdu ses valeurs traditionnelles et sa dignité. L'ironie est plus mordante : la « mort de ses vieux amis permet à Fama de survivre un peu moins mal. Quel travail en effet ! et quelle chute !⁶⁰³ ». Son rêve de prince et la réalité vécue sont si opposés qu'ils entraînent un comique saisissant. Le commentaire du narrateur dramatise la situation des princes sous les temps nouveaux en évoquant le comble de la déchéance du prince du Horodougou : « Fama Doumbouya ! [...] totem panthère, était un "vautour". Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisait bande avec les hyènes. Ah ! Les soleils des Indépendances ! » (S, 11). Le roman est ironique. Kourouma se sert des mots forts, et quelques fois agressifs, pour montrer l'opposition entre la tradition et la nouvelle société de la Côte des Ébènes. Le narrateur exprime ce que tout le monde pense en observant Fama : « Que voulez-vous ; un prince presque mendiant, c'est grotesque sous tous les Soleils » (S, 13). Tout le roman étale la saisissante déchéance du « dernier Doumbouya [qui] devint parasite de ses serviteurs ! C'était piteux, incroyable, honteux » (S, 127). Fama n'est que le symbole du

déclin irréversible de la tradition africaine et l'arrivée de nouveaux soleils et de nouvelles valeurs dont l'aspect positif n'est guère évident. Kourouma constate seulement,

⁶⁰³ Marie-Paule Jousse, *Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma : étude critique*, op.cit., p. 61.

impuissant, comment les valeurs traditionnelles ont périclité et quelles tragédies cette destruction entraîne. Vu de l'extérieur, Fama peut paraître ridicule dans son attachement à des valeurs qui sont devenues caduques dans le monde postcolonial⁶⁰⁴.

La pauvreté et « les conditions dans lesquelles il [Fama] vit sont franchement incompatibles avec la façon dont il entend incarner l'honneur et la fierté⁶⁰⁵ ». Fama devient, aux yeux du lecteur, grotesque. L'attention au corps grotesque est signalée par cette description de Fama, prince mendiant qui « se dépêchait encore, marchait au pas redoublé d'un diarrhéique » (S, 11) pour assister aux funérailles du septième jour de feu Koné Ibrahima. Même si Fama arrive un peu en retard à ces funérailles, le fait de se dépêcher ne se justifie pas. C'est lui qui doit diriger les cérémonies et les autres sont obligés d'attendre jusqu'à son arrivée. En dressant un portrait d'un diarrhéique se dépêchant, le narrateur use d'une fantaisie humoristique pour décrire Fama. À cela s'ajoutent les nombreuses expressions grossières qui renvoient à la dimension carnavalesque du langage comme « renifler avec discrétion le pet de l'effronté » (S, 14), « penser plus lourd qu'un duvet d'anus de poule » (S, 133), « se redresser et rebondir comme le sexe d'un âne enragé » (S, 135), etc. De plus, le village de Togobala n'est pas resté à l'abri du courant des indépendances. Comme l'affirme le narrateur, les « [c]ancelats des Indépendances, des partis uniques, de la révolution » (S, 137) font la loi dans ce village.

Ces dénigrement à l'encontre de Fama et de son village illustrent que le roman d'Ahmadou Kourouma s'applique à présenter l'envers et l'endroit d'une même réalité, soit un « monde renversé » (S, 73), un monde dirigé par les « bâtards » que le roman décrit de façon symbolique. Nous avons affaire à la figure rhétorique du paradoxe qui reflète le contraire de ce qui est énoncé par le narrateur et constitue une façon de dénigrer Fama qui refuse catégoriquement de reconnaître les changements survenus dans la vie politique de son pays. Il ne comprend rien de sa situation déplorable. Il s'accroche aux vieux mythes et refuse d'accepter qu'il n'a aucune valeur dans la société moderne. Toutes ses actions sont jugées archaïques.

Ahmadou Kourouma invente, par le biais des artifices de déconstruction des discours sociaux africains qui l'environnent, des événements vraisemblables pour engendrer la fiction

⁶⁰⁴ Amadou Koné, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre librairie, op.cit.*, p. 160.

⁶⁰⁵ Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne, op.cit.*, p. 135.

permettant de faire jouer l'idéologie et de maintenir l'autonomie de la littérature par rapport à la politique. Les narrateurs de ses romans se chargent de la mission d'expliquer en quoi les faits évoqués sont dérisoires. De tels narrateurs prennent, selon Josias Semujanga, un très grand plaisir à alimenter leurs récits avec la richesse, la polysémie et l'anarchie du réel :

Même là où il y a, en apparence, une étroite relation entre tel événement et tel personnage de l'histoire, le narrateur crée une situation de décalage entre fiction et événement historique, et rend ainsi au récit romanesque son opacité et son autonomie. La vérité historique relatée devient [alors] ambivalente [...] ⁶⁰⁶.

Ahmadou Kourouma « articule ainsi la voix de la résistance humaine s'élevant contre l'oppression et les pratiques meurtrières ou aliénantes au service des idéologies et des pouvoirs ⁶⁰⁷ ». Il n'hésite pas à dénoncer les « dirigeants des soleils des Indépendances » (S, 156) qui, par clientélisme ou corruption, s'approprient des privilèges, acquièrent malhonnêtement des richesses. Il critique sévèrement les dirigeants africains qui arrêtent Fama, l'emprisonnent, non pas parce qu'il a comploté, mais parce qu'il a osé rêver d'un complot et s'est abstenu de s'en confesser aux autorités. La lecture du roman d'Ahmadou Kourouma permet de voir que les peuples africains en liesse après leur victoire contre l'oppression coloniale sont vite désillusionnés et frustrés par leurs nouveaux dirigeants. Ahmadou Kourouma s'attaque donc à cette nouvelle classe d'intellectuels *made in Europe* qui avilit les masses populaires.

4.2.1.3. Le discours colonialiste

Le discours colonialiste se perçoit dans *Monnè, outrages et défis*, où la colonisation de l'Afrique francophone et ses ravages sur le continent africain sont évoqués sous l'aspect d'un fait politique fondateur de l'Afrique contemporaine. La colonisation apparaît comme un « contexte politique et sociohistorique [qui] est évoqué par Kourouma sans fioritures, sans tremblements, par un style incisif qui ne dédaigne pas pour autant les jeux de mots, le rythme, les proverbes et l'oralité ⁶⁰⁸ ». Ahmadou Kourouma entend dénoncer avec force les abus et les

⁶⁰⁶ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, *op.cit.*, p. 16.

⁶⁰⁷ Nicola Kovač, *Le roman politique. Fiction du totalitarisme*, Paris : éditions Michalon, 2002, p. 15.

⁶⁰⁸ Lorenza Russo, *Entre le Soi et l'Autre ou les défis relevés d'Ahmadou Kourouma*, *op.cit.* p. 22-23.

injustices que les Africains ont dû subir à l'arrivée des Européens. Ainsi, a-t-il pris la plume pour relever des défis⁶⁰⁹ et les chemins qu'il a empruntés croisent-ils ceux de certains historiens dans la description de la colonisation et la décolonisation de l'Afrique francophone. Parfait Bi Kacou Diandue écrit dans sa thèse qu'Ahmadou Kourouma « représente ici dans un style propre à lui – en se fondant sur des textes historiques – la pénétration française dans le Soudan et les corollaires de cette installation coloniale⁶¹⁰ ». Le texte fait allusion à la violence et aux mensonges de l'Histoire. Il retrace la lutte du peuple de Soba en pays mandingue depuis la pénétration coloniale française jusqu'à la veille des indépendances africaines. Son roi, Djigui Keita, ne tarde pas à collaborer avec les colons. Ahmadou Kourouma veut « créer l'histoire de la dynastie des Keita » (*M*, 186) au moyen de plusieurs techniques pour en proposer sa lecture personnelle. Madeleine Borgomano affirme que « le lecteur perçoit vite qu'il s'agit d'un roman historique, genre bâtard s'il en est, mais aussi très en faveur à l'époque actuelle⁶¹¹ ». Les événements historiques sont intégrés dans la fiction à des fins esthétiques et idéologiques.

Dans ce roman, Ahmadou Kourouma présente le discours colonial comme un leurre, un mensonge ayant occasionné un grand « monné (une grande honte) », un outrage à une Afrique qui fait désormais face à de nouveaux défis économiques, sociaux et politiques. Il utilise l'ironie, que Samuel Zadi définit comme « une méthode satirique apparentée au débat, qui lui permet à la fois d'exposer et de tenir compte du point de vue adverse, mais aussi, et surtout de le

⁶⁰⁹ Kourouma, dans de nombreuses interviews, revient sur les questions qui l'ont poussé à écrire tel ou tel roman. Par exemple, concernant le roman *Monné, outrages et défis*, voici les propos qu'il a avancés : « Quant à *Monné, outrages et défis*, je suis toujours choqué de constater que de la colonisation on n'en parle pas, les morts de la colonisation on n'en parle pas, les morts de l'esclavage on n'en parle pas. Tous les jours, on nous dit ce que le communisme a commis comme crimes. En France ils parlent tout le temps de l'occupation de quatre ans. Ils en parlent depuis combien d'années ? Cela fait cinquante ans qu'on en parle. Et nous, on n'en parle pas. C'était un peu, pour répondre à cette question, pour dire que nous aussi on a souffert » (Jean Ouédraogo, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », dans Jean Ouédraogo, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma, op.cit.*, p. 128-129). « Puis est venu *Monné, outrages et défis*, là je réponds aux occidentaux qui souhaitent que nous pleurions avec eux, condamnions avec eux ce que les Allemands leur ont fait. Ils ont subi l'occupation pendant quatre ans et ils en parlent avec insistance ; il y a même aujourd'hui encore des livres qui sont publiés sur la question. Alors j'ai voulu dire qu'on ne pouvait pas s'associer à leurs jérémiades pour seulement quatre années d'occupation car il ne faudrait pas oublier que nos terres ont été occupées pendant plus d'un siècle et demi », Diandue, Bi K. P., « Entretien avec Ahmadou Kourouma », le 2 juin 2002, Bi Kacou Parfait Diandue, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma, op.cit.*, Annexe XVII.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁶¹¹ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma : le « guerrier » griot, op.cit.*, p. 132.

ridiculiser en en présentant la fausseté et le mensonge⁶¹² ». L'ironie sert à convoquer le discours colonialiste. Concernant cette convocation, Josias Semujanga écrit que « comme phénomène sémantique et énonciatif, l'ironie présuppose l'existence d'un propos qui la sous-tend, c'est-à-dire un discours primaire – celui du contexte d'énonciation – qu'elle subvertit⁶¹³ ». Le roman fait ressortir les stéréotypes et les clichés que le discours colonialiste produit sur les Noirs. En ne présentant que les présumés défauts des Noirs, les colonisateurs entendent légitimer leur mission « civilisatrice » de coloniser l'Afrique.

Le discours ironique sur la colonisation en Afrique apparaît dans le discours du commandant Bernier qui se charge d'annoncer le Renouveau français prôné par le maréchal Pétain, qui a décidé de faire des habitants de Soba ses légionnaires. Bernier explique alors aux Noirs le sens du mot « légionnaire ». Selon lui, il s'agit d'« un ami du Maréchal, un de ses compagnons, un de ses soldats, un homme sur lequel il peut à chaque instant compter » (*M*, 111). En quoi consiste ce Renouveau apporté par la France ? C'est dans un discours qui reprend plus ou moins les habitudes discursives africaines que Bernier explique les changements apportés par le régime français pour les compatriotes de Djigui :

Avec le Renouveau, les indigènes doivent cesser de dormir, de chanter, de danser et se consacrer au travail. La France étant occupée, cesseront d'arriver en Afrique les grains cultivés et récoltés par les travailleurs et courageux paysans français. Sous l'autorité de la poignée de Blancs isolés ici, les indigènes doivent tout réaliser : l'Afrique doit se suffire. Pour mériter l'amitié du maréchal Pétain, les Nègres de Soba doivent cesser de mentir, de marauder, de désert, de paresser et produire, plus que par le passé, du riz, du mil, de l'arachide, du maïs, de l'huile de palme, du coton. Pour le Renouveau, ils doivent fournir du charbon, des peaux, des ivoires, du sisal, de l'or, du caoutchouc, des cornes, du soja, beaucoup d'enfants pour les écoles et le scoutisme, des malades pour les dispensaires et l'institut des grandes endémies, des femmes en attente pour les maternités, des hommes et femmes pour les chantiers et plantations, et des hommes sains et courageux pour l'armée coloniale qui pourchassera et châtiara les Nègres qui ne suivront pas les sages paroles du Maréchal. Le Renouveau ouvre une nouvelle ère; commence avec le Renouveau un monde de ferveur patriotique, familiale. Une cérémonie de salut aux couleurs sera, chaque matin, organisée dans chaque hameau avant le départ des paysans aux champs. Tout l'Empire, comme un seul homme, au

⁶¹² Samuel Zaidi, « *Monnè, outrages et défis* de Ahmadou Kourouma : un avis sur l'impact de la colonisation française ? », <http://www.wheaton.edu/~media/Files/Academics/Departments/Foreign-Language/French/Monn%C3%A8.pdf>, page consultée le 27 décembre 2012.

⁶¹³ Josias Semujanga, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone : éléments de méthode comparative*, Québec : Nuit blanche, 1996, p. 80.

même moment, se lèvera et répondra : « Maréchal, nous voilà. » Le Renouveau doit être enseigné aux habitants par les légionnaires qui sont les soldats, les partisans, les suivants et les griots du Maréchal. (*M*, 111-112)

Ce Renouveau apporté par les Français n'est qu'une exploitation, sur tous les plans, par l'homme blanc de l'homme noir, en lui imposant une production accrue, un respect de la famille et de la Nation française ainsi qu'un dévouement illimité au Maréchal. Les dirigeants français veulent réaliser leurs objectifs : implanter les intérêts de la France à Soba, les faire prospérer et les faire respecter, « civiliser » de gré ou de force les populations. Ainsi, vont-ils aliéner le pouvoir traditionnel, en faire un instrument pour entièrement réaliser leurs buts. Ils vont procéder à la nomination, au lendemain de la « pacification » de Soba, de Djigui comme chef principal. Ils promettent d'amener les rails jusqu'à Soba et avec eux le train. Ils arrachent l'adhésion complète du roi au pouvoir colonial et en font l'allié le plus sûr, qui acceptera même les diverses prestations et les travaux forcés, etc. Djigui, par sa soif du pouvoir, ira jusqu'à exploiter son peuple en instaurant et en organisant un véritable génocide avec les travailleurs forcés qu'il envoie en toute hâte sur les divers chantiers et fronts de guerre dans le but d'avoir son train promis par la France. Il accomplit loyalement le grand dessein de la colonisation française qui s'appelle la civilisation :

[...] civiliser ne signifie pas christianiser. La civilisation, c'est gagner de l'argent des Blancs. Le grand dessein de la colonisation est de faire gagner de l'argent à tous les indigènes. L'ère qui commence sera celle de l'argent [...]. [C]omme le besoin d'évoluer n'a jamais résidé dans la tête du Noir, il faut l'amener à vouloir la civilisation, à rechercher l'argent plus que le gibier, plus que l'amitié et la fraternité, plus que les femmes et les enfants, plus que le pardon d'Allah. (*M*, 57-58)

Ce passage nous révèle que les Noirs doivent rompre d'avec leur ancien système pour entrer dans une nouvelle ère, fondée sur l'individualisme et le travail personnel assidu qui aboutit au confort. Le projet colonial est présenté de manière ironique puisque le discours du progrès contraste avec les valeurs humaines de l'« amitié », de la « fraternité », de la « religion » et de la « fécondité » que le colonisateur veut faire disparaître en Afrique. Il est plutôt associé à l'éloge de l'argent. Or cet éloge symbolise-t-il le progrès apporté par la colonisation ? La monnaie introduite par la France n'est-elle pas un trompe-l'œil qui dissimule les vrais motifs du système que ce pays vient d'implanter dans ses colonies ? Le ton affiché dans la suite par l'interprète, qui « devant le regard interrogateur et sceptique du roi [...] baissa le ton et minutieusement

exposa ce qu'il appela "les paroles de l'argent du Blanc qui sont plus nombreux que mille millets et leurs milliers de plumes" » (*M*, 58), nous fait comprendre qu'Ahmadou Kourouma se sert de l'interprète pour détourner le sens de la perte de la souveraineté en un soi-disant développement. Il se sert de l'ironie, qui comme l'affirme Jankélévitch, « pense une chose et dit le contraire; défait d'une main ce qu'elle fait de l'autre⁶¹⁴ ». À travers le discours de l'interprète, Ahmadou Kourouma montre que la civilisation est ironiquement associée à l'argent qui, selon Jean-Fernand Bédia, a « servi à obscurcir hier et aujourd'hui l'humanité de l'Africain et à en faire spécifiquement un être au cœur des marchandages économiques et culturels dans l'antré des comptoirs impérialistes et néo-impérialistes de la France⁶¹⁵ ».

Le discours ironique aide aussi à décrire la campagne de mobilisation des Noirs contre les Allemands. La « France essoufflée avait besoin de tirailleurs solides » (*M*, 83). En participant à la guerre franco-allemande, les guerriers cessaient d'exécuter les corvées qui leur étaient imposées par leurs chefs indigènes. Le contre-discours, qui est mis en jeu, est que la guerre à laquelle ils participaient était plus meurtrière que ces corvées. Nous le percevons à travers le récit du retour des « premiers rapatriés sanitaires venant de France » :

Au nom d'Allah ! au vrai ! les Allemands avaient justifié leur réputation de méchants : nos compatriotes nous revenaient méconnaissables; pas un à qui les boches n'avaient pas arraché soit un membre, soit un œil ou une oreille. Les Français avaient confirmé leur renom de bons Blancs [...]. (*M*, 83)

Le passage oppose la méchanceté des Allemands qui ont défiguré les tirailleurs et la bonté des Français qui sont pourtant responsables de l'état déplorable de ces tirailleurs blessés. En même temps, l'ironie montre que ce qui est encore plus grave est qu'au prix du sang des anciens combattants, ils adoptent des manières de la civilisation occidentale. Ils sont fiers d'appartenir à la civilisation française. Pourtant, les Français ne les acceptent pas parmi eux. C'est d'ailleurs ce qui se perçoit à travers les cérémonies funéraires des tirailleurs africains tombés sur le champ de bataille européen. Alors que les anciens combattants et tous les Noirs en général sont en train

⁶¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie, op.cit.*, 1964, p. 76.

⁶¹⁵ Jean-Fernand Bédia, *Ahmadou Kourouma romancier de la politique africaine de la France, op.cit.*, p. 66.

de pleurer, prier et enterrer leurs morts, le discours du commandant blanc invite les Noirs à célébrer la victoire française :

Un matin d'harmattan – nous étions occupés dans le brouillard à pleurer, prier et enterrer nos morts –, on nous commanda à tous de monter au Kébi avec nos danses. Le commandant de la terrasse annonça qu'il était heureux, que nous Nègres nous l'étions aussi : la France, notre mère patrie à tous, venait de gagner sur les Allemands la plus Grande Guerre de l'humanité. Il nous ordonna de danser deux jours et deux nuits, de danser follement, tout le monde pouvait danser, les déserteurs et les insoumis pouvaient sortir et participer aux réjouissances de l'armistice. (*M*, 85)

Le commandant inverse le sens de la cérémonie funèbre en prononçant un discours de fraternité, de partage entre colonisateurs et colonisés alors qu'en réalité il veut manipuler le roi pour fournir les hommes et les envoyer en France afin de se débarrasser définitivement de l'ennemi. De cette façon, nous pouvons affirmer avec Pierre Fontanier que l'ironie « consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser⁶¹⁶ ». L'ironie se perçoit à travers cette attitude des Noirs de douter des promesses rassurantes du commandant et de transformer alors leurs danses en une danse des crabes afin de tromper la vigilance des gardes. Cette fameuse danse des crabes permet au danseur de se retourner à chaque pas afin de « s'assurer qu'un garde ne fonçait pas sur lui pour l'enlever et l'amener » (*M*, 85).

Dans *Monnè, outrages et défis*, le discours colonial se perçoit également à travers le phénomène de la traduction nous amenant à être sensible au discours critique du roman et à considérer l'ironie créée par le texte comme « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie ne sont pas pris dans leur sens propre et littéral⁶¹⁷ ». Nous y trouvons beaucoup de quiproquos et malentendus. Par exemple, le mot « liberté », prononcé par De Gaulle, est traduit par le mot *gnibaité* puis *nabata*, qui signifie littéralement « vient prendre maman » (*M*, 211), le mot « civilisation » par « devenir toubab ». On a affaire à une traduction ludique et ironique. Les quiproquos permettent à Ahmadou Kourouma de « joue[r] de l'interférence linguistique et se livre[r] à une sorte de

⁶¹⁶ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977 [1968], p. 145.

⁶¹⁷ César Chesneau Dumarsais (1676-1756), « L'ironie », dans César Chesneau Dumarsais, *Les Tropes*, introduction de Gérard Genette, Genève : Slatkine Reprints, t. I, 1967[1818], p. 199.

badinage amoureux avec la langue (avec les langues) en improvisant sur le caractère approximatif du message communicationnel⁶¹⁸ ». L'objectif est, selon nous, de mettre en scène une traduction complice avec le pouvoir colonial, si nous tenons compte du sens du mot « civilisation » traduit par « devenir toubab et gagner de l'argent ». Par ce phénomène de traduction, Ahmadou Kourouma reproduit, dans une autre langue, la rhétorique coloniale dont l'objectif est de dissoudre toute volonté de résistance et asseoir la domination.

La traduction montre que les propos de l'interprète reproduisent les préjugés et les stéréotypes faisant état des Noirs mensongers, brefs, les clichés du discours colonial sur les Noirs pour les marginaliser. Ainsi, Soumaré dit que « c'est vraiment malheureux qu'Allah nous ait mal fabriqués, nous, Nègres; il nous a créés menteurs de sorte que le Noir n'accepte de dire la vérité que la plante des pieds posée sur la braise » (*M*, 80). Cette idée est reprise par le fils de Djigui, Béma, qui dit que « nous les Nègres, nous sommes comme la tortue, sans la braise aux fesses, nous ne courons jamais : nous ne travaillerons pas, ne paierons jamais nos impôts sans la force. Il faut immédiatement monter dans les villages, montrer la force, recréer la peur » (*M*, 247). Ces préjugés sont même liés à un défaut héréditaire, car « les Noirs naissent mensongers » (*M*, 83), et participent à l'évocation du mythe de la malédiction des Noirs qui sont « des sans-cœurs, de vrais maudits – ce n'est pas sans raison que Dieu les a fabriqués noirs » (*M*, 82).

L'effet ironique consiste à remettre en cause les valeurs des sociétés occidentales qui ne reconnaissent pas la place de l'homme noir dans ce monde où l'aspiration à la liberté est un droit inaliénable. Ahmadou Kourouma reprend donc de façon ironique le mythe de la malédiction du Noir en l'intégrant dans le roman. Le portrait qu'il trace est peu reluisant et les Noirs sont des lâches, des « maudits et sans-cœurs » (*M*, 84) qui vont jusqu'à nier le progrès en refusant de participer à la construction du chemin de fer. Derrière ce refus se profile « la dénonciation de la situation de l'exploitation à laquelle sont réduits les ouvriers du train⁶¹⁹ ». Cela évoque le discours colonialiste qui a longtemps fait prévaloir le mythe « de la barbarie » des Noirs et de la supériorité occidentale qui a servi, d'un côté, à légitimer la colonisation du monde non

⁶¹⁸ Laurence Boudreault, « Folie de l'ironie et désenchantement de l'Histoire : transversalité du discours romanesque chez Ahmadou Kourouma », <http://www.uvic.ca/humanities/french/assets/docs/colloque-boreal/2008/Boudreault.pdf>, page consultée le 27 décembre 2012.

⁶¹⁹ Laure-Adrienne Rochat, *De l'épopée au roman*, op.cit., p. 63.

occidental pendant les XIX^e et XX^e siècles et, de l'autre, à maintenir l'image de la suprématie occidentale aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'Occident.

Le discours colonial prône la négation de l'humanité des Noirs qui n'ont jamais pensé à l'évolution du monde et la création en l'Africain d'un besoin « quasi inexistant » du « confort » (*M*, 59), d'évolution et de mieux-être (*M*, 58). Pour arriver à créer ce besoin, les colonisateurs vont s'appuyer sur leur soi-disant finalité de « faire passer l'Africain d'une mentalité improductive, facteur de pauvreté et de misère, à une autre propice au développement socioéconomique⁶²⁰ ». Ahmadou Kourouma recourt à l'ironie qui complexifie le discours historique que nous percevons dans ses romans. Il fait coexister deux visions du monde tout à fait opposées : la vision africaine caractérisée par des personnages intimement reliés à tout un réseau de forces surnaturelles et la vision européenne rationnelle. Tel que l'écrit Yves Clavaron, « Kourouma renvoie dos à dos les prétentions rationalistes et scientifiques des Européens, dont le savoir est mis au service d'une colonisation encore plus pernicieuse, et la superstition sanglante et obscurantiste des Africains, enfermés dans des croyances qui les rendent vulnérables⁶²¹ ». L'abondance des phénomènes surnaturels témoigne de la volonté du romancier d'ancrer son histoire dans la tradition africaine.

4.2.2. Le discours culturaliste

Le discours culturaliste renvoie à un certain nombre de discours qui mettent l'accent sur l'influence du milieu culturel et des formes acquises de comportements par les peuples africains. Perceptibles à travers l'action ou les propos des personnages, ces discours sont utilisés par Ahmadou Kourouma pour démontrer que l'Afrique précoloniale n'a pas été un continent paradisiaque comme l'ont tant chanté les poètes et les romanciers des années 1930-1950. Nous nous intéresserons à trois discours qui se recoupent que nous retrouvons dans les romans d'Ahmadou Kourouma : le discours de la tradition, le discours sur les religions et le discours de

⁶²⁰ Samuel Zaidi, « *Monnè, outrages et défis* de Ahmadou Kourouma : un avis sur l'impact de la colonisation française ? », <http://www.wheaton.edu/~media/Files/Academics/Departments/Foreign-Language/French/Monn%C3%A8.pdf>. Consulté le 27 décembre 2012.

⁶²¹ Yves Clavaron, « Politique et roman postcolonial : le désenchantement des indépendances chez V.S. Naipaul (*The Mimic Men*) et A. Kourouma (*Les soleils des indépendances*) », Isabelle Durand-Le Guern et Iona Galleron (dir.), *Roman et politique : que peut la littérature ?*, op.cit., p. 286.

la négritude. Comme nous le verrons, le continent africain regorgeait de plusieurs actes de violence comme les guerres de conquête, les sacrifices humains, les mœurs rétrogrades, tels que l'excision et les viols, etc.

4.2.2.1. Le discours de la tradition

Dans *Les soleils des indépendances*, Fama est le personnage type qui incarne le discours de la tradition. Il est l'héritier du trône du Horodougou et a été supplanté par le pouvoir colonial français. Son attitude de se considérer toujours comme un prince durant la période postcoloniale en dit long sur l'état de la tradition en Afrique. Il est animé par un sentiment de sauvegarder les valeurs traditionnelles qui ont fondé et pérennisé la culture de l'ethnie malinké. Ainsi, tente-t-il de restaurer la grandeur traditionnelle en organisant des cérémonies rituelles du deuil et des funérailles en l'honneur de Koné Ibrahima et Lacina pour qu'ils soient bien accueillis par leurs devanciers. Fama n'a qu'« une conception quelque peu dépassée des rapports qu'il doit entretenir avec les autres hommes dans la nouvelle société où il vit⁶²² ». Ses valeurs et ses codes de conduite sont ceux d'une Afrique traditionnelle que le roman présente comme en train de disparaître. Comme le dit Bakary, Fama n'a rien compris à la vie. Il est devenu « un vautour et va mourir en vautour » (S, 182). Nous dirons avec Matiu Nnoruka que Fama « se trompe d'époque. Voilà pourquoi il veut à tout prix retarder les aiguilles de l'horloge. [...] C'est de cette idée démodée que provient une partie de ses ennuis⁶²³ ». Fama, qui est déjà dépossédé de ses pouvoirs coutumiers par les nouveaux maîtres, croit toujours aux pratiques traditionnelles qui ont fait prospérer les Malinkés et essaie à tout prix de les pérenniser et rétablir la grandeur de la culture malinké. Ces pratiques traditionnelles apparaissent dans le roman sous l'aspect de sacrifices, de fétiches et de divinations. C'est le narrateur qui nous apprend cela :

Dans toute l'Afrique d'avant les indépendances, les malheurs du village se prévenaient par des sacrifices. On se souciait de deviner, de dévoiler l'avenir [...]. Les Malinkés du Horodougou le savaient bien, ils pratiquaient la divination et pas uniquement avec les méthodes prescrites par Allah [...]. Le fétiche prédisait plus loin que le Coran [...]. Et

⁶²² Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne, op.cit.*, p. 145.

⁶²³ Matiu Nnoruka, « *Les soleils des indépendances* : une idéologie rétrograde », *Peuples noirs-Peuples africains*, n° 33, mai-juin 1983, p. 99.

quel village malinké n'avait pas ses propres devins ? Togobala, la capitale de tout le Horodougou, entretenait deux oracles : une hyène et un serpent boa. (S, 154-155)

Le discours de la tradition met en évidence les sacrifices, les fétiches et les divinations qui entraînent pourtant l'abaissement de toutes les valeurs anciennes et la misère régnant sur le Horodougou. En commun accord avec les représentants de la tradition que sont les griots, Fama organise les cérémonies funéraires de feu Koné Ibrahima dans l'espoir de restaurer les coutumes alors en vigueur chez les Malinkés. Son retard à ces cérémonies l'expose à des conséquences fâcheuses. Il est agressé par le griot Bamba qui lui lance des injures les plus atroces ainsi que des « vilaineries les plus grossières » (S, 18) provoquant chez Fama la colère et la bagarre. Fama et la société qu'il représente sont alors ridiculisés par la nouvelle société issue des indépendances. Le récit d'Ahmadou Kourouma met à nu ce moment de changements des systèmes de gouvernement qui s'observent en Afrique postcoloniale. La colonisation et les indépendances ont ruiné les Malinkés de sorte que « l'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et aveugles » (S, 23). Ainsi, le prince déchu n'arrive-t-il pas à restaurer les mœurs anciennes. Il choisit alors la mort pour se défaire complètement de toutes les humiliations et « monnew » que lui et ses serviteurs ont subis au cours des règnes qui ont détrôné la dynastie et la tradition des Malinkés. C'est la fin d'un règne, celui de l'aristocratie malinké et de tous les autres pouvoirs issus de la tradition. Le drame de Fama participe donc de la déconstruction du mythe du bonheur africain avant la colonisation.

4.2.2.2. Le discours sur les religions en Afrique de l'Ouest

Ahmadou Kourouma attaque aussi le fonds culturel malinké dont les fondements spirituels résultent d'un syncrétisme des pratiques animistes malinkés, du christianisme et de l'islam. Cela se lit dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* quand Ahmadou Kourouma parodie le discours religieux à travers la fête du trentième anniversaire de la prise du pouvoir de Koyaga et les autres commémorations auxquelles participe la population de la République du Golfe. Nous citons, entre autres commémorations, les célébrations des dates d'initiation de Koyaga, de sa mère et de son père, la commémoration du décès du père de Koyaga, la participation à toutes les fêtes religieuses fétichistes, catholiques, musulmanes et juives, les commémorations des conspirations, des attentats contre Koyaga (E, 308-309), etc. En effet,

toutes ces célébrations « commencent à 4 heures du matin à la maison du parti par une prière collective, musulmane, protestante et catholique, une prière œcuménique » (*E*, 309). La prière est présidée par Koyaga, qui est non-croyant, n'appartenant à aucune confession religieuse. Selon nous, cette prière du matin rappelle la prière de l'aube des musulmans convaincus et particulièrement celle exécutée lors de la fête de la fin du ramadan. De plus, certaines fêtes du régime de Koyaga empruntent leurs noms à la Bible ou au Coran comme la fête de la bonté divine, la fête de la sanctification, la fête du troisième miracle, la fête de la nuit du destin, etc.

Dans *Quand on refuse on dit non*, les prières récitées par Birahima et Fanta apparaissent comme des moments de pause leur permettant d'observer leur rituel religieux. Elles n'apparaissent pas comme de véritables moments de recueillement. Birahima et Fanta disent des prières quand ils veulent reprendre leur voyage après un temps de repos. Ils font leur prière musulmane le matin ou quand ils sont fatigués : « 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 » (*Q*, 83). « Nous avons trop marché. Nous nous sommes arrêtés pour nous reposer et prier » (*Q*, 110). Le patron de Birahima, Fofana, et son maître, Haïdara, sont aussi de vrais musulmans. Fofana « courbe régulièrement les cinq prières par jour et jeûne pendant tout le mois de ramadan » tandis que Haïdara est un imam « obséquieux envers Allah. Il le prie et dit le chapelet tout le temps. Il jeûne pendant tout le mois de carême et trois jours par semaine les autres mois de l'année » (*Q*, 18). L'emploi de l'adjectif « obséquieux » met en doute la croyance de Haïdara alors que la suite nous apprend qu'il est un « maître dévoué à Allah ».

Nous pouvons déduire de ce qui précède qu'Ahmadou Kourouma utilise une tournure ironique pour révéler la vérité en utilisant un narrateur qui feint d'ignorer la signification des mots utilisés. On dirait que Birahima ne sait pas utiliser ses dictionnaires. La réflexion rejoint l'idée avancée par Christiane Ndiaye qui écrit que « la poétique de l'explication » qui caractérise le roman constitue « une stratégie de dévoilement des rhétoriques fallacieuses destinées à rendre sensé l'insensé⁶²⁴ ». C'est sous cet aspect ironique que Birahima soutient le massacre des imams ivoiriens par les militants bétés qui, quand ils « voient un iman, ils l'assassinent tout de suite

⁶²⁴ Christiane Ndiaye, « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du "blablabla" de Birahima », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 78.

[...] parce qu'il est trop obséquieux envers Allah. Allah en a marre de la grande obséquiosité des Imans » (*Q*, 33). L'« obséquiosité » des imams ivoiriens aurait déplu à Allah qui les aurait alors punis en leur envoyant des « escadrons de la mort ». Selon ces propos de Birahima, Allah est responsable des massacres de ses fidèles. Le contre-discours évoque l'idée que les conflits religieux pourraient mener à la guerre civile. Ahmadou Kourouma dénonce ainsi l'usage hypocrite des religions en Afrique.

Dans *Monnè, outrages et défis*, le narrateur nous révèle que « la religion était un syncrétisme du fétichisme malinké et de l'islam. Elle donnait des explications satisfaisantes à toutes les graves questions que les habitants pouvaient se poser et les gens n'allaient pas au-delà de ce que les marabouts, les sorciers, les devins et les féticheurs affirmaient : la communauté entière croyait à ses mensonges [...] » (*M*, 21). Ahmadou Kourouma attaque la société traditionnelle ouest-africaine qu'il accuse de syncrétisme sur le plan religieux. Cette société fait cohabiter l'islam, le catholicisme et l'animisme chez les Malinkés :

Les Malinkés ont la duplicité parce qu'ils ont l'intérieur plus noir que leur peau et les dires plus blancs que leurs dents. Sont-ce des féticheurs ? Sont-ce des musulmans ? Le musulman écoute le Coran, le féticheur suit le Koma ; mais à Togobala, aux yeux de tout le monde, tout le monde se dit et respire musulman, seul chacun craint le fétiche. (*S*, 105)

Ce passage montre que la religion musulmane et les pratiques animistes font bon ménage. Les Malinkés sont des musulmans qui consultent et écoutent les féticheurs pourtant proscrits par l'islam. Le féticheur et cafre Balla est donc une des incarnations de ce syncrétisme religieux. Son rôle correspond à celui de l'Imam dans l'islam. Les personnages manifestent leur attachement à l'une ou l'autre religion, sans montrer leur préférence. C'est notamment Fama qui ne cesse de prier Allah nuit et jour et de tuer les sacrifices de toutes sortes afin d'être rétabli dans ses droits de prince. Sa femme Salimata appelle à son secours à la fois la religion musulmane et la sorcellerie traditionnelle pour combattre à tout prix ce qu'elle croit être sa stérilité. L'islam et le christianisme ne semblent pas adaptés à l'âme des Africains. C'est pour cela que le recours aux rites animistes joue un rôle important dans les romans. L'illustration parfaite de cet attrait des mystères de la religion animiste est l'exemple de Koyaga qui, à la fin du roman, est séparé de son marabout et de sa mère sorcière. Il accomplit alors un rite animiste qui lui permet de reprendre le pouvoir par les élections qu'il est sûr de gagner, car « si d'aventure

les hommes refusent de voter pour [...] [lui], les bêtes sauvages sortiront de la brousse, se muniront de bulletins et [...] le] plébisciteront » (E, 381).

La parodie des croyances religieuses atteint son paroxysme dans *Allah n'est pas obligé*. Dans ce roman, la croix du Christ est portée par les chefs de guerre en bandoulière avec la kalachnikov et Allah « n'est pas obligé d'être juste ». Les personnages pratiquent le fétichisme, le maraboutage et le catholicisme. C'est le cas de Yacouba qui prononce des sourates du Coran et des prières de sorcier indigène dans des situations difficiles. Le colonel Papa le bon est un prêtre catholique qui, malgré sa mitre de cardinal, sa canne pontificale, la Bible et le Coran à portée de sa main, porte une kalachnikov en bandoulière sous sa soutane. Il « dormait, mangeait, priait et faisait l'amour avec [...] le kalach, les clés de l'arsenal et le grigri de protection contre les balles » (A, 69). Représentant du Front national patriotique (NPFL) à Zorzor, le colonel Papa le bon officiait lui-même la messe pontificale du dimanche. Il « 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 compétent » (A, 75). Bien que le colonel Papa le bon soit un « prophète fortiche » accomplissant des miracles, il apparaît dans le roman comme un criminel notoire. L'invocation d'Allah n'est pas un signe marquant de sa piété. Il est plutôt un personnage de carnaval et bouffon qui fait subir aux femmes de longues heures de désenvoutement durant lesquelles il « se mettait nu et les femmes aussi » (A, 70). L'ironie sous-tend son enseignement qui dit que tant qu'une âme aime le bon Dieu, rien de mal ne peut lui arriver : « si tu aimais le bon Dieu et Jésus-Christ, les balles ne te frappaient pas et tuaient les autres » (A, 75).

Grâce à l'ironie, Ahmadou Kourouma critique tous ceux qui instrumentalisent la religion à des fins politiques. Il se montre très dur avec les prêtres, les marabouts, les féticheurs ou les colons qui professent la religion pour accomplir des actes insensés et cruels. Par le biais de Birahima, il s'attaque à l'humanisme du commandant des prisons de ULIMO à Sanninquellie, la protestante Monita qui « donnait à manger aux prévenus qui n'avaient pas le droit de casser la croûte. Elle a donné du plaisir à ceux à qui il ne restait que quelques heures de vivre » (A, 107-108). Le Prince Johnson lui « était un homme de l'Église [...] entré dans la guerre tribale au Liberia sous le commandement de Dieu. Dieu lui avait commandé à lui Johnson de faire la

guerre tribale [...] pour tuer les hommes du démon [...] qui faisaient du mal au peuple libérien » (A, 135). Johnson apparaît comme un monstre qui est déterminé à tuer tous ses ennemis, qu'il qualifie d'hommes du démon, et en particulier le président Samuel Doe. Il fait l'amour avec la mère supérieure Marie-Béatrice. Cette dernière va défendre son institution religieuse en mitraillant ses agresseurs. Avec cornette et kalach, elle va résister pendant quatre mois aux assauts du Prince Johnson. Aidée pas les autres sœurs de l'institution, elle soigne les éclopés, les aveugles et les malades abrités dans son institution religieuse et administre l'extrême-onction. Sœur Hadja est, quant à elle, « tiers musulman, tiers catholique et tiers fétichiste » (A, 184). Durant toute la période trouble de la guerre tribale sierra-léonaise, elle s'est donné la responsabilité de protéger « avec beaucoup de rigueur et sans le soupçon d'une petite pitié » (A, 185) la virginité des jeunes filles qui lui sont confiées. Elle fusille sans pitié les filles qui se laissent aller et les hommes qui tentent de les entraîner à la débauche. Les coupables et les présumés coupables sont décapités et émasculés.

Les attributs de religieux de ces acteurs des guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone apparaissent comme une mascarade, un carnaval où chacun met ses habits du dimanche pour mieux tuer ou dominer ses rivaux en leur barrant le passage. C'est pour cela que ces personnages cités plus haut portent sous leurs soutanes la meurtrière kalachnikov attachée en bandoulière. Ils affichent des comportements bizarres en tentant de dissimuler leurs crimes par le port d'un accoutrement religieux. Par l'importance accordée à cet accoutrement et au rôle joué par ces acteurs des guerres tribales, Ahmadou Kourouma peut être considéré comme un grand maître de ce style que Bakhtine propose de nommer réalisme grotesque. Les professions de foi de ces acteurs s'opposent souvent à leur conduite durant la guerre. De façon implicite, le texte d'Ahmadou Kourouma met en place des traits forts du style carnavalesque. La religion entraîne une inversion de l'ordinaire, laissant place à la domination de l'irrationnel. Par leurs accoutrements et leurs larmes de crocodile lors des décès des enfants-soldats qu'ils exploitent – Papa le bon (A, 79), le général Onika Baclay (A, 111), le Prince Johnson (A, 145, 148), sœur Hadja Gabrielle Aminata (A, 186) –, les chefs de guerre apparaissent cruels et provoquent le mépris. On dirait qu'ils s'inscrivent bien dans la logique des conflits tribaux, des conflits ethniques, qui sont systématiquement attisés par certaines personnes qui veulent accroître sans vergogne des profits personnels.

Cette analyse montre que la religion est un thème fondamental dans l'esthétique parodique d'Ahmadou Kourouma. Les rites religieux, les pratiques des personnages que nous avons décrits dans cette section font allusion à une multiplicité des religions en Afrique. La rencontre de la religion traditionnelle africaine qui était régie par les esprits et les pouvoirs magiques, les enchantements, amulettes et talismans, de l'islamisme et du christianisme a donné une catégorie de croyance dénommée le syncrétisme religieux. Selon les propos des narrateurs d'Ahmadou Kourouma, la pratique religieuse est un syncrétisme du fétichisme malinké et de l'islam ou du fétichisme malinké et du christianisme. La parodie, la satire et l'ironie permettent à Kourouma de dénoncer, comme l'a noté Gyno Noël Mikala, l'illogisme de la pensée africaine avec ses croyances populaires, les superstitions et le charlatanisme qui régissent les rapports de l'homme noir avec son monde.

4.2.2.3. Le discours de la négritude

Les romans d'Ahmadou Kourouma critiquent et parodient aussi le discours de la négritude présentant l'Afrique précoloniale comme un paradis terrestre. Les auteurs de ce discours font croire à un monde meilleur, avec les lieux communs d'une Afrique précoloniale idyllique ayant résolu toutes les contradictions. Par convocation parodique du fond commun discursif de ce mouvement, Kourouma dénude les excès de ce discours qui ne veut jamais reconnaître la faillibilité du système politique précolonial. Il réécrit ce discours sur l'Afrique, et ses romans adoptent une posture critique à travers la parodie, la satire et l'ironie qui déstabilisent ce discours. Ces figures de distanciation utilisées par Ahmadou Kourouma permettent au lecteur de construire un autre sens du texte que celui projeté par ce discours idéologique.

Dans *Les soleils des indépendances*, Ahmadou Kourouma déconstruit le mythe du bonheur africain qui échappe à Fama préoccupé par « l'abâtardissement des Malinkés et [...] la dépravation de [...] leurs coutumes » (S, 16). Le texte présente le prince Fama qui vit dans un monde renversé où « les fils de bâtards » font la pluie et le beau temps. Le prince héritier est devenu un charognard. Il est donc un personnage ridicule qui s'active à la recherche de l'honneur royal alors qu'il n'a pas les moyens. Il apparaît comme « un serpent sans tête » (S, 87). Ce comportement de Fama de s'attacher à ses honneurs d'antan alors que les temps ont changé provoque un comique de situation. Fama se distancie du nouveau monde des indépendances et

l'attaque afin d'être récompensé à juste titre. Le paradoxe est qu'il est devenu un prince de pacotille dont les colères et la condition font sourire. Au moyen de la satire, le roman met à nu la dépravation des coutumes et l'abâtardissement des Malinkés et indirectement du peuple noir. Sophie Duval avance que « la satire aide le roman à se détacher de la réalité, grâce à l'élaboration esthétique qu'elle fait subir aux éléments empruntés à la vie⁶²⁵ ». Pour Kourouma, les indépendances ont relégué au second plan les qualités intrinsèques qui mettaient en évidence la solidarité dans les communautés traditionnelles.

Le roman décrit les coutumes malinkés surannées, voire décrépites, à travers un narrateur qui nous fait découvrir que les efforts déployés par le prince Fama, « né dans l'or, le manger, l'honneur » (S, 12) et donc éduqué pour être écouté et respecté, sont inopinément tournés en dérision. Malgré son statut princier, Fama devient grotesque. Il se bagarre avec ses agresseurs qui l'insultent lors des funérailles du septième jour de feu Koné Ibrahima. Or, durant les cérémonies de funérailles, la tradition voudrait que les participants montrent leur respect pour les morts. Au lieu de porter le deuil du défunt, Fama perd le nord et s'engage dans une bagarre qui, selon nous, sous-entend un manque de respect envers cette tradition. Ahmadou Kourouma se sert donc de la satire pour faire perdre à cette cérémonie son caractère sacré. D'ailleurs, les funérailles du septième jour de feu Ibrahima se transforment en une distribution des vivres et des boissons. Elles sont aussi l'occasion pour Fama et tous les vieux Malinkés ruinés par les indépendances de gagner de l'argent.

Fama n'a plus de valeur dans la nouvelle société. Il est méprisé par les griots et les gardes frontaliers. Prince né dans l'opulence, il finit par devenir un charognard. Ce portrait contraste avec le statut de prince qui symbolise la pérennité de la dynastie des Doumbouya. C'est pour cela que Fama décède à la fin du roman. Cristina Brambilla écrit que « Fama mort, c'est l'Afrique profonde, l'Afrique animiste qui meurt avec lui⁶²⁶ ». Cette mort est un signe frappant qui montre que Fama est un personnage trop conservateur, incapable de s'adapter aux changements. Tourmenté par les remords et la nostalgie d'un règne ancien, celui des valeurs

⁶²⁵ Sophie Duval, *L'ironie proustienne*, *op.cit.*, p. 147.

⁶²⁶ Cristina Brambilla, « Dieu, Allah et les autres dans les romans d'Ahmadou Kourouma », *Interculturel Francophonies*, *op.cit.*, p. 159.

anciennes et des temps des « bâtards », Fama vit dans un monde de nausée. La satire permet de tourner en dérision sa nostalgie qui implique que ce mode de vie ancien faisait son bonheur et était réellement idyllique pour lui. À cela s'ajoute la domination des Malinkés, commandés par Souleymane Doumbouya, sur les populations autochtones. De ce fait, l'Afrique précoloniale a connu des guerres de conquête qui ont endeuillé les peuples africains.

Dans *Monnè, outrages et défis*, Ahmadou Kourouma présente une société fermée sur elle-même et qui pratique l'esclavage. Nous le percevons déjà dès les premières pages, à travers la description de l'espace sacré de Soba qui sera violé par la conquête coloniale. Le narrateur évoque avec humour l'ancrage du royaume de Soba dans un ordre sociopolitique ancestral :

Depuis des siècles, les gens de Soba et leurs rois vivaient dans un monde clos à l'abri de toute idée et croyance nouvelles [...] C'était une société arrêtée [...], castée et esclavagiste dans laquelle chacun avait [...] son rang, sa place, son occupation, et tout le monde était content de son sort; on se jalousait peu. [...] Certes, ce n'était pas le bonheur pour tout le monde, mais cela semblait transparent pour chacun, donc logique; chacun croyait comprendre, savait attribuer un nom à chaque chose, croyait posséder le monde, le maîtriser. (*M*, 21)

Cette description du royaume de Soba peut correspondre à ce que Bakhtine nomme la « motivation pseudo-objective, qui apparaît comme l'un des aspects des paroles cachées "d'autrui" [...] de "l'opinion publique". [...] La motivation pseudo-objective est, de façon générale, caractéristique du style romanesque, se présentant comme une variante de la construction hybride, sous la forme de discours "étrangers" cachés⁶²⁷ ». Il s'agit d'une description ironique qui met en évidence les mensonges du discours culturaliste africain. Ainsi, Ahmadou Kourouma réécrit-il l'Histoire tout en mettant radicalement en cause le genre du récit historique. Il parodie les certitudes de ce discours grâce au narrateur qui nous apprend, par exemple, que le roi Djigui et sa cour pratiquaient des sacrifices en vue de pérenniser la tradition et rétablir la royauté. Djigui n'a d'autres armes que les amulettes et les sortilèges pour sauver le royaume de Soba d'une « bourrasque à laquelle le pays ne pouvait pas résister » (*M*, 16). La négation « ne...pas » montre que cette bourrasque, qui est la colonisation, se révèle plus contraignante et oblige le roi Djigui à signer une déclaration d'allégeance des Keita à la France.

⁶²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 126.

Le narrateur invite alors le lecteur à partager son regard nuancé, empreint à la fois de raillerie et de sympathie. La tradition est entachée de pratiques violentes. D'entrée de jeu dans le texte, le narrateur nous fait part de l'existence à Soba de quelques pratiques culturelles particulièrement sanglantes comme les sacrifices et les croyances ancestrales :

Les autochtones de Soba vivaient dans la honte et l'incivilité complètes : ils se promenaient sans le moindre fil sur les fesses et se soûlaient d'hydromel. Toujours fourvoyés dans l'animisme barbare et meurtrier, ils organisaient dans les bois sacrés des fêtes initiatiques, des orgies au cours desquelles ils s'entretuaient et s'entre-dévorait comme des bandes de lycéons. C'étaient des gens difficiles à côtoyer [...], qui se querellaient très souvent à propos de n'importe quoi [...]. Un matin, des montagnards, descendirent sur Soba des guerriers d'une tribu disciplinée et sobre. Dès les échanges des premières flèches, le chef païen de Soba tomba : ses sujets, désemparés, se dispersèrent et abandonnèrent aux mains des envahisseurs triomphant le bétail, les cases et même des biens qui ne se déplacent pas, comme les enfants, les vieillards et les épouses. (*M*, 187)

Au sein de la société traditionnelle de Soba, il existait ce que le narrateur appelle « le travail dans le travail ou avant le travail » (*M*, 82) qui consistait à retenir les jeunes gens capturés pour aller défendre la France attaquée par les « Allamas » (*M*, 81) lors de la « première Grande Guerre » (*M*, 83) chez leurs chefs respectifs pendant une certaine période avant leur embarcation. Ces chefs les faisaient travailler durement chez eux avant de les vendre épuisés, maigres et malades aux Blancs. Pendant cette période d'attente, l'abus grandissait au sein des gardes, sicaires, interprètes, représentants, etc., qui ne se gênaient pas alors de les exploiter⁶²⁸.

Ayant accédé au trône grâce aux forces surnaturelles, Djigui ordonne des sacrifices énormes pour garantir la pérennité à la dynastie des Keita. Il fait couler beaucoup de sang en sacrifiant bœufs, moutons, poulets et trois albinos. Ces divers sacrifices destinés à « annihiler la solitude, la souffrance et la mort dans l'irrégion des Sénoufos, bambaras, malinkés [...] » (*M*, 93) vont révolter l'univers de Soba à tel point que les fauves et les charognards finissent par

⁶²⁸ Les chefs traditionnels en Afrique sont impliqués dans les violences faites à leurs peuples. Le passage suivant en est une parfaite illustration : « Le pauvre diable capturé dans son village et descendu à Soba travaillait chez le sicaire, le représentant, le chef de canton et l'interprète gratuitement ; l'interprète, le chef de canton, le représentant et le sicaire vendaient le travail du fatigué au plus offrant. Le système fonctionna si bien qu'on vit des hommes ayant quitté leurs villages effectuer six mois de travail au noir nègre (s'ils ne réussissaient pas à désertier) avant d'être présentés au Blanc complètement vidés, maigres et malades (les employeurs noirs nourrissaient très mal les manœuvres à leur service) [...]. [L]'interprète, le chef de canton, le représentant, les sicaires trafiquaient, combinaient, s'enrichissaient avec la sueur de leurs coreligionnaires » (*M*, 82-83).

attaquer les sacrificateurs comme on peut le lire dans l'*incipit*. Cela traduit l'effondrement des pratiques animistes qui ne sont plus efficaces à la sauvegarde du patrimoine traditionnel. Ahmadou Kourouma parodie l'image d'un Djigui qui, bien qu'il soit « façonné avec la bonne argile, franc et charitable » (*M*, 13), ne parvient pas à mettre ses qualités au service de son peuple. Intrônisé dans la pure tradition, Djigui se présente comme un roi décadent qui dirige de main de maître le peuple de Soba grâce aux puissances surnaturelles et aux innombrables sacrifices engendrant la violence comme le remarque Pierre Soubias :

Monnè, outrages et défis est un roman violent : dès le début, les scènes de violence se multiplient, avec des épisodes sanglants à partir des sacrifices censés sauver Soba de l'ennemi. [...] *Monnè* mériterait assez bien le qualificatif de « roman de la cruauté » : non seulement le sang y coule beaucoup, mais les injustices, les non-sens, les cruautés morales de l'Histoire deviennent des objets mêmes de la narration⁶²⁹.

Les sacrifices jouent un rôle essentiel. Ils « protège[nt] contre le mauvais sort, appelle[nt] la santé, la fécondité, le bonheur et la paix » (*S*, 61). Mais, Djigui doit faire face à la présence des Français dans le Mandingue et l'imminence de leur arrivée à Soba. Ainsi, va-t-il, d'une part, « boire le *dègue*⁶³⁰ de l'alliance » (*M*, 27) à l'almamy Samory avec son cortège de sacrifices par des envois constants de chevaux, d'esclaves devant servir de guerriers, de bœufs, de belles vierges, bref, des présents des hôtes de marque (*M*, 27) et ordonner, d'autre part, la construction

⁶²⁹ Pierre Soubias, « Kourouma, l'écriture, la brutalité », Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 178.

⁶³⁰ La cérémonie du *dèguè* est un grand rite de la culture malinké en période de guerre visant un serment d'allégeance des vaincus aux vainqueurs. Le narrateur de *Monnè* relate que « dans le Mandingue, toutes les guerres victorieuses se terminaient par l'indispensable cérémonie de consommation du *dèguè*. Le *dèguè* est une bouillie de farine de mil ou de riz délayée dans du lait caillé. C'était une cérémonie publique, au rituel règlementé, qui avait lieu sur le champ de bataille où le combat avait été gagné. Dans le champ des vainqueurs, autour du roi à cheval, se regroupaient les suivants et les généraux, également à cheval. Les griots, auxquels se joignaient ceux des vaincus, les entouraient, jouaient de la cora, du balafon, louangeaient et chantaient les panégyriques du vainqueur. Une double et très longue file de guerriers s'alignait devant le roi. Les guerriers levaient les fusils, les pointaient en l'air et une salve partait. La cérémonie commençait » (*M*, 45). Dans le roman, Samory Touré a invité Djigui Keita à la consommation du *dèguè* pour qu'il lui fasse allégeance en vue d'une unification des forces contre les colonnes de Faidherbe. Après leur victoire, les colons vont faire signer, par Djigui, un traité d'amitié et de protectorat qui ressemble à la cérémonie malinké de consommation du *dèguè*. La cérémonie du *dèguè* est donc un rite – purement et exclusivement malinké – pratiqué dans le but de sceller les liens des vassaux aux suzerains.

d'un *tata*⁶³¹ qui mobilise toutes les forces vives de Soba. Or, cette alliance et la construction de ce *tata* constituent en soi des expressions de la violence.

Cependant, dans la mentalité traditionnelle africaine et surtout en Afrique de l'Ouest, les esprits des ancêtres jouent un rôle très important dans la vie des peuples qui croient que les mânes des aïeux règlent la vie des vivants dont ils ont la responsabilité. C'est pour cela qu'il est plus que nécessaire d'obtenir leur bénédiction et leur protection contre les esprits et les forces maléfiques qui guettent les peuples de Soba, car, comme l'écrit Koffi H. Lamewona, « les solutions disponibles, dans les sociétés traditionnelles africaines, pour parer aux malheurs, dévier les malédictions et attirer le bonheur s'obtiennent par voie de sacrifices⁶³² ». Dans ces conditions, le roi Djigui doit organiser d'innombrables sacrifices. Comble de l'ironie, les mânes des ancêtres n'acceptent pas les sacrifices offerts par Djigui. Ahmadou Kourouma peut être considéré, si nous nous en tenons aux propos d'Augustine H. Asaah, comme un « satiriste intrépide de vieilles attitudes rétrogrades, politiques comme sociales⁶³³ ». Ce qui signifie, selon nous, que le temps des sacrifices, aux XX^e et XXI^e siècles, est révolu. Les sacrifices sont inutiles. Nous rejoignons l'idée développée par Madeleine Borgomano qui relève que « le texte [d'Ahmadou Kourouma] suggère-t-il que le temps des sacrifices est déjà révolu, sans que les sacrificateurs le sachent et qu'ils ne constituent qu'une survivance⁶³⁴ ». La pérennité du règne de Djigui ne peut donc plus être obtenue par l'offrande de sacrifices comme jadis.

Ahmadou Kourouma recourt donc à la parodie pour décrire la pratique des sacrifices qui a caractérisé les sociétés africaines traditionnelles. Djigui organise de véritables orgies de sang, déploie ses sortilèges. Ces sacrifices, qui sont « une institution de la dynastie, du suprême des

⁶³¹ Le *tata* désigne un mur gigantesque conçu par le roi Djigui en vue de protéger son royaume contre l'invasion étrangère. Ainsi les habitants de Soba se mirent à « la réalisation du *tata* dont la crête devait se perdre dans les nuages, l'empatement aller de Soba à la mer, un *tata* en hauteur et profondeur, infini. La plus titanique construction de la Négritie ! » (*M*, 33-34)

⁶³² Koffi H. Lamewona, *Écriture violente ou violence culturelle : une lecture de Les soleils des indépendances & Monnè, outrages et défis de Ahmadou Kourouma*, mémoire de maîtrise, Montana : University of Montana, 1995, p. 58-59. Disponible sur le site <http://scholarworks.umt.edu/etd/2141>, consulté le 9 juin 2015.

⁶³³ Augustine H. Asaah, « Les déboires des indépendances dans les deux premiers romans d'Ahmadou Kourouma », *África [Texte imprimé] : Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, São Paulo : Humanitas, 2011, n° 29-30, p. 218.

⁶³⁴ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma : le « guerrier » griot*, *op.cit.*, p. 140.

adorations qu'un chef Keita pouvait exposer » (*M*, 90), concourent à sceller l'alliance entre les humains et les esprits. Ils « ont grandi Djigui en humanité, en sagesse, en force et en beauté » (*M*, 97). Ces valeurs évoquées ironiquement par le narrateur semblent être mises en cause et le lecteur prend conscience qu'il a affaire à un discours parodique. Jean-François Durand écrit que Djigui « multiplie les sacrifices afin d'interroger les mânes des aïeux sur l'avenir de sa lignée⁶³⁵ ». Les sacrifices et tous les efforts conjugués se révèlent pourtant impuissants face à la tactique militaire des colons français qui par ailleurs sont entrés à Soba par la colline Kouroufi :

C'est quand Djigui arriva en tête de l'escorte du côté de Kouroufi, au bout du chantier, qu'il trouva, arrêtée, une colonne française. La vraie colonne française, en tête à cheval, le capitaine et le lieutenant blancs, casque colonial et costume blancs, le pistolet à la ceinture, les jumelles et le sifflet en sautoir [...]. Oui! Djigui était nez à nez avec une vraie colonne française. Les nazaréens étaient entrés à Soba par la colline Kouroufi truffée de sortilèges ! Ils l'avaient escaladée comme s'enjambent le seuil de la case et les cuisses d'une femme déhontée; s'étaient emparés de l'arsenal. Sans tirer un coup de fusil ! Sans faire hurler un chien ! Sans tuer un poussin ! Sans effarer une seule poule couvant ses œufs ! » (*M*, 35).

Les exclamations et la comparaison associées aux différentes répétitions de la préposition « sans » traduisent l'ironie du narrateur ridiculisant du coup Djigui qui avait déployé en vain les sortilèges les plus puissants de sa magie et toutes les forces vives de son royaume pour contrer les Français. Le contraste résulte de ces efforts engagés par Djigui dans la construction du *tata* et de la facilité avec laquelle les militaires français envahissent le royaume de Soba. Les sortilèges « s'avèrent incapables de secourir une humanité déboussolée, leurs réponses aux défis de la vie n'étant que le produit d'une réalité qui n'existe plus⁶³⁶ ».

Un autre fait qui montre que l'Afrique traditionnelle n'était pas un paradis est cette attitude du roi Djigui qui est complètement obnubilé par ses priorités incongrues et la préférence qu'il accorde au pouvoir sans se soucier du sort de ses sujets qu'il soumet à de durs labeurs afin de concrétiser ses vœux d'avoir son train et sa gare au *Bolloda* (palais du roi Djigui). Les chefs africains sont prêts à tout faire pour rester au pouvoir. Djigui est donc un roi orgueilleux qui

⁶³⁵ Jean-François Durand, « *Monnè, outrages et défis*. Chroniques de l'inachèvement », *Interculturel Francophonies*, n° 6, novembre-décembre 2004, p. 142.

⁶³⁶ Cristina Brambilla, « Dieu, Allah et les autres dans les romans d'Ahmadou Kourouma », *Interculturel Francophonies, op.cit.*, p. 154.

n'hésite pas à donner aux colons français le feu vert pour « extraire du pays des hommes et des femmes pour les prestations et les travaux forcés, des recrues pour l'armée coloniale, des filles pour les hommes au pouvoir, des enfants pour les écoles, des agonisants pour des dispensaires et y puiser ensuite d'autres hommes et femmes pour tirer le rail » (*M*, 73-74). Ces propos révèlent la complaisance et la tyrannie de Djigui et de tous les monarques africains. Djigui est prêt à sacrifier son peuple pour conserver son honneur et rester au pouvoir.

Comme dans *Les soleils des indépendances*, le discours culturaliste, dans *Monnè, outrages et défis*, se trouve confronté à d'autres discours qui le phagocytent. La colonisation finit par écarter le vieux Djigui et toute sa cour. Une nouvelle génération formée par les colonisateurs va définitivement enterrer tous les vestiges de la civilisation traditionnelle. Comme Fama qui réalise son incapacité à restaurer la royauté et choisit la mort, Djigui, qui n'a plus de force et d'autorité, choisit de se suicider. Le narrateur dit que « la vie venait de quitter Djigui; il ne passa pas les limites de Soba : les nombreux sortilèges qu'ils avaient enfouis dans le sol de la ville et le sang des sacrifices avec lesquels les Kéita avaient arrosé ce sol ne l'avaient pas permis » (*M*, 270). Ce suicide représente la fin d'une époque en Afrique, celle de la royauté et tout son cortège de privilèges et de sacrifices. Par le personnage de Djigui, le roman d'Ahmadou Kourouma illustre l'inadaptation du discours de la tradition aux structures des sociétés africaines modernes et contemporaines. Il attaque donc les faiblesses des chefs traditionnels africains qui exploitent leurs administrés.

Chez Ahmadou Kourouma, le discours culturaliste se présente donc comme un discours parodique. Djigui s'épuise en sacrifices pour faire asseoir son pouvoir monarchique. Son destin, « quoi qu'en dise le griot et malgré les sacrifices de toutes sortes, est celui d'un suzerain condamné à l'humiliation des visites du vendredi, des corvées et prestations diverses infligées à son peuple, et cela malgré la tradition. De sorte que la tradition qui persiste n'est qu'un avatar dégradé de la vraie tradition, un abâtardissement⁶³⁷ ». Djigui dispose d'un moyen de lutte dérisoire et ses plans de résistance face aux envahisseurs français font rire. Il affiche un amour-propre démesuré, un acharnement à obtenir son train, en dépit du mécontentement populaire.

⁶³⁷ Amadou Koné, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre librairie, op.cit.*, p. 160.

Janet Marsh avance qu'« il s'agit d'une parodie par laquelle Kourouma révèle la nature égoïste et infantine de Djigui, son manque de souci envers son peuple⁶³⁸ ».

Ahmadou Kourouma procède à la démystification des chefs traditionnels africains dont il trace un portrait peu glorieux et « sape le mythe d'une Afrique idyllique à laquelle croyaient des ethnologues, par exemple l'Allemand, Frobenius, ou certains des idéalistes tels que L.-S. Senghor⁶³⁹ ». Il n'est pas tendre envers les pouvoirs traditionnels africains. Ces deux romans que nous venons d'analyser montrent que les temps de la royauté sont révolus. La vie traditionnelle, Fama et Djigui doivent mourir. Fama et Djigui ne peuvent plus reconquérir leur pouvoir. Pour Ahmadou Kourouma, la seule survie de l'Afrique consiste en l'intégration des aspects positifs de la tradition aux techniques d'expression du présent. La mise en cause de la négritude constitue pour lui une étape faisant partie de son projet de critiquer les idéologies dominantes en usage dans l'Afrique contemporaine.

4.3. Les idéologies dominantes en vigueur dans l'Afrique contemporaine

Nous abordons les idéologies politiques que nous retrouvons dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Par discours idéologique, nous entendons un système de pensées particulières fondamentales à des groupes de personnes. L'idéologie cherche à amener ces groupes de personnes à croire que la solution proposée dans le discours en question est la bonne solution au problème social rencontré. La définition que nous adoptons dans cette réflexion est celle de Teun Van Dijk qui avance qu'« une idéologie est le fondement des représentations sociales partagées par un groupe⁶⁴⁰ ». Selon lui, les idéologies constituent la base « axiomatique » des représentations sociales d'un groupe. Elles contrôlent les discours des individus et les autres pratiques sociales des membres du groupe. En cela, nous pouvons dire avec Van Dijk que « les idéologies constituent la ressource nécessaire à la coopération, la coordination et la cohésion au sein du groupe, ainsi qu'à la gestion des relations de compétition,

⁶³⁸ Janet Marsh, « La représentation des chefs traditionnels et contemporains dans *Monnè, outrages et défis* », *Études francophones*, vol. XVII, n° 1, 2002, p. 50.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁴⁰ Teun Van Dijk, « Politique, Idéologie et Discours », *Semen* [En ligne], 21 | 2006, mis en ligne le 28 avril 2007. URL : <http://semen.revues.org/1970>, consulté le 29 février 2016.

de conflit ou de lutte entre les groupes⁶⁴¹ ». Le discours qui en résulte servira à faire adhérer les membres du groupe à la solution proposée. Il s'inspire alors des valeurs auxquelles une partie du groupe ou le groupe dans son entièreté est attaché, ce qui donne aux discours idéologiques un rôle très important dans une société.

Les idéologies évoquées dans les romans d'Ahmadou Kourouma nous révèlent la nature des grandes préoccupations des peuples africains et cristallisent ce à quoi ces peuples croient et les moyens dont ils doivent se doter pour arriver à leurs fins. Dans la reconstitution de l'histoire sociopolitique et économique du continent africain à travers un monde fictif, Ahmadou Kourouma ouvre la voie à des analyses du discours social africain. En s'attaquant à la colonisation, à la classe dirigeante, à la condition de l'enfance africaine bâclée, etc., il fictionnalise, à travers ses personnages, les discours ou idéologies du nationalisme, de l'impérialisme colonial (français), du socialisme et du communisme. À travers la mise en texte de ces idéologies, Ahmadou Kourouma nous fait découvrir les valeurs auxquelles les peuples africains s'accrochent et les actions qu'ils sont prêts à entreprendre.

4.3.1. L'idéologie nationaliste

L'idéologie nationaliste en Afrique est l'héritage des thèses défendues par les écrivains de la négritude qui revendiquaient la reconnaissance par l'Occident spoliateur des valeurs et de la culture des peuples africains. Le discours qui sous-tendait cette idéologie en Afrique s'attaque au système colonial. C'est à travers le discours nationaliste que nous décelons la lutte menée par Fama pour « venger cinquante ans de domination et une spoliation » (S, 24) et la consolidation de l'indépendance nouvellement acquise dans le sang. Fama a vécu le paradoxe de l'indépendance et sa façon d'agir permet de construire la critique de l'histoire par l'ironie.

Les discours qui sont à l'honneur dans les États africains nouvellement indépendants évoquent la construction des nouvelles sociétés africaines dans le strict respect des aspirations des populations. Mais il s'agit de discours hypocrites dans la mesure où les nouveaux maîtres de l'Afrique indépendante vont instaurer, à l'instar de ceux de la République de la Côte des

⁶⁴¹ *Idem.*

Ébènes et de la République socialiste de Nikinai, des régimes à partis uniques. On peut le constater à travers la décision unilatérale du président de la République de la Côte des Ébènes de libérer tous les prisonniers afin d'amorcer la réconciliation dans la République :

Lui, le président, était la mère de la république et tous les citoyens en étaient les enfants. La mère a le devoir d'être parfois dure avec ses enfants. La mère fait connaître la dureté de ses duretés lorsque les enfants versent par terre le plat de riz que la maman a préparé pour son amant. Et l'amant à lui, le président, était le développement économique du pays [...]. (S, 173-174)

Dans le passage, le président est présenté par la métaphore de la mère qui symbolise le fondement de la vie et la sauvegarde des biens familiaux. Il veut montrer à ses sujets les valeurs qu'il véhicule, l'importance de la nation, la valeur d'être mère de sa population, le respect des besoins de ses sujets, comme le ferait une mère digne de ce nom. Ahmadou Kourouma se sert de l'ironie pour dénoncer ce genre de discours simplement flatteurs et les intentions malsaines des nouvelles élites africaines au pouvoir ne concordant pas avec les actes quotidiens. On perçoit qu'au lendemain des indépendances africaines, le discours nationaliste évoque la démagogie des dirigeants politiques africains qui, au lieu de conduire leurs peuples vers leur plein épanouissement comme une mère qui veille sur ses enfants, se sont transformés en pères de la nation, guides providentiels et ogres massacreurs de leurs peuples. Ils se sont taillé la part du lion dans le partage du gâteau de l'indépendance comme nous le lisons dans le roman :

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 des louanges du président, du chef unique et de son parti, le parti unique, peut bien engouffrer tout l'argent du monde sans qu'un seul œil ose ciller dans toute l'Afrique. (S, 25)

La nouvelle classe politique africaine contrôle comme elle veut l'appareil politique. C'est pour cela qu'elle met sur pied le parti unique. Il s'agit d'un parti fantoche qui « ressemble à une société de sorcières, [où] les grandes initiées dévorent les enfants des autres » (S, 24). Ses représentants se meuvent par ailleurs dans le luxe, alors que Fama et les masses populaires sont abandonnés à la misère à cause de leur analphabétisme. Or, pour entrer dans cette nouvelle oligarchie, il n'y a pas trente-six mille solutions : il suffit de savoir « dire les louanges du président, du chef unique et de son parti » (S, 23). Ahmadou Kourouma parodie le système des partis uniques en Afrique qui émousse le militantisme politique chez les jeunes et, partant,

détruit l'élan nationaliste nécessaire à une prise de conscience réelle des problèmes du continent africain. Sa parodie passe par le choix d'une langue française malinkisée capable de rendre compte de cette nouvelle Afrique caractérisée par les violences et le non-respect des structures qui ont contribué à chasser les colonisateurs. Par les nombreuses allusions aux mythes, légendes, les références aux proverbes, dictons, sentences, etc., qui sont fidèlement rapportées dans le texte, Ahmadou Kourouma a plié le roman en tant que genre littéraire aux exigences d'une culture imprégnée de contes.

À travers le pitoyable sort du personnage de Fama, prince déchu et incapable de trouver sa place dans l'ordre nouveau, le romancier raconte comment les indépendances africaines ont entraîné les pays et les peuples africains dans des troubles terribles. L'indépendance n'a apporté à Fama que les morceaux du pauvre et en particulier « la carte d'identité nationale et celle du parti unique » (S, 25). Dans un style chargé d'ironie, le roman critique les fondements des indépendances africaines. Ce style permet à Ahmadou Kourouma de créer une complicité entre l'émetteur et le destinataire capable de comprendre le clin d'œil ironique. C'est pour cela que le narrateur manifeste son désespoir en affirmant que « vraiment les soleils des Indépendances sont impropres aux grandes choses » (S, 143-144). Dans un roman ironique, les propos du narrateur apparaissent d'abord comme des affirmations incontestables, mais leurs contenus ironiques peuvent être repérés par la poursuite de la lecture. En écrivant *Les soleils des indépendances* dans un français « malinkisé », ponctué de proverbes et de dictons puisés dans la tradition orale, ce roman tente de restituer le ton et la verve de la parole africaine.

Le discours nationaliste se retrouve aussi dans *Monnè, outrages et défis*. Il se manifeste dans ce discours du narrateur qui dit que « Djigui et l'interprète étaient montés dans toutes les montagnes [...] [pour signifier que] la paix, l'œuvre civilisatrice française, les lois du Blanc et les besoins du Nègre avaient été expliquées à tous » (M, 71). Ce nationalisme apparaît comme un discours présenté ironiquement par le fait qu'il est à mettre au même pied d'égalité que le discours colonial. Tout le roman met en évidence la négation de l'humanité des Noirs arriérés et incultes. Par contre, il met à l'honneur la bonté des Blancs.

Le nationalisme s'observe aussi durant la campagne électorale après la création de l'Union française par le général de Gaulle ridiculisé par sa croyance au fétichisme malinké afin

de vaincre Hitler⁶⁴². Lors de cette campagne, les candidats s'engagent à défendre les intérêts des indigènes par la création de la Ligue indigène des chefs des riches et des évolués, du parti politique de Félix Houphouët-Boigny, le Rassemblement démocratique Africain (R.D.A) et du parti de la Réconciliation pour l'Émancipation et le Progrès (P.R.É.P) de Béma. Les slogans politiques proclamés haut et fort par les candidats prônent le bien-être de tous les Noirs. Mais ils apparaissent comme des discours parodiés comme cela se remarque dans la campagne électorale entachée de régionalisme et d'ethnisme de Béma qui dénigre Houphouët le taxant de « *boussman* », de « petit bonhomme, chef d'un minuscule canton » (*M*, 235). Le nationalisme de Béma implique la collaboration avec l'autorité française. Il veut pérenniser l'exploitation des Noirs par les Français. Les partisans du parti de Béma, soutenus par l'administration coloniale, vont réprimer et interdire toute manifestation du R.D.A et ses Alliés.

Le discours nationaliste africain est également évoqué dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, roman dont l'action décrit la période historique de la guerre froide en Afrique. La structure de ce roman est particulièrement complexe. Au cours de six veillées, des conteurs – le *sora*, le *cordoua* et Maclélio – racontent et chantent les louanges de Koyaga, le grand chef, le grand soldat, le dictateur. Ces veillées sont rythmées de proverbes et de danses. Ahmadou Kourouma a su concilier épopée et satire, oralité et écriture, mieux porter un regard critique sur « les leaders africains démagogues inexpérimentés, prévaricateurs et inconscients » (*E*, 81) qui ont succédé aux colonisateurs et montrer la responsabilité de l'Occident capitaliste et de l'Union soviétique dans l'échec des indépendances africaines. Il procède à une alternance entre discours

⁶⁴² Dans *Monnè, outrages et défis*, l'interprète crée un décalage entre la fiction et la figure historique du général de Gaulle (ainsi que ses alliés les États-Unis, l'Angleterre, l'URSS, la France). Il avance qu'« [après] les libations et les sacrifices, de Gaulle descendit à l'extrémité des Négrities à Brazzaville [...]. Les sacrifices étaient exaucés, les ensorcellements réussis : comme l'avait prévu le devin, au moment de l'attaque, Hitler drogué dormait [...] » (*M*, 209-210). En commentant cet extrait, Josias Semujanga soutient que « ce travestissement des faits historiques épouse la logique du roman. [...] Ici, la caricature opère la distorsion du récit historique et de son paradigme de la vérité, et permet au récit romanesque de se substituer à lui. Car, en opérant à partir des mêmes matériaux évènementiels que le récit historique, la fiction romanesque donne un autre sens aux éléments de base. En faisant des figures de De Gaulle et des Alliés des adeptes des pratiques magiques africaines, la caricature romanesque ne nie pas leur historicité, elle leur donne une profondeur et une assise populaire par la liberté fabulatrice du narrateur ». Voir Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 16.

et récit des narrateurs qui recourent à l'humour, à l'ironie et à la comparaison pour créer un décalage entre la situation que vit le personnage et la réalité telle qu'il la perçoit.

Ainsi, pour mieux représenter la violence des régimes qui ont succédé au colonisateur en Afrique, Ahmadou Kourouma recourt-il à un genre sérieux reconnu pour ses fonctions sociales en Afrique de l'Ouest, le *donsomana*, « un genre littéraire dont le but est de célébrer les gestes des héros chasseurs et toutes sortes de héros » (*E*, 32). Ce genre est un récit purificateur de la confrérie des chasseurs malinkés, destiné dans le contexte du roman au président-dictateur Koyaga. Le *donsomana* de Koyaga s'exécute en six veillées et use des figures grotesques pour parodier l'institution politique par une chasse à l'homme créant ainsi un brouillage des frontières entre les bêtes et les humains. C'est pour cela que Madeleine Borgomano écrit que la trouvaille extraordinaire de Kourouma est « l'assimilation permanente de la chasse et de la politique, obtenue en faisant du Président-Dictateur un maître chasseur et du roman une réécriture d'un chant de chasseurs⁶⁴³ ». Koyaga va alors assassiner le président Fricassa Santos, son prédécesseur, les manifestants réclamant son départ en tant qu'assassin de Fricassa Santos, les trois représentants du Comité du Salut public, etc. Chez Koyaga, la chasse à la bête reste synonyme de la chasse à l'homme.

Le *donsomana* de Koyaga permet de situer l'idéologie nationaliste africaine que l'on peut déceler dans les propos et l'attitude du président-dictateur et chasseur Koyaga, de ses courtisans ainsi que tous les chefs d'États africains qui vont apprendre au novice chef d'État Koyaga « les règles et procédures établies, et cela depuis des décennies, entre les dictateurs et maîtres des partis uniques de la vieille Afrique » (*E*, 184). L'ouverture du récit sur un ton épique pour vanter les exploits héroïques de Koyaga se trouve annihilée par les multiples vérités qui dévoilent la « dictature » du héros, ses « parents », ses « collaborateurs », ses « saloperies », ses « conneries », ses « mensonges », ses « nombreux crimes et assassinats » (*E*, 10). Nous y trouvons les termes chers à l'épopée, notamment « chancre », « aède », « exploits », « geste », etc. Cette épopée est pourtant tournée en dérision par le recours à des proverbes qui rappellent la sagesse traditionnelle africaine. Il ne s'agit donc pas d'une énonciation conventionnelle de l'épopée. Le temps d'énonciation est favorable au débit des contes : « Voilà que le soleil à

⁶⁴³ Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes ?*, *op.cit.*, p. 24.

présent commence à disparaître derrière les montagnes. C'est bientôt la nuit » (*E*, 9). Cette entrée en matière est suivie par la subdivision du roman en « veillées » au lieu des chapitres. Il ne s'agit donc pas d'une énonciation conventionnelle de l'épopée. Les veillées sont encadrées par des intermèdes et des scènes numérotées qui renvoient à certains aspects d'une pièce de théâtre classique et créent un effet polyphonique. La pièce se déroule « sous l'apatame » du jardin de la résidence de Koyaga. Les personnages principaux et leur fonction dans le corps du texte sont clairement définis par le narrateur-présentateur. Koyaga et son ministre de l'Orientation, Maclélio, apparaissent comme les destinataires du *donsomana*. Bingo, le *sora*, est le récitant tandis que Tiécoura, le *cordoua*, agit comme répondeur. Les personnages du *sora* et du *cordoua* apparaissent comme des caricaturistes qui allient dithyrambes et critiques pour donner une gaieté comique au texte. Les sept plus prestigieux maîtres de Koyaga, quant à eux, sont simplement signalés par le *sora* et ne prennent pas part à la narration. Ils peuvent être considérés comme des spectateurs.

Les personnages sont présentés de façon ironique. Ils portent des bonnets phrygiens, renvoyant aux bonnets rouges portés par les révolutionnaires de 1789 et devenus l'emblème de la République française, et des « cottes auxquelles sont accrochés de multiples grigris, petits miroirs et amulettes » (*E*, 9). Le but d'Ahmadou Kourouma est de parodier le *donsomana* à travers cet accoutrement des courtisans de Koyaga et cette façon du *sora* de répéter avec une emphase un peu ironique son rôle dans le *donsomana*⁶⁴⁴. Ces procédés génèrent une épopée ironique faisant de Koyaga « un antihéros, c'est-à-dire, un héros dépourvu du monde qu'il faut à son héroïsme, et donc, à tout le moins, un héros ambigu, problématique, dégradé et, en même temps engagé dans la recherche de valeurs qui n'appartiennent pas au monde⁶⁴⁵ ». Le *donsomana* de Koyaga présente, non pas le héros noble de la confrérie, mais à la manière du prince Fama devenu un vulgaire mendiant, un sanguinaire carnassier qui s'adonne à une chasse

⁶⁴⁴ Le narrateur affirme ceci : « Moi, Bingo, je suis le *sora*, je louange, chante et joue de la cora. Un *sora* est un chanteur, 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 » (*E*, 9).

⁶⁴⁵ Éric Dayre, « Naissances poétiques du roman », Christian Michel (dir.), *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne. Récit, morale et philosophie*, Le Havre : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 30.

à l'homme. Ahmadou Kourouma parodie ce genre traditionnel pour construire un monde à l'envers en recourant à la symbolique des animaux et des totems.

Le *donsomana* de Koyaga, voire de tous les hommes politiques dont il s'inspire, parodie le comportement des dirigeants africains qui sont comparables aux « bêtes sauvages » comme le relate la scène de l'assassinat du président de la République du Golfe, Fricassa Santos (Sylvanus Olympio). Les préparations matérielles et mystiques de Koyaga lui ont permis de prendre le dessus, neutralisant toutes les puissantes magies de Fricassa Santos. Koyaga et Fricassa Santos s'affrontent alors dans des duels épiques où les arguments magiques prennent souvent le dessus sur la force militaire :

[...] Koyaga accourt et, avant que le Président atteigne la grille, il décoche de son arc une flèche de bambou agencée au bout d'un ergot de coq empoisonné. Les devins avaient révélé au chasseur que seule une flèche dotée d'un ergot de coq empoisonné pouvait annihiler le blindage magique du super-initié qu'était le Président, pouvaient rendre sa peau et sa chair pénétrables par du métal. (*E*, 100)

Par la parodie, le discours du narrateur mêle la politique et l'aspect mystique afin de montrer que, pour accéder au pouvoir en Afrique et s'y maintenir, il faut un gros arsenal de sécurité tant physique que mystique. Le passage met en doute la puissance mystique qui débouche sur l'assassinat de Fricassa Santos. Enivré de l'orgueil du triomphe par sa magie, Fricassa Santos n'a pas su mesurer l'ampleur de l'action menée par Koyaga et ses lycéons qui voulaient restaurer un pouvoir fondé sur l'horreur et le cynisme. Malgré ses fortes magies qui lui permettent de se métamorphoser en tourbillon de vent, Santos est atrocement tué par les lycéons de Koyaga qui l'émasculent, lui enfouissent son sexe dans la bouche afin de neutraliser sa force vengeresse, tranchent ses tendons et amputent ses bras, etc. (*E*, 100-101). Ce combat constitue, comme l'ont noté Amadou Koné et Josias Semujanga, une parodie des affrontements de Soundjata et Soumangourou Kanté.

Le *donsomana* de Koyaga parodie aussi les rivalités nées, une semaine après l'assassinat du président Santos, entre les « quatre fauves » qui se sont partagé la République du Golfe (*E*, 112). Ces « fauves » entendent mettre en cause l'action des dirigeants africains issus des indépendances. Le roman étale la chasse des bêtes entre elles avant que, sur le plan politique, elle n'affecte les humains. C'est d'ailleurs cette idée qui se dessine derrière les férociétés des

bêtes servant de totems des dictateurs qu'Ahmadou Kourouma met en évidence : boa (Fricassa Santos, *E*, 79), faucon (Koyaga, dictateur de la République du Golfe, *E*, 9), lièvre (Nkoutigui Fondio, dictateur de la République des Monts, *E*, 164), caïman (Tiékoroni, dictateur de la République des Ébènes, *E*, 172), hyène (Bossouma, Empereur du Pays aux Deux Fleuves, *E*, 208), léopard (dictateur de la République du Grand Fleuve, *E*, 226), chacal (dictateur du Pays des Djebels et du Sable, *E*, 257). L'usage des totems pour s'attaquer sévèrement aux régimes militaires qui ont supplanté le colonialisme renvoie à l'univers carnavalesque décrit par Bakhtine⁶⁴⁶. La férocité de ces bêtes rappelle les défauts (*E*, 102) de ces dirigeants qui éprouvent le désir excessif de puissance et de gloire. La hiérarchie sociale est abolie comme nous l'observons dans la scène où « l'homme au chapeau mou », Tiékoroni, et Koyaga s'appêtent à accueillir l'Empereur Bossouma. Celui-ci n'attend pas les rites protocolaires réservés aux chefs d'État visiteurs et se précipite sur Koyaga pour l'embrasser sur les mains et la bouche. S'appêtant à répondre au salut de l'Empereur, Koyaga voit celui-ci s'éloigner comme le décrit le narrateur :

Dans les fauteuils du salon d'honneur de l'aéroport, vous Koyaga et votre hôte, l'homme au chapeau mou, [Tiékoroni], [...] n'aviez pas eu le temps de placer un salut, un proverbe. [...] Bossouma s'éloignait dans le cliquetis des médailles s'entrechoquant sur son poitrail. En saisissant son sexe à pleines mains, l'Empereur se dirigea vers l'urinoir et disparut dans le couloir. Vous aviez, votre hôte et vous, éclaté de rire et continuiez à rire. Ce ne fut pas très longtemps. Il réapparut, tirant par la main une des jeunes femmes chargées de l'entretien du w.-c. Il la trouvait belle, gentille et demanda sa main à votre hôte [...]. L'empereur Bossouma venait de contracter ainsi en moins de cinq minutes un des trente mariages qu'il célébrait chaque année. (*E*, 208-209)

Avec un tel style, le roman nous entraîne dans un monde carnavalesque caractérisé par un humour de rabaissement. Les agissements de l'Empereur Bossouma sont en contradiction avec son rang. Il s'agit d'un renversement des valeurs engendrant une familiarité brusque entre une employée de w.-c. et l'Empereur. Le comique de la situation est surtout créé par la rapidité avec laquelle Bossouma fait une demande en mariage.

⁶⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine avance que « le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs [...]. Le carnaval n'a aucune frontière spatiale [...]. À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous [...]. L'abolition de tous les rapports hiérarchiques revêtait une signification toute particulière », Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op.cit.*, p. 15 et 18.

Le discours nationaliste est aussi ironiquement évoqué lors des cérémonies marquant la fête du trentième anniversaire de la prise de pouvoir de Koyaga. Cette « grande fête du siècle » (*E*, 330) symbolise pour Koyaga et ses sympathisants la victoire totale de l’Afrique contre la misère, la colonisation, l’esclavage, la sauvagerie congénitale (*E*, 292-293). Le narrateur évoque avec ironie les moyens mis en œuvre pour la réussite de ce grand événement du siècle, un vrai carnaval qui va être lancé par un défilé gigantesque préparé et organisé dans tous les coins de la République. Des moyens financiers exorbitants sont dépensés afin de bien préparer cette fête à la gloire du père de la nation qui a d’ailleurs invité tous les chefs d’État amis représentés par les « ambassadeurs ou envoyés de Kim Il Sung (Corée du Nord), Nicolae Ceausescu (Roumanie), François Duvalier (Papa Doc de Haïti), du général Augusto Pinochet (Chili), du Chah (Iran), de Muammar Kadhafi (Libye), de Mengistu Haïlé Mariam (Éthiopie) [...] » (*E*, 332). Koyaga ne s’empêche pas d’organiser des parodies de remises de prix, au cours desquelles les représentants des pays invités lui décernent des distinctions pour « ses efforts en faveur de la paix, de la lutte contre le communisme, de la protection de la vie et de l’environnement, de la solidarité et de la coopération internationale [...] » (*E*, 332). Une fascinante ironie du pouvoir dictatorial est créée par le récit du défilé des 66 enfants de Koyaga, filles et garçons arborant une pancarte portant la mention « Koyaga et son gouvernement » (*E*, 334). Le roman fait particulièrement la parodie sous l’aspect d’une « pantomime du pouvoir » qui, selon Maclélio, ministre de l’Orientation de Koyaga, « a une fonction humoristique, critique, cathartique » (*E*, 335). Il s’agit d’une caricature qui souligne les excès du régime Koyaga. Lors de cette parodie du pouvoir de Koyaga, le garçon le plus âgé (douze ans) mime les gestes du dictateur « dans une tenue de maréchal coupée sur mesure, copie exacte de celle que porte son père Koyaga » (*E*, 334). Les enfants vont alors imiter les ministres, les dignitaires du comité directeur et du bureau politique et les dignitaires religieux. Bref, « chaque catégorie, classe, organisation importante du pays est représentée, mimée par une troupe d’enfants » (*E*, 335). Le but de cette pantomime est donc parodique. Les mimiques des enfants se révèlent une occasion de critiquer les appareils administratif et religieux. Ils cachent les graves défauts des dirigeants de l’Afrique indépendante. À l’image de Koyaga, ces dirigeants sont autoritaires, menteurs, brutaux, assassins, émasculateurs, démagogues, prévaricateurs, libidineux, etc.

Le nationalisme est donc présenté à travers un discours parodique et ironique s'attaquant aux défauts de Koyaga, de ses courtisans et de tous les despotes africains. Seul le bouffon peut affronter Koyaga parce qu'« il n'y a rien qu'on ne lui pardonne » (*E*, 10). L'ironie permet de constater que les défauts si graves que lui impute le répondeur ne semblent pas déranger Koyaga, puisqu'ils « arrachent un sourire bon enfant à celui qu'ils paraissent injurier » (*E*, 315). Le sourire de Koyaga peut être considéré comme une indifférence qu'il entretient à l'endroit de tous ceux qui peuvent lui faire des reproches.

4.3.2. L'impérialisme français en Afrique

Les romans d'Ahmadou Kourouma peuvent se lire comme des textes qui font référence aux mouvements de lutte contre la domination coloniale et les thèmes sous-jacents. Kourouma relativise ce motif idéologique jusqu'à lui conférer, surtout dans *Monnè, outrages et défis*, un véritable statut historique. Le roman, investissant des sens puisés dans la réalité contemporaine, se présente comme lecture-écriture du monde occidental. Le discours que tiennent les colons français sur l'Afrique se caractérise par des ambiguïtés, des contradictions et des mensonges qui, tout au long de la colonisation, ont servi d'outils pour exploiter les richesses des territoires conquis. Les habitants de Soba le manifestent d'ailleurs très tôt dès l'arrivée sur leur sol des troupes françaises commandées par Faidherbe. Le premier messager rapporte que les Français sont des « ennemis de l'islam », des « impurs » dont « leur contact, comme celui du porc et du chien, faisait perdre la pureté rituelle » (*M*, 19). Même l'orant qui ose serrer leurs mains « doit refaire ses ablutions, se purifier avant d'entrer en prière » (*M*, 19). Ces ennemis de la religion des habitants de Soba doivent alors être combattus.

Cependant, les moyens matériels dont disposent les gens de Soba et tout le Mandingue ne suffisent pas à barrer la route aux troupes françaises qui ne tardent pas à exploiter les richesses de Soba. Ces troupes trompent le roi Djigui en lui faisant croire que le système qu'elles veulent instaurer à Soba va « faire gagner de l'argent à tous les Nègres » (*M*, 57). Or, au lieu d'améliorer les conditions de vie de population du royaume de Soba, l'introduction de l'argent a plutôt entraîné leur ruine. Les colons français ont usé de leur ruse pour subtiliser les richesses minières du royaume, d'y écouler les pacotilles de l'industrie européenne, et de faire des habitants du

royaume des contribuables au trésor français. La population a été dépouillée de ce qu'elle avait de plus précieux, à savoir l'or, l'argent et l'ivoire pour acquérir l'argent :

La semaine prochaine, un Blanc tiendra un comptoir à Soba. Chacun pourra y échanger son or et ses ivoires contre des billets de banque et des pièces de cuivre. C'est cela, l'argent du Blanc, qui aura cours dans toute la Négritie et qui remplacera vos cauris et pièces d'or. L'argent sera dur à acquérir pour un Noir; impossible pour un Nègre fainéant. (*M*, 58)

Le passage montre que l'introduction de l'argent constitue une astuce qui aide les colons français à s'approprier des richesses naturelles de Soba. Le système colonial français consiste principalement à instaurer les travaux forcés, les réquisitions ou les prestations. Il s'agit d'un système autoritaire et non d'un projet de civilisation. Les indigènes sont alors contraints de croire coûte que coûte en la bonté des Blancs car, « qui sous un arbre dira le contraire verra la foudre fendre l'arbre » (*M*, 55). Cette sentence en dit long sur la tyrannie de l'impérialisme français. On ne peut pas manifester la moindre réaction de révolte à l'encontre du Blanc sous peine d'être tué.

L'impérialisme occidental est une idéologie caractérisée dans ce roman par l'autoritarisme des Français. Cela transparaît dans les propos peu complaisants du représentant de la France à Soba, annonçant à Djigui qu'il doit « renouvel[er] chaque vendredi, après la grande prière, le serment d'allégeance des Keita à la France par une visite au capitaine commandant le *kébi* » (*M*, 46), que l'interprète de Djigui, Soumaré, essaie de traduire à l'attention du griot Djéliba. Pourtant, sa traduction comporte beaucoup de ses propres dires. Affirmant qu'« il ne faut jamais traduire les paroles sans commentaires » (*M*, 65), Soumaré nous apprend que « le Représentant de la grande Puissance victorieuse et miséricordieuse, la France, reçoit le serment, note votre fidélité à mon pays, votre amitié pour la grande œuvre humanitaire et civilisatrice que nous bâtissons au Mandingue » (*M*, 65). Ces propos se révèlent ironiques, car la vraie mission des Français à Soba n'est pas la civilisation. C'est d'ailleurs aussi un sens ironique qui se dégage du salut au drapeau français qui, selon l'interprète, « sur les terres et les mers sur lesquelles [...] [ses trois couleurs] flottent, il n'y a pas d'esclavage; pas un seul esclave dans un pays conquis par la France » (*M*, 53). Véritable porte-parole de l'administration coloniale française, l'interprète exhorte ses congénères noirs à respecter ce drapeau qui

symbolise la fin de la pratique de l'esclavage. Cependant, comme il le rapporte avec malice, la main-d'œuvre de Soba est exploitée. Les colons français imposent une loi de l'hospitalité exigeant les habitants de Soba de leur fournir « assez de grains, de légumes, de condiments, de volailles, de moutons et de bœufs », d'affecter « un couple de porteurs et un hamac en permanence [...] à chaque blanc [...] » (*M*, 54), de payer « l'impôt du prix de la vie » (*M*, 58) et de réquisitionner les hommes, les garçons et les jeunes filles contraints d'exécuter des travaux forcés (*M*, 60). Cela s'oppose donc à la prétendue bonté des Français que ne cesse de chanter l'interprète : « Les Blancs sont bons [...]. Le nazaréen est bon, très bon [...]. Le Blanc a aboli l'esclavage » (*M*, 55), clame-t-il.

Le discours que tiennent les Français n'a rien d'humaniste. Même si dans les villages « les habitants vaquent tranquillement au travail de la paix et de la civilisation et que tout Soba est pacifié » (*M*, 68), il n'en demeure pas moins que le pays est dirigé par un commandant français. La colonisation bat son plein et ses conséquences sont désastreuses à Soba : les travaux forcés, la christianisation, l'école, les tortures, la terreur, etc., sont autant de méfaits qui nuisent à la liberté de la population. Le discours des Français est donc trompeur si nous tenons compte de la nomination de Djigui par le gouverneur de la colonie comme chef principal de Soba. À cette occasion, le Représentant de la France à Soba se permet de narguer le roi Djigui en lui « offrant » un train en vue de témoigner sa satisfaction du retour à la paix partout dans le pays et la réussite de l'œuvre civilisatrice française. L'interprète le laisse entendre ainsi :

Le commandant est heureux de vous [Djigui] annoncer ce matin de très bonnes et importantes nouvelles. Le gouverneur de la colonie, qui est le chef du commandement [...] récompense votre dévouement et votre amour pour la France; il vous a nommé chef principal, le chef nègre le plus gradé de la colonie. [...] [II] a ajouté à cet honneur celui incommensurable, de tirer le rail jusqu'à Soba pour vous offrir la plus gigantesque des choses qui se déplacent sur terre : un train, un train à vous et à votre peuple. (*M*, 72-73)

Ce projet rentrait dans un vaste programme de travaux que le gouvernement général de l'Afrique occidentale française avait entrepris en 1903⁶⁴⁷ : construction de routes, de chemins de fer, de ports, de dispensaires, des bureaux administratifs, des camps militaires, des écoles, etc., qui ne

⁶⁴⁷ Pour de plus amples informations sur les travaux que le gouvernement général de l'Afrique occidentale française avait entrepris à partir de 1903, on lira avec intérêt le document *Gouvernement général de l'A.O.F.*, Textes portant réorganisation de l'enseignement de l'A.O.F., n° 57, Sénégal : Imprimerie de Gorée, 1er mai 1924, 203p.

sont que des prétextes à la formation de la main-d'œuvre utile aux projets du colonisateur. Ce discours légitime la domination sur tous les plans de la France sur ses colonies. Pour bien asseoir cette domination, les Français s'appuient sur certains indigènes qui se laissent facilement duper, entre autres l'interprète. L'interprète, représenté dans le roman par le personnage de Soumaré, ancien tirailleur, aide à établir la communication entre les autorités coloniales françaises et le roi Djigui Keita, mais profite de son pouvoir pour faire comprendre à chacune des parties le message qui l'arrange. Il fait preuve d'un zèle excessif en facilitant la soumission du souverain malinké. Le texte accorde donc une grande place à l'interprète qui infléchit sans cesse les échanges par son jeu de traduction. L'interprète essaie de créer une sorte de quiproquo entre le roi et le commandant blanc, entraînant un certain comique dans le roman. Il ne se gêne pas, par exemple, pour rappeler le roi à l'ordre en proclamant que « quand un toubab s'exprime, nous, Nègres, on se tait, on se décoiffe, se déchausse et écoute. Cela doit être su comme les sourates de prière, bien connu comme les perles de fesses de la préférée » (*M*, 54).

Un pareil discours crée une certaine ironie. L'interprète s'adresse au roi de Soba et à ses sujets en se permettant de faire un commentaire de nature à les humilier pour faire l'éloge du Blanc. Nous pouvons ici parler de procédés carnavalesques; selon Bakhtine, le carnaval permet « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous⁶⁴⁸ ». L'interprète devient le maître qui décide souverainement de la tournure des événements. Il sert d'intermédiaire entre le roi et les colonisateurs. Il évolue donc dans un monde carnavalesque où on « célèbre l'anéantissement du vieux monde et la naissance du Nouveau Monde, de la nouvelle année, du nouveau printemps, du nouveau règne. Le vieux monde anéanti est donné avec le nouveau, représenté avec lui, comme la partie agonisante du monde bicorporel unique⁶⁴⁹ ». L'interprète opère un travestissement et devient conseiller du roi. Il agit comme médiateur entre les colonisés et les colonisateurs et « écoute [leurs échanges], filtre, ajoute – marque de son empreinte – avant de verbaliser les propos des uns et des autres⁶⁵⁰ ». Il appartient

⁶⁴⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais op.cit.*, p. 18.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁵⁰ Jean Ouédraogo, « Défis de traduction et délits d'interprète dans deux romans africains », *Études francophones*, vol. XI, n° 1, 1996, p. 57.

donc à deux mondes. Sa position de frère à plaisanterie⁶⁵¹ des Keita lui accorde d'ailleurs une grande liberté dans ses rapports langagiers entre Djigui et les colons. Son comportement stratégique suggère son désir affiché d'adopter la culture de l'autre. Ce désir s'expliquerait par ce que Jean Ouédraogo appelle « un esprit d'opportunisme ». Bien qu'elle serve d'intermédiaire entre les deux mondes, « la double appartenance du traducteur-interprète tient donc plus à des impératifs linguistiques et stratégiques que culturels ou de loyauté indéfectible à l'un ou à l'autre⁶⁵² ». *Monné* permet de concevoir le dialogue entre les cultures qui font intervenir un interprète servant d'intermédiaire entre deux mondes opposés et essayant d'éviter les pièges parfois fatals de la communication.

Nous pouvons dire que le discours impérialiste manque d'égard à l'encontre des peuples colonisés. Dans le roman, il s'agit donc d'une représentation ironique de ce discours qui ne met pas à l'honneur la bonté et l'humanisme que les Blancs prétendent apporter aux Noirs. Ce discours a permis aux colons de légitimer leur domination sur les terres conquises. Mais avec le courant idéologique de la guerre froide en Afrique, ce discours va se heurter aux hégémonies socialiste et communiste. L'administration coloniale va subir des changements parce qu'une partie de l'élite africaine s'opposera l'impérialisme occidental pour se convertir au socialisme et au communisme.

4.3.3. Le socialisme, une idéologie africaine

En Afrique, la pensée socialiste s'est développée au début du XX^e siècle quand les premiers militants africains ou de la Diaspora, le leader ghanéen Kwame Nkrumah, les penseurs politiques caribéens George Padmore, Frantz Fanon et l'Américain W.E.B. Du Bois, entre

⁶⁵¹ Dans *Monné*, l'interprète dit au roi qu'il est « du clan des Soumaré, les frères de plaisanterie des Keita et, en raison du pacte qui lie nos deux clans depuis les temps immémoriaux, je ne peux pas te faire du mal. Il ne peut exister que plaisanterie entre Keita et Soumaré en toute circonstance » (*M*, 37). Dans son analyse, Madeleine Borgomano constate que « ce droit que confère à Soumaré sa "parenté à plaisanterie" ("sànkuna") avec les Keita, s'inscrit dans le cadre d'un système de relations propre à la société malinké. [...] Les alliés à plaisanterie (qui ne sont pas toujours des parents, même par alliance) sont donc liés par des obligations d'assistance mutuelle très impératives (qui expliquent que Soumaré ne peut laisser massacrer Djigui et Soba) : ce lien traditionnel est bien plus fort que son allégeance récente et superficielle aux Blancs », Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot, op.cit.*, p. 151.

⁶⁵² Jean Ouédraogo, « Défis de traduction et délits d'interprète dans deux romans africains », *Études francophones*, vol. XI, n° 1, 1996, p. 57.

autres, se sont lancés dans la recherche d'un espace indépendant où les Noirs autonomes pourraient se développer à leur rythme et selon leurs orientations propres. Cette idéologie coïncide avec l'éveil de la conscience nationaliste des années 1930 et l'émergence du discours de la négritude. Elle s'est surtout radicalisée entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les premières décennies des indépendances. À cette époque, l'Afrique est devenue une zone de tension et un enjeu important dans le conflit est-ouest. Comme l'a fait savoir Nkrumah⁶⁵³, le socialisme africain est né de la rencontre entre la tradition communaliste et l'irruption violente de la modernité. Cette idéologie se veut une « croisade contre l'impérialisme » en vue d'une « mise en place d'une économie dominée par la propriété publique des moyens de production et de distribution [en Afrique]⁶⁵⁴ ». En s'opposant et surtout en rejetant la doctrine capitaliste, le socialisme séduit les régimes africains postcoloniaux.

Les retombées de la lutte idéologique entre les blocs capitaliste et socialiste en Afrique se manifestent même dans le domaine littéraire. Elles apparaissent sous forme de discours satiriques mettant en question tout ce qui, dans la société, est faux, ridicule, hypocrite, horrible, criminel, etc. Le socialisme apparaît déjà dans l'univers de *Les soleils des indépendances* quand le narrateur évoque la « République socialiste de Nikinai » (S, 101). Le narrateur annonce que « le Nikinai c'était le socialisme » (S, 83). Ce territoire fait partie de la zone géographique du Horodougou, ancien pays des Malinkés qui « fut démembré et appartenait à deux républiques » (S, 99) durant la période de la guerre froide en Afrique. Ces informations renvoient implicitement à la région se trouvant au nord de la République de la Côte des Ébènes (l'actuelle Côte-d'Ivoire) qui a conservé ses liens avec l'Occident capitaliste. Le texte établit ainsi une étroite relation de ressemblance entre ce démembrement du Horodougou et la réalité historique sur laquelle s'appuie le récit. Grâce à son art du jeu avec la réalité, Ahmadou Kourouma opère un travestissement des agissements et des propos des dirigeants de la République de Nikinai préoccupés par l'instauration d'un système politique fondé sur le parti unique.

⁶⁵³ Pour plus d'informations, on lira avec intérêt les ouvrages de Kwame Nkrumah, *L'Afrique doit s'unir* (1963), trad. L. Jospin, Paris : Présence Africaine, 2009 et *Le Consciencisme* (1964), Paris : Présence Africaine, 2009.

⁶⁵⁴ Manga Kuoh, *Palabre africaine sur le socialisme*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 101.

Les aspects du socialisme se remarquent aussi dans les propos de Diakité et Konaté qui sont surpris d'entendre que Fama veut s'aventurer dans le Nikinai. Tels que décrits par le narrateur, ces deux personnages mettent Fama au courant de « nombreuses et désagréables surprises [qui] l'attendaient là-bas » (S, 83) et des « risques qui guettent aux portes du socialisme » (S, 85). Konaté « hantait les frontières » afin de fuir « les rigueurs du socialisme » du Nikinai (S, 85). Le narrateur use de l'ironie pour déformer et distordre le discours du socialisme qu'il associe à la violence. Diakité lui fait le récit de l'histoire de son évasion spectaculaire de son village natal à cause de l'indépendance, de l'arrivée du socialisme et du parti unique (L.D.N.). Son père, qui était un riche notable de l'opposition, fut contraint d'adhérer au parti et de payer un nombre exagéré de cotisations (S, 83-84).

Par un jeu subtil de parodie systématique, le narrateur se moque des agissements des dirigeants des partis uniques en Afrique postcoloniale. Il veut faire un clin d'œil au lecteur qu'en Afrique « celui qui a la prétention de s'élever, a les ailes coupées au moment où il prend son essor, même s'il réunit les meilleures conditions possibles⁶⁵⁵ ». L'évocation de la jeunesse L.D.N., qui ne cesse de commettre attentats et sabotages, permet au roman de caricaturer les agissements de cette jeunesse. Il crée une situation de décalage entre fiction et événement historique, ce qui permet au récit romanesque d'être énigmatique et autonome. En effet, Diakité et son père ont payé le prix pour avoir refusé de participer à la construction d'un pont par l'investissement humain. À voir la torture qu'elle inflige à Diakité, la jeunesse L.D.N. est sadique. Nous le voyons quand Diakité est attrapé en train de traverser le pont. Cette jeunesse « l'assailit, le ligota, le déculotta, noua son sexe par une corde, et comme un chien le mit à l'attache à un pieu du pont » (S, 84). Le secrétaire général du parti socialiste du Horodougou qui représente cette jeunesse avance que le socialisme signifie « la fin de l'exploitation de l'homme par l'homme » (S, 84) et la mise en commun socialiste et collectiviste des biens de production, affirmation que les mésaventures de Diakité rendent manifestement ironique.

⁶⁵⁵ R. Romeu, « Les divers aspects de l'humour dans le roman espagnol moderne [Ramón Pérez de Ayala] (3e et dernier article) », *Bulletin Hispanique*, tome 49, n°1, 1947, p. 53; doi : <https://doi.org/10.3406/hispa.1946.3044>, https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1946_num_48_2_3044.

Le roman grossit les agissements de la jeunesse L.D.N., soulignant avec ironie et détachement les aspects drôles et insolites de la réalité, et adoucit un tant soit peu le tragique de l'Histoire. Alors qu'en principe, dans la société socialiste, les biens de production sont la propriété exclusive de la collectivité, une propriété commune et inaliénable, ils appartiennent plutôt aux représentants du parti unique. Ainsi, le père de Diakité décide-t-il de prendre la défense de son fils en tuant le secrétaire général du parti, son adjoint, le trésorier et deux autres membres. Malheureusement, après avoir délivré Diakité, il est fusillé. Ces allusions à des répressions afin d'instaurer le socialisme en Nikinai créent une parodie sans complaisance de cette idéologie. Le texte use des procédés de la répétition et de l'accumulation afin de produire une critique implicite des événements politiques qui ont marqué le continent africain et, par là, inciter le lecteur à s'engager dans la lutte contre le pouvoir despotique du « parti unique » issu de l'indépendance.

Dans l'optique de transformer le territoire de Nikinai en une République socialiste, les autorités suppriment les structures traditionnelles fondées sur la chefferie au profit d'un comité du parti au pouvoir. Les populations sont alors contraintes d'adhérer au parti unique, et de participer activement dans l'élaboration des plans d'action de ce parti. Elles doivent s'acquitter de toutes les cotisations et prendre part à « l'investissement humain ». Même le prince Fama n'est pas épargné. Alors qu'il « asseyait le deuil » (S, 133) dans l'attente de l'arrivée de la date des funérailles du quarantième jour de feu Lacina à Togobala, il doit participer à des palabres avec les représentants du parti unique. Fama, le seul « horrible contre-révolutionnaire » (S, 132) du village, est alors pris par le président du village et du comité Babou pour un dangereux militant colonialiste qui doit se soumettre à l'autorité du parti et des membres du comité de son village. Il veut contraindre Fama à s'humilier en jurant à genoux fidélité au parti :

Fama devait – c'était les consignes et il ne voulait pas entendre d'autres– s'agenouiller aux pieds du président du comité, frotter à terre les lèvres et se dédire, jurer sur le Coran ouvert à la fidélité au parti, au comité et à la révolution, jurer sur le Coran ouvert que jamais, tant dans l'ombre que dans le jour, jamais il n'entreprendrait dans son cœur la haine, la médisance contre le comité et le parti. (S, 135-136)

Le passage met en évidence la suprématie du socialisme sur le discours de la tradition incarné par le prince Fama. Il s'agit d'une satire visant à corriger les balbutiements, les fissures des

sociétés africaines postcoloniales. En faisant apparaître le discours du socialisme comme le seul discours légitime et qui prétend incarner l'ordre nouveau, fondé sur le parti unique générant l'oligarchie qui exploite et opprime la masse populaire, Ahmadou Kourouma dresse le bilan politique de l'Afrique indépendante déchirée par les mensonges et la tyrannie de ses dirigeants qui ont trahi le véritable socialisme à l'africaine pour instaurer le néocolonialisme. Le discours socialiste apparaît comme un discours politique vide et hypocrite contournant les problèmes internes africains et prônant la fin des sociétés africaines traditionnelles et l'instauration des sociétés nouvelles.

Le discours du socialisme se trouve illustré aussi dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* où les modes de sa présence sont repérables dans les discours et points de vue de certains hommes politiques mis en scène par Ahmadou Kourouma. Il s'agit, d'une part, des membres de la junte révolutionnaire qui évince le président Fricassa Santos par un coup d'État et prend le pouvoir et, d'autre part, du dictateur de la République progressiste des Monts, Nkoutigui Fondio, et du président de la République de la côte d'Ébènes, Tékoroni.

Après l'assassinat de Fricassa Santos, le Comité du Salut public qui prend le pouvoir est déchiré entre deux idéologies. Koyaga et J.-L. Crunet se déclarent conservateurs et libéraux (*E*, 110). Ledjo et Tima, quant à eux, se veulent nationalistes et progressistes et sont alors présentés dans le roman par le griot narrateur comme des partisans du socialisme. Selon ce narrateur, Ledjo « pensait nationaliste et un peu socialiste » (*E*, 103). Tima « se prétendait socialiste et réclamait la collectivisation des biens de production » (*E*, 105). Il se charge de dénoncer « la politique néocolonialiste de l'Union française, du général de Gaulle et de l'Occident de la liberté » (*E*, 105). Dans l'histoire du continent, le socialisme constitue une obsession pour la majorité des nationalistes africains qui, comme l'a écrit Bernard Charles, entendent mettre en œuvre des politiques publiques ambitieuses et progressistes :

[Les] chefs d'État ou leaders politiques [...] font [du socialisme] le thème de leurs discours, de leurs écrits. Scientifique ou non, le socialisme inspire les partis politiques, leur fournissant le moyen de réaliser leurs objectifs ou leur assignant la fin ultime à atteindre, si on s'en réfère à leurs programmes tels ceux du Parti de la Fédération Africaine en 1959, de l'Union Progressiste Sénégalaise, du Parti Dahoméen de l'Unité en 1960 du Parti social-démocrate de Madagascar, de l'Union Soudanaise du Mali en

septembre 1960, du Front de libération nationale algérien en 1962, du Néo-Destour tunisien devenu le Parti socialiste Destourien en octobre 1964, etc.⁶⁵⁶

Sur le plan de la fiction, nous pouvons citer le personnage de Nkoutigui Fondio, le dictateur de la République socialiste des Monts. Nkoutigui manifeste son dévouement à l'idéologie socialiste en s'offrant les services du marabout-féticheur Boukari qui se chargera de l'instruire des détails qui permettent de faire triompher le « socialisme scientifique pour la dignité de l'homme noir » (*E*, 175) au détriment des autres idéologies en cours à cette époque. En se fiant aux pratiques magiques africaines des marabouts-féticheurs, Nkoutigui devient une pure caricature romanesque de tous les despotes africains qui, pour s'éterniser au pouvoir, recourent à la magie et non à des réalisations qui suscitent l'appui du peuple. Le roman multiplie les points de vue pour bien décrire les agissements de ces dirigeants attirés par l'idéologie socialiste qui finit par se révéler comme un leurre puisque Nkoutigui va finalement se transformer en dictateur sanguinaire de la République des Monts. Il s'arrogera tous les attributs du pouvoir dictatorial. Le roman tourne en ridicule la figure du dictateur qui devient « le premier footballeur, le premier médecin, le meilleur agriculteur, le meilleur mari, le plus pieux et le plus grand musulman, etc. Il aimait, parmi toutes les adulations, celles qui le qualifiaient de plus talentueux écrivain, de plus grand poète de son pays » (*E*, 170). Dans sa gestion du pouvoir, Nkoutigui Fondio perd donc ses attributs socialistes pour adopter le système capitaliste occidental comme la plupart de ses homologues dictateurs.

De ce qui précède, nous pouvons dire que les romans d'Ahmadou Kourouma décrivent avec ironie les clichés du discours socialiste qui prétend défendre les peuples noirs opprimés par le colonialisme et le néocolonialisme. Le socialisme se veut une actualisation des valeurs de solidarité et de partage qui, depuis la nuit des temps, ont favorisé la sociabilité en Afrique. La cohésion nationale tend pourtant à disparaître au profit de l'individualisme né de l'arbitraire et des excès des régimes politiques africains postcoloniaux sous l'impulsion des anciennes puissances coloniales. C'est le cas du socialisme pratiqué par le dictateur de la République

⁶⁵⁶ Bernard Charles, « Le socialisme africain : mythes et réalités », *Revue française de science politique*, 15^e année, n°5, 1965, p. 857. DOI : 10.3406/rfsp.1965.392884. Disponible sur le site http://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1965_num_15_5_392884, consulté le 31 octobre 2016.

progressiste des Monts où règnent la terreur et l'oppression des populations qui, pourtant, devaient profiter de ses fruits.

Sur le plan hégémonique, le socialisme en Afrique apparaît comme une des idéologies marquantes du discours social africain dont nous pouvons dire en empruntant une formulation de Marc Angenot qu'elle témoigne d'« une coexistence de genres et de champs aux langages fortement marqués et aux finalités établies et reconnues, où un trafic plus ou moins occulté fait circuler des formules et des thèmes dont les déplacements et les avatars renforcent l'effet global d'hégémonie⁶⁵⁷ ». Tel qu'il apparaît dans les romans d'Ahmadou Kourouma, le socialisme se révèle donc comme une sorte de nationalisme africain dont la tendance progressiste se trouve confrontée au néocolonialisme.

4.3.4. Le communisme « liberticide » en Afrique

Le contexte sociopolitique de l'apparition du communisme en Afrique est la guerre froide, un profond antagonisme est-ouest qui durera de 1945 à 1991, après la Deuxième Guerre mondiale. La quasi-totalité des pays africains indépendants s'est alliée au bloc européen. Ils étaient en effet des ex-colonies des pays d'Europe, la France et l'Angleterre notamment. Mais certains pays en Afrique ont adopté le communisme. La rhétorique de ce discours est repérable dans les romans d'Ahmadou Kourouma qui mettent en cause les événements sociohistoriques africains. Or, la représentation de ces événements historiques est sans cesse travaillée par l'usage de l'humour, de la dérision et de l'ironie. Les procédés d'écriture d'Ahmadou Kourouma sont sous-tendus par cette distance humoristique et ironique. La dérision, le grotesque et l'ironie permettent à Ahmadou Kourouma de montrer la vérité historique sous un angle comique. Ils créent un détournement, une reconfiguration des événements relatés. Comme l'Histoire est la cible de l'humour, nous verrons que, durant la guerre froide, l'apparition en Afrique du communisme devient ambivalente.

Dans *Monnè, outrages et défis*, le communisme apparaît comme le mal absolu aux yeux de l'Occident dirigé par Truman, successeur de Roosevelt (*M*, 261). C'est dans ce cadre que la

⁶⁵⁷ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, *op.cit.*, p. 91.

France va prendre la défense de ses colonies pour éliminer la gangrène communiste et procéder au changement du commandement administratif à Soba. Elle taxe les dirigeants de Soba d'« être des Orientaux, des oppresseurs, des ennemis de la liberté, des communistes » (*M*, 261). Or, à en croire les propos du roman, un communiste est, pour le « monde libre », « un transgresseur de tabou, un chien enragé qu'il faut abattre, un homme dont personne n'a le droit d'avoir pitié » (*M*, 261). Ainsi, le bloc capitaliste accuse-t-il les communistes, entre autres, d'inciter les peuples colonisés à se révolter. En prônant la suppression des travaux forcés et la désobéissance civile, les communistes se révèlent comme un danger de la machine économique coloniale. La France et ses alliés occidentaux sont donc dans l'urgence de reconduire les travaux forcés. Ils n'entendent pas laisser faillir leur machine économique. Leur guerre contre le communisme est présentée comme légitime. Le passage suivant est très évocateur sur ce point :

La barbarie communiste voulait détruire le monde libre, s'emparer de l'Afrique, le monde libre l'avait enfin compris et s'était engagé dans la guerre froide : partout on pourchassait les communistes. Les communistes sont les ennemis de Dieu, de la religion, de l'ordre, de la famille et de la liberté. Lui Lefort était venu avec des pouvoirs étendus pour extirper le communisme de Soba. [...] Il monta au Kébi, annonça qu'il ne parlerait pas au Centenaire, un chef retraité qu'un ennemi du monde libre avait mis en selle pour faciliter l'introduction du communisme à Soba. (*M*, 246)

Cette tirade comporte plusieurs indices de la distanciation humoristique. Elle met en évidence l'ironie du fait que « le monde libre » (l'Occident capitaliste) s'abrite facilement derrière l'alibi que les communistes sont des ennemis des Noirs pour recueillir l'impôt dans les villages, maintenir les travaux forcés, réprimer et faire régner l'ordre impérial. Ici, le contre-discours consiste à montrer que, par sa position statutaire dominante, « le monde libre » contraint les peuples africains à effectuer des tâches sans qu'ils n'y trouvent aucun avantage. Le « monde libre » exploite les Noirs plus qu'il ne les sert. Il prétend protéger les colonies africaines de la gangrène communiste et procède au remplacement du commandant Héraud, taxé de communiste (*M*, 245), par le commandant Lefort et le roi Djigui par son fils Béma. Ces deux destitutions se passent au moment où le communisme est perçu comme le mal absolu dont le monde libre craint la propagation dans les colonies africaines.

La lutte contre le communisme s'observe aussi dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* dans l'affiliation de Tiékoroni au libéralisme français. Tiékoroni est considéré comme

« un général de la lutte de l'Occident contre l'impérialisme rouge. [...] Sa personne et son système étaient farouchement défendus par les médias occidentaux » (*E*, 191-192). Il apparaît, au dire du narrateur, comme un représentant de la France, de l'Amérique et de tout l'Occident qui va d'ailleurs le désigner comme leur « fer de lance de la guerre froide, le leader en Afrique de l'Ouest de la lutte anticommuniste » (*E*, 191). C'est ce monarque que l'Occident avait choisi pour diriger la guerre froide dans les États africains. Il accomplissait avec conscience et intelligence sa mission. Le narrateur décrit ironiquement comment les dictateurs africains ont collaboré avec l'Occident en menant un combat contre le communisme qui menaçait les libertés des peuples africains. Il s'agit, pour l'Occident, de trouver une occasion d'installer facilement des leaders acquis à sa cause à la tête de certains pays africains. Ahmadou Kourouma adopte cette stratégie pour faire le procès des relations internationales que l'Occident continue d'entretenir avec ses anciennes colonies et décrire les chefs d'État ou de gouvernement africains souvent au service de la domination de l'Occident. C'est ce qui ressort de ces propos de Koyaga qui, adressant à l'Ambassadeur de France, ne font que confirmer sa lutte contre le communisme déjà engagée par l'Occident capitaliste :

Excellence, monsieur l'ambassadeur de France, je reviens sur le dernier complot. Ce complot, comme vos services ont pu le vérifier, est un complot qui sent la main de Moscou. C'est un complot communiste bien ourdi, bien agencé. Nos nègres seraient incapables d'agencer pareille conspiration. (*E*, 269)

Ce discours de Koyaga sur le communisme est sans cesse ridiculisé par la distanciation parodique qui l'accompagne. La vérité historique racontée par Koyaga est parodiée, entraînant une communication au second degré sur la réalité. Le passage présente les intérêts du régime despotique de Koyaga. L'appui occidental et le contexte de la guerre froide ne sont que des prétextes qui renforcent sa mainmise totale sur le pays en vue d'instaurer un climat de terreur au sein de la population et mener une grande purge politique pour se débarrasser de ses rivaux communistes sous prétexte qu'ils constituent un danger pour l'Occident capitaliste. Ces deux événements historiques, tout comme les autres qui apparaissent dans le roman, servent de leurre, de mise à distance par le comique issu de la parodie de la réalité. Koyaga va se servir de la guerre froide pour « nuire efficacement à la société et asseoir une dictature plus adaptée à son

peuple⁶⁵⁸ ». Ahmadou Kourouma fait varier les points de vue de ses personnages et ses narrateurs afin d'éloigner progressivement la fiction des drames tragiques du réel.

Il ressort de cette courte analyse que l'idéologie communiste en Afrique se développe durant la période de la guerre froide pour contrer le capitalisme qui représentait un danger imminent pour les tenants du communisme. Certains leaders politiques africains orchestrent toute une propagande contre le communisme en vue d'« assassiner et émasculer tous ceux qui pourraient être tentés de s'opposer à leur loi » (*E*, 182). Ils adoptent comme mode de gouvernement l'absolutisme fondé sur le parti unique. C'est le cas de Béma qui va évincer son père du pouvoir et emprisonner son frère en vue de collaborer avec les colons français. C'est aussi le cas de Koyaga qui accède au pouvoir après avoir assassiné tour à tour le président Santos, les trois membres du Comité du Salut public et neuf autres hauts cadres de l'État. L'homme au totem léopard, surnom qui fait allusion à Mobutu, ne manque pas lui aussi de mener une propagande inspirée du communisme afin d'endormir son peuple. C'est également le cas du dirigeant des Pays des Djebels et du Sable qui accède au trône et commence par entretenir des rapports étroits avec la France (*E*, 259). En choisissant les leaders voués à la cause de sa guerre froide, l'Occident nie la souveraineté des nouveaux États africains.

La guerre froide a permis l'émergence, sur le continent africain, de grandes idéologies politiques en relation conflictuelle : le nationalisme africain, l'impérialisme occidental, le socialisme et le communisme soutenus par l'Union soviétique et ses alliés de l'Europe de l'Est. Ahmadou Kourouma parodie les discours qui véhiculent ces idéologies qui vont peser sur les mentalités des élites africaines dans leur lutte pour la libération de l'Afrique du colonialisme et dans la gestion calamiteuse des indépendances africaines. La parodie se mêle au grotesque pour décrire les personnages qui apparaissent comme des monstres. Durant des décennies, l'Afrique va connaître des gouvernements dictatoriaux appuyés par les puissances rivales de la guerre froide. Elle va être soumise à « des dictatures ubuesques et criminelles qui se réclamaient du

⁶⁵⁸ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 27.

camp occidental ou oriental usant de phraséologies marxiste ou libérale⁶⁵⁹ ». Même la chute du communisme soviétique au début des années 1990, considérée comme l'avènement d'un courant démocratique, n'arrêtera pas les crises constantes de l'Afrique, l'appauvrissement progressif et continu de ses peuples et surtout les guerres civiles qui se manifestent un peu partout sur le continent.

4.4. L'ethnotribalisme en Afrique à l'ère de la mondialisation

Les siècles de l'esclavage, de la colonisation et de la guerre froide ont placé le développement de l'Afrique au centre des préoccupations de la mondialisation et de l'avenir du continent menacé par des guerres tribales qui ont plongé les pays africains dans le chaos. Cela transparaît dans les deux derniers romans d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, qui font référence à l'histoire africaine au lendemain de la chute du mur de Berlin et de la fin de la guerre froide. Ces romans mettent en évidence la tragédie des enfants-soldats dont le héros, Birahima, relate de sa voix d'enfant les guerres civiles du Liberia, de la Sierra Leone et de la Côte-d'Ivoire. Devenu un enfant soldat sans le vouloir, Birahima s'est « bien camé avec kanif et les autres drogues dures » (A, 9) et ressasse à tout moment qu'il a été au Liberia et en Sierra Leone où il a fait la guerre tribale et tué beaucoup de gens innocents avec son fusil. Ces deux romans posent incontestablement les fondements du tribalisme dans les pays africains devenus politiquement indépendants. Avec humour et ironie, le discours des personnages nous révèle les conflits tribaux et ethniques de la période de l'après-guerre froide en Afrique. Les deux romans font la critique des seigneurs de guerre et leurs groupes armés, des responsables politiques impliqués dans ces guerres et de la communauté internationale.

4.4.1. Les guerres tribales en Afrique

Dans sa manière de rendre compte des événements tragiques qui ont secoué le continent africain, Ahmadou Kourouma utilise un narrateur qui critique les protagonistes de l'histoire

⁶⁵⁹ Cité par Jean-François Ekoungoun, « Ahmadou Kourouma, une obsession nommée guerre froide : sortir des (im)pact(e)s géopolitiques dominants », Jean-Fernand Bécia et Jean-François Ekoungoun (dir.), *Ahmadou Kourouma : mémoire vivante de la géopolitique en Afrique*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 36.

officielle sur un ton humoristique. C'est d'ailleurs le constat de Josias Semujanga qui, en parlant de l'intégration dans la narration romanesque des allusions aux faits historiques, souligne que « Kourouma ne cherche pas à inventer une histoire ni à démontrer quoi que ce soit, mais à montrer le monde sous une perspective humoristique qui, seule, crée l'univers romanesque⁶⁶⁰ ». La dimension humoristique permet de relativiser le tragique du récit historique tout en proposant au lecteur une pluralité d'ambiguïtés sémantiques provoquant le sourire. La meilleure illustration est ce passage qui allie comique et sérieux en comparant le chef de guerre Charles Taylor et les présidents Compaoré, Houphouët-Boigny et Kadhafi :

Comparé à Taylor, Compaoré le dictateur du Burkina, Houphouët-Boigny le dictateur de Côte-d'Ivoire et Kadhafi le dictateur de Libye sont des gens bien, des gens apparemment bien. Pourquoi apportent-ils des aides importantes à un fieffé menteur, à un fieffé voleur, à un bandit de grand chemin comme Taylor pour que Taylor devienne le chef d'un État ? Pourquoi ? Pourquoi ? De deux choses l'une : ou ils sont malhonnêtes comme Taylor, ou c'est ce qu'on appelle la grande politique dans l'Afrique des dictatures barbares et liberticides des pères des nations. (A, 66)

L'effet d'ironie ou d'humour est créé par l'attribut « des gens bien » et surtout le choix de l'adjectif invariable « bien » utilisé pour juger moralement les trois dictateurs qui sont venus prêter main-forte à un chef de guerre criminel comme Taylor. Alors qu'il s'agit de dictateurs, ces trois figures historiques sont ironiquement considérées comme « des gens de bien ». Grâce à l'humour, le narrateur laisse la liberté au lecteur de juger ces protagonistes de l'histoire en l'interpellant à l'aide des trois phrases interrogatives du passage, de l'adverbe « apparemment » et de l'expression « de deux choses l'une ». Ici ce qui est mis en jeu est cette solidarité négative des « pères des nations » africaines qui aident un bandit criminel pour qu'il accède au pouvoir.

Birahima, tout comme Yacouba, découvre la guerre tribale en « juin 1993 » (A, 47), lors de la traversée de la frontière libérienne. Leur convoi est attaqué et ils n'ont la vie sauve que grâce au colonel Papa le bon, représentant du Front national patriotique du Liberia de Charles Taylor. Ils trouvent que le Liberia est sous le contrôle de « quatre bandits de grand chemin : Doe, Taylor, Johnson, El Hadji Koroma, et d'autres fretins de petits de bandits » (A, 49). Ces chefs de guerre abusent et manipulent des êtres innocents et sans ressources pour en faire de

⁶⁶⁰ Josias Semujanga, « De la narration humoristique comme esthétique du roman chez Kourouma », *Comparaison*, n° 10, 1999, p. 128.

véritables armes de destruction. Ils engagent des enfants-soldats qui, sous l'effet de la drogue et des fétiches, volent, violent, et massacrent atrocement les habitants comme le laissent entendre les viols et assassinats de la mère de Kik et de sa sœur (A, 94), la description du supplice infligé à Samuel Doe par le Prince Johnson et son commando, l'« amputation express » de la jambe de l'enfant-soldat Kik (A, 92), l'enlèvement des employés blancs de la Compagnie américaine de caoutchouc pour réclamer une rançon et qui sont restitués avec des doigts ou une oreille en moins (A, 157-158) ou les amputations des bras par les bandits de Foday Sankoh pour empêcher la tenue des élections en Sierra Leone, etc.

Ahmadou Kourouma retrace les atrocités des guerres civiles africaines en faisant référence aux figures politiques réelles impliquées dans ce conflit de la région, comme Compaoré, Houphouët-Boigny et Kadhafi (A, 66), Gbagbo, Ouattara, Bédié, Gueï, etc. Le roman crée par ailleurs des figures fictives d'enfants-soldats et de chefs de guerre issus du milieu religieux qui sont responsables de ces guerres civiles : le colonel Papa le bon, le général Onika Barclay Doe, Jonny Barclay, Mère Marie Béatrice, le général Tieffi et le colonel Hadja Gabrielle Aminata, etc. Tout au long du récit, ces acteurs des guerres civiles apparaissent, malgré leur prétention de libérer leurs pays, comme des bandits de grand chemin. Le langage de Birahima permet de rendre compte, de façon ironique, les ravages causés par les guerres tribales du Liberia, de la Sierra Leone et de la Côte-d'Ivoire. Les populations ont abandonné leurs villages « pour se réfugier dans la forêt où vivent les bêtes sauvages [...] [car], les bêtes sauvages, ça vit mieux que les hommes » (A, 91). Des effets d'humour noir se dégagent de cette superposition de deux mondes antagonistes, celui des humains et celui des animaux, permettant d'atténuer le tragique de la guerre du Liberia et de la Sierra Leone. Les enfants, garçons et filles confondus, sont contraints de prendre part dans des factions de guerre où ils meurent comme des mouches. Birahima le rapporte sur un ton de dérision :

[Q]uand on n'a plus personne sur terre, ni père ni mère ni frère ni sœur, et qu'on est petit, un petit mignon dans un pays foutu et barbare où tout le monde s'égorge, que fait-on ? Bien sûr, on devient un enfant-soldat, un small-soldier, un child-soldier pour manger et pour égorger aussi à son tour; il n'y a que ça qui reste. (A, 94-95)

Le passage montre que les enfants sont « impatients » d'aller sur le champ de bataille en vue de devenir des « sobels c'est-à-dire des soldats dans la journée et des rebelles (bandits pillards)

dans la nuit » (*A*, 166) et plus tard des lycéens. L'expression naïve de ces enfants crée un style parodique qui renvoie au burlesque ou au grotesque. Le roman amortit ainsi le poids du tragique de la guerre en présentant, par exemple, l'enfant-soldat comme « le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle » (*A*, 88). Cette célébrité est tournée en dérision car les enfants qu'il met en scène « tuai[en]t les gens comme si personne ne valait le pet d'une vieille grand-mère » (*A*, 61) et considèrent la guerre comme un jeu où le kalach, les fétiches, le hasch et d'autres drogues les protègent contre la mort. Même cette croyance aux puissances occultes est remise en cause par le narrateur qui avance que les féticheurs sont des « fumistes » (*A*, 114) incapables de protéger les enfants et les soldats contre les balles de l'ennemi. En témoignent les crânes humains qui clôturent les lieux de campement des factions de guerre, l'assassinat du colonel Papa le bon malgré ses fétiches (*A*, 82) et les nombreuses oraisons funèbres dites par Birahima en hommage à ses amis enfants-soldats morts sur le champ de bataille.

Les conséquences des guerres tribales qui ont déchiré le Liberia, la Sierra Leone et la Côte-d'Ivoire poussent Birahima et Yacouba à intégrer successivement le NPFL de Charles Taylor, représenté par Papa le bon à Zorzor, l'ULIMO de Samuel Doe, le mouvement du Prince Johnson et le RUF de Foday Sankoh. Sur leur chemin, ils doivent apprendre à surmonter beaucoup de difficultés liées aux ravages de la guerre tribale : les décès de Papa le bon (*A*, 82), de Sarah (*A*, 88), de Kik (*A*, 94), de Samuel Doe (*A*, 136-137), de Sékou Ouedraogo le terrible (*A*, 114), de Sosso la panthère (*A*, 118), du mari de la tante Mahan (*A*, 126), de Johnny la foudre (*A*, 181), de Siponni la vipère (*A*, 203), de la tante Mahan (*A*, 218), de Sœur Aminata (*A*, 188-189), de Foday Sankoh, etc. À ces assassinats s'ajoutent les nombreux coups d'État sierra-léonais et l'entêtement de Foday Sankoh qui vont alimenter les guerres tribales dans ces pays et occasionner beaucoup de manchots, d'amputés, de borgnes ou de personnes avec une seule oreille, du cannibalisme initié par les généraux Tieffi (*A*, 178) et Johnny Koroma (*A*, 205) pour qui la chair humaine constitue la meilleure protection contre les balles sifflantes. Nous recensons aussi, dans le dernier roman, les enlèvements du cousin de Birahima, Mamadou Doumbia (*Q*, 26), du père et du frère de Fanta (*Q*, 31) par les loyalistes (dénommés aussi escadrons de la mort), les massacres et les charniers barbares des populations civiles ivoiriennes, etc.

Dans *Quand on refuse on dit non*, Ahmadou Kourouma aborde la question des origines du conflit militaire ayant perturbé la Côte-d'Ivoire qui, malgré ce basculement dans une des crises les plus sévères de son histoire, avait pourtant été un « pays plein d'hommes sages jusqu'au 19 septembre [2002] » (*Q*, 46) et où régnait la stabilité sociopolitique. Il manie l'ironie de main de maître pour décrire ce conflit. Le récit de Birahima révèle que « dans les conflits tribaux, les enfants, les femmes, les vieillards meurent comme des mouches. [...] Dans un conflit tribal, on tue tout homme qui se trouve en face. On se contrebalance du reste comme son premier cache-sexe » (*Q*, 42). Il nous met donc au courant des horreurs des guerres tribales en Afrique grâce à l'ironie qui se rapporte aux limites de l'amertume par le fait de mentionner le cache-sexe renvoyant au vêtement du sauvage dans la vision colonialiste. Le roman se base sur des faits atroces réels et actuels qui se trouvent évoqués à travers ce ludisme linguistique. Chez Ahmadou Kourouma, la césure entre les faits tragiques et la légèreté du langage participe à l'ironie et permet la distanciation, malgré l'horreur des faits racontés.

L'ironie est pour Ahmadou Kourouma un moyen de critiquer la vision de l'Occident qui a figé l'homme noir dans des représentations toutes faites déshumanisantes. Ces clichés dévalorisants sont rappelés par le discours ethnographique de Birahima qui avance que, d'après ses dictionnaires, « quand c'est un groupe de blancs, on appelle cela une communauté ou une civilisation, mais quand c'est des noirs, il faut dire ethnie ou tribu » (*Q*, 16). Le passage rappelle que l'Afrique est déconsidérée par le reste du globe. Les stéréotypes ethnographiques et médiatiques déshumanisent profondément les Africains comme le confirme le narrateur en parlant du conflit ivoirien : « 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 » (*Q*, 42). Or, le fait que ces « guerres de civilisation » emportent autant de vies humaines constitue une façon de ridiculiser ceux qui tuent en prétendant défendre les droits de l'homme. Le lecteur comprend que la vie humaine n'est pas une préoccupation en période de guerre.

Birahima décrit aussi les acteurs de la guerre tribale ivoirienne sous un ton ironique. Il adopte un point de vue raciste en affirmant que les Dioulas ou Malinkés « pullulent comme des cancrelats, des sauterelles [...]. [Ils] grouille[nt] dans tous les pays sahéliens de l'Afrique de

l'Ouest » (*Q*, 17). Malgré les massacres à grande échelle des Dioulas par les Bétés, le narrateur minimise les pertes en vies humaines. La comparaison que le narrateur établit entre les Dioulas et les insectes (cancrelats, sauterelles) rappelle la rhétorique du rabaissement dont se servent les tueurs pour légitimer leurs actes et renvoie à la facilité avec laquelle les escadrons de la mort tuent les Dioulas. Birahima utilise un langage direct et vulgaire pour décrire l'horreur provoquée par la guerre tribale ivoirienne. Il ne s'empêche pas d'affirmer que « le 19 septembre, les Ivoiriens, pris par les sentiments 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 » (*Q*, 46). Ce passage est très ironique par le fait que les massacres sont présentés comme un phénomène naturel et utile puisque les cadavres peuvent servir d'engrais au sol ivoirien. La tonalité ironique est plus accentuée par l'usage de l'humour noir dans autre passage où le narrateur dit que les charniers permettent de « terreauter le sol ivoirien » :

Les rebelles [...] ont rassemblé les gendarmes qui n'avaient pas eu le temps de fuir. Ils les ont mitraillés comme des bêtes sauvages. Ils ont jeté les corps dans un charnier, ils ont fait des cadavres un immense charnier. Le charnier va pourrir. La pourriture va devenir de l'humus [qui] [...] deviendra du terreau. [...] Donc les charniers, ça permet de terreauter la terre ivoirienne. Les charniers donnent du terreau à la terre ivoirienne. C'est le terreau des charniers qui permet à la Côte-d'Ivoire d'avoir un sol riche qui nourrit du bon café, de la bonne banane, du bon hévéa, et surtout du bon cacao. La Côte-d'Ivoire est le premier producteur du monde de cacao et produit le meilleur cacao qui fait le meilleur chocolat du monde. (*Q*, 18-19)

Le cacao, tout comme le café et l'hévéa, est une culture d'exportation susceptible d'insérer l'Afrique dans le commerce mondial. L'ironie se construit ici par le recours à un narrateur immoral qui ne se gêne pas pour utiliser des futilités et des antiphrases pour décrire des situations horribles. Birahima éprouve du plaisir à voir couler le sang des Ivoiriens innocents parce qu'il « aime la Côte-d'Ivoire » (*Q*, 36) et veut que « [c]réer des charniers et des charniers pour faire du terreau, de l'humus pour terreauter, pour enrichir le sol ivoirien » (*Q*, 35) afin que ce sol produise le meilleur du monde » (*Q*, 36). Il veut prendre du plaisir à tuer sans motif de haine pour se faire valoir devant Fanta (*Q*, 35). L'humour permet de décrire cette propension à commettre des massacres gratuits, ce désir de porter atteinte à l'existence sans intérêt, sans haine, sans aucune cause appréciable de Birahima qui n'hésite cependant pas à affirmer qu'il

« avai[t] tué beaucoup de personnes avec le kalachnikov, [...] pillé des maisons, des villages, [...] violé... » (*Q*, 35). Isabelle Constant écrit d'ailleurs que « Kourouma donne la préférence à un narrateur naïf et qui s'exprime crûment⁶⁶¹ ». Tout au long du roman, Birahima multiplie des « interprétations fallacieuses » pour parler de l'histoire de la Côte-d'Ivoire et des protagonistes de la guerre tribale qui sévit dans ce pays. Il utilise un langage grossier pour dénoncer les abus des dirigeants qui exploitent leurs administrés. Dans ce dernier roman d'Ahmadou Kourouma, « l'ironie s'appuie sur la contradiction entre une situation de guerre civile et un langage désinvolte [...] de Birahima. Elle caractérise un monde renversé qui reflète l'antimonde de la guerre⁶⁶² ». Le langage de Birahima est ponctué de jurons, notamment « faforo » (sexe de mon père), « Gnamokodé » (bâtard ou bâtardise), « Walahé » (au nom de Dieu), etc., apparaissant comme la marque de la grossièreté qui fait rire et critiquer les effets pervers de la guerre.

Les quelques passages des romans choisis comme exemples peuvent susciter une réflexion sur le phénomène des guerres tribales en Afrique. De façon ironique, le récit de Birahima fait réfléchir le lecteur sur les remèdes qui peuvent mettre un terme à ces guerres qui ne font qu'enfoncer le continent africain dans le chaos. Ahmadou Kourouma dénonce les conflits en Afrique en utilisant une écriture de l'impudeur, de la trivialité naïve et la polyphonie pour traduire le drame de l'univers de la guerre.

4.4.2. L'ère de la mondialisation en Afrique

Après l'effondrement des régimes autoritaires en Europe centrale et orientale, les « premiers vents de la démocratie » (*E*, 348) ont commencé à souffler sur le continent africain. C'est ainsi que des soulèvements dans les rangs de la population se sont accentués pour contraindre les dirigeants à changer leur politique. On le perçoit dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* quand Koyaga fait face aux émeutes et pillages auxquels se livrent les fonctionnaires, les salariés d'entreprises, les déscolarisés et le petit peuple désœuvré. Les

⁶⁶¹ Isabelle Constant, « Figures de l'ironie dans *Quand on refuse on dit non* », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma*, *op.cit.*, p. 74.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 83.

puissances européennes vont alors presser les chefs des États africains d'engager les réformes économiques et politiques visant à instaurer la démocratie sur le continent africain :

Les représentants des grands pays occidentaux [...] lui [Koyaga] demandent de faire arrêter les massacres et de proposer, d'engager le dialogue avec les manifestants et l'opposition. La guerre froide est morte, bien finie. [...] Le mur de Berlin s'est écroulé ainsi que le monde communiste. La guerre froide s'en est allée. (*E*, 354-355)

C'est dans ce contexte que les institutions financières internationales, la Banque Mondiale (BM) et le Fonds Monétaire international (FMI) vont intervenir pour contraindre les chefs d'États africains à ne plus abuser de leur pouvoir pour faire subir à leurs peuples des injustices de toutes sortes. Il s'agit de ce que le sociologue Guy Rocher⁶⁶³ appelle l'internationalisation des échanges politiques entre nations et les relations qui en résultent de quelque nature que ce soit. Ahmadou Kourouma fait référence à ce contexte mondial afin de démontrer à la face du monde, par l'écriture, que l'Occident a une grande part de responsabilité dans les drames qui endeuillent l'Afrique. Il l'évoque à travers deux modalités connexes, à savoir l'aspect socioculturel et le discours de la Françafrique.

4.4.2.1. L'aspect socioculturel de la mondialisation en Afrique

Au niveau culturel, la mondialisation permet de diffuser les savoirs à travers le monde. Le cas de Birahima montre pourtant qu'elle se heurte en Afrique à un recul de la scolarisation dû à la crise économique et financière qui a secoué l'ensemble des pays africains au courant de la décennie 1980. Ce recul a mis un terme à la période d'optimisme suite aux indépendances qui avaient suscité l'euphorie et l'« explosion » des effectifs dans les systèmes scolaires africains. Ahmadou Kourouma utilise l'humour qui, comme le rappelle Xavier Garnier, repose sur la

⁶⁶³ Le sociologue Guy Rocher a longuement réfléchi sur la pluralité du phénomène de la mondialisation. Il distingue la mondialisation, qu'il définit comme « l'extension à l'échelle mondiale d'enjeux qui étaient auparavant limités à des régions ou des nations », de l'internationalisation qui, selon lui, « nous réfère aux échanges de diverses natures, économiques, politiques, culturels, entre nations, aux relations qui en résultent, pacifiques ou conflictuelles, de complémentarité ou de concurrence ». Il poursuit en disant que la mondialisation évoque « l'extension de ces relations et de ces échanges internationaux et transnationaux à l'échelle du monde, conséquence de la rapidité toujours croissante des transports et des communications dans la civilisation contemporaine ». Dans Guy Rocher, « La mondialisation : un phénomène pluriel », Daniel Mercure (dir.), *Une société-monde ? Les dynamiques sociales de la mondialisation*, Québec : Les Presses de l'Université Laval ; Bruxelles : De Boeck Université 2001, p. 19.

« technique de mise en retrait de l'explication. [...] Il y a une sorte d'arrière-plan technique qui est l'assise de l'humour dans chaque roman⁶⁶⁴ ». L'école n'assure plus son rôle d'« ascenseur social » comme le laissent entendre les justificatifs du faible niveau d'instruction de Birahima (A, 7-8), le chômage, la corruption, etc. Elle n'apparaît plus comme un instrument d'ascension sociale dans « les républiques bananières corrompues de l'Afrique francophone » (A, 8). Elle ne permet pas d'occuper une position meilleure dans la vie en société et de répondre aux besoins de l'économie en emplois qualifiés. En témoignent les diplômés universitaires qui n'ont aucun espoir de trouver un jour un modeste emploi car, « même avec la licence de l'université, on n'est pas fichu d'être infirmier ou instituteur » (A, 8).

Or, l'école devrait constituer un moyen permettant à une très large partie de la population d'accéder à des éléments de culture intellectuelle et de vivre dans des conditions meilleures. Pour Birahima, étudier en Afrique francophone n'a aucune importance. C'est ce qui ressort de la comparaison qu'il fait de l'école avec le pet d'une grand-mère. L'explication mise entre parenthèses déclenche le rire du lecteur. C'est d'ailleurs l'avis de Georges Minois qui avance que, quand il n'y a plus de sérieux, « le monde doit rire pour camoufler la perte du sens. Il ne sait pas où il va, mais il va en riant, il rit pour se donner une contenance. Ce rire n'est pas un rire de joie. C'est le rire forcé de l'enfant qui veut se rassurer dans le noir⁶⁶⁵ ». Ahmadou Kourouma fait apparaître l'école comme le lieu où les enfants ne peuvent pas se former à une vie meilleure et se donner des espoirs pour leur avenir. C'est ce que constate d'ailleurs Thérèse Zhang Kai-Ying quand elle soutient que « l'éducation à laquelle se prête habituellement un enfant se trouve en effet confrontée [...] à la déshumanisation progressive de tous les repères⁶⁶⁶ ». Le jeune Birahima ne trouve en l'école que très peu d'intérêt. Mais c'est finalement quand Fanta décide d'instruire son compagnon sur l'histoire et la géographie de la Côte-d'Ivoire depuis ses origines que Birahima réalise l'importance de l'école. Il avoue alors qu'il « buvai[t] [tout] ce que Fanta enseignait » (Q, 32) afin de se préparer à passer le certificat d'études, connaître la géographie et l'histoire de la Côte-d'Ivoire « comme l'intérieur de la case de [s]a

⁶⁶⁴ Xavier Garnier, « Le rire cosmique d'Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, *op.cit.*, p. 102.

⁶⁶⁵ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris : Fayard, 2000, p. 510.

⁶⁶⁶ Thérèse Zhang Kai-Ying, « Enfants-Soldats d'Afrique. Imaginaires de guerre, images du continent et écriture de la dénonciation », François-Xavier Lavenne & Olivier Odaert (dir.), *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 3, novembre 2009, p. 206.

mère » (*Q*, 41). Il s'agit aussi pour Birahima d'une occasion de comprendre « les raisons et les origines du conflit tribal qui fait des charniers partout en Côte-d'Ivoire » (*Q*, 41) et de nourrir son projet d'épouser Fanta (*Q*, 138-140). Il décide alors de conserver tout ce que lui apprend Fanta en recourant au magnétophone pour enregistrer ces cours dans l'espoir de les réécouter plus tard quand il atteindra l'âge de la majorité.

Birahima abandonne prématurément ses études à cause de sa situation financière précaire. Cette situation financière constitue donc le vrai mobile qui le pousse à « fréquenter [l'école] jusqu'à cours élémentaire deux » (*A*, 8). Seulement, cela va affecter ses capacités d'interaction et de communication. Pour pallier ces problèmes, Birahima use d'un « parler approximatif » et se sert de quatre dictionnaires pour chercher le sens des mots qu'il utilise, à les vérifier et à les expliquer à ses lecteurs et/ou interlocuteurs. Car, comme il le dit lui-même, son « blablabla est à lire par toute sorte de gens » (*A*, 9) : les colons blancs, les noirs indigènes sauvages d'Afrique et tous les francophones en général. Mais, comme le remarque Christiane Ndiaye, le rôle de ces dictionnaires n'est pas réellement linguistique : « il s'agit en bonne partie d'une feinte, d'une stratégie qui vise à exposer la construction et la déconstruction du sens par ceux qui manipulent les discours à leurs propres fins⁶⁶⁷ ».

Le roman nous apprend le parcours malheureux de Birahima condamné, comme tous les enfants de son âge, à mener une « vie de merde de damné » (*A*, 10) en devenant successivement un « enfant de la rue » (*A*, 11 et 25) et un enfant-soldat s'amusant à tuer des innocents dans les guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone. La société dans laquelle il vit lui impose ce mode vie. Mais Birahima, qui prend du plaisir à tuer des innocents avec son fusil kalachnikov, déconstruit le mythe de l'enfant naturellement bon. Ahmadou Kourouma critique la dégénérescence des fondements de l'éducation et de la formation en Afrique des enfants. Leur enrôlement dans les milices participe de l'absence d'une réelle éducation. N'ayant pas choisi d'être un enfant-soldat, Birahima se met, comme l'écrit Josias Semujanga, à valoriser la violence

⁶⁶⁷ Christiane Ndiaye, « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du "blablabla" de Birahima », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 83.

qu'il subit et fait subir aux autres⁶⁶⁸. Dans cette sphère, ce sont les seigneurs de guerre qui règnent en maîtres incontestables et dictent le comportement des enfants-soldats.

4.4.2.2. Le discours de la Françafrique et la mondialisation

Un autre aspect de la mondialisation qu'Ahmadou Kourouma décrit a trait aux relations internationales entre la France et l'Afrique. Les romans d'Ahmadou Kourouma exposent les moyens de « lutter contre les effets pernicioeux des échanges inégaux imposés à [...] [l'Afrique] par le monde développé⁶⁶⁹ ». Ils dénoncent le discours de la Françafrique qui, selon François-Xavier Verschave, désigne les réseaux souterrains qui unissent la France à l'Afrique :

[La Françafrique] est une nébuleuse d'acteurs économiques, politiques et militaires, en France et en Afrique, organisée en réseaux et lobbies, et polarisée sur l'accaparement de deux rentes : les matières premières et l'aide publique au développement [...]. La logique de cette ponction est d'interdire l'initiative hors du cercle des initiés. Le système, autodégradant, se recycle dans la criminalisation. Il est naturellement hostile à la démocratie⁶⁷⁰.

L'illustration de ce discours dans le roman est, sur le plan politique, le fils de Djigui, Béma, que les griots louangeaient et chantaient (*M*, 254). Les « commentaires le présentaient comme le sage de l'Afrique » (*M*, 258). Soutenu par les troupes de Faidherbe, il décide de marcher à l'encontre de l'opinion publique en soutenant le maintien des travaux forcés qui constituent « un esclavage sans le nom », une « institution la plus condamnable, la plus honteuse, la plus contraire aux droits de l'homme de la colonisation » (*Q*, 64). Il posera sa candidature soutenue par les colons pour maintenir Soba sous la domination de la France. Pour manifester leur soutien à Béma, les Français lui apportent de l'argent et lui « donneront une auto pour [bien mener s]a campagne électorale » (*M*, 223). Cette collaboration constitue une façon de garder une mainmise sur la colonie et une manifestation des rapports que la France a l'intention d'entretenir avec ses anciennes colonies pendant et même après les guerres d'indépendance. Béma bénéficiera de nombreuses prérogatives, en devenant le responsable des collecteurs d'impôts (*M*, 256),

⁶⁶⁸ Josias Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 26.

⁶⁶⁹ Discours d'Ahmadou Kourouma prononcé le 1er juin 2001, lors de la réception du titre de grand commandeur de l'ordre national de Côte-d'Ivoire. Dans Jean-Michel Djian, *Ahmadou Kourouma, op.cit.*, p. 199-200.

⁶⁷⁰ François-Xavier Verschave, *La Françafrique. Le plus long scandale de la République*, Paris : Stock, 1998, p. 175.

président du Parti de la réconciliation pour l'émancipation et le progrès (*M*, 257), etc. Il usera aussi de la violence physique et verbale comme cheval de bataille en vue d'écarter ses rivaux politiques et en particulier son père et son frère aîné. Son objectif est d'entraver la liberté de Soba. Soutenu par l'Occident, que n'orchestrera-t-il pas contre ses adversaires politiques ? Il apparaît comme le prototype des dirigeants politiques de l'Afrique des indépendances.

Sur le plan politico-économique, le discours de la Françafrique met en cause la complexité des échanges de biens freinant les économies des jeunes États africains. Ahmadou Kourouma condamne sévèrement, mais avec un ton humoristique, les relations internationales liant la France avec ses anciennes colonies africaines. Le roman nous apprend que la France exige à Koyaga de signer un PAS⁶⁷¹ avec le FMI (*E*, 344) afin de « sauver des économies nationales en faillite, par un ensemble de mesures politico-économiques dont la conséquence immédiate serait la réduction des dépenses liées à la souveraineté de l'État⁶⁷² ». Or, un PAS renvoie à un discours vide de sens que les puissances européennes utilisent pour justifier leur projet « humanitaire » de « civiliser » les peuples africains. Depuis les indépendances africaines, les planificateurs de ce projet sont « les suppôts et les présidents liges installés par la France [...] dans ses dominions francophones⁶⁷³ ».

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, nous retrouvons, entre autres, le président Koyaga et tous « les maîtres de l'absolutisme et du parti unique, les plus prestigieux des chefs d'État des quatre points cardinaux de l'Afrique liberticide » (*E*, 183). Le narrateur décrit alors avec ironie le sommet de La Baule (*E*, 344) (le 20 juin 1990) qui ne constitue qu'une sorte de masque railleur que les participants veulent mettre sur les visages des politiciens africains dont les intérêts sont intimement liés à ceux des dirigeants occidentaux. Ce sommet constitue une manifestation de l'ingérence françafricaine qui est présentée de manière oblique et ironique et montre que l'Occident est lui aussi animé par l'esprit d'un profiteur, qu'il compte sur les politiciens africains pour arriver à ses fins. Les participants à ce sommet veulent inciter les

⁶⁷¹ Pour la définition du PAS et en quoi il consiste, on lira avec intérêt les pages 344 et 345 de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op.cit.*

⁶⁷² Jean-Fernand Bédia, « Berlin et après Berlin la Baule : historicités et paradigmes de l'idéologie romanesque d'Ahmadou Kourouma », Jean-Fernand Bédia et Jean-François Ekoungoun (dir.), *Ahmadou Kourouma : mémoire vivante de la géopolitique en Afrique*, *op.cit.*, p. 31.

⁶⁷³ *Idem.*

politiciens africains à demeurer des éternels oppresseurs de leurs peuples. C'est le cas du dictateur au totem léopard de la République du Grand Fleuve qui apparaît comme un « honorable correspondant » (*E*, 235) des Américains et de la CIA en vue de traquer le grand nationaliste Pace Humba (Patrice Lumumba). Il va alors assassiner son compatriote Humba tout comme le fera Koyaga qui émasculera son prédécesseur. Le sommet va être une occasion pour les puissances impériales de mettre en application les premières mesures de restriction des entreprises d'État imposées à Koyaga par le FMI (*E*, 352), contraignant Koyaga à mettre à la retraite anticipée beaucoup de cheminots et d'effectifs de la fonction publique, à procéder aux fermetures d'entreprises et d'établissements scolaires, etc. Ahmadou Kourouma crée ainsi une représentation parodique du jeu des échanges politico-économiques entre l'Occident et les pays africains.

Sur le plan militaire, le discours de la Françafrique évoque les exactions de factions et de milices en rébellion ou de bandes criminelles qui sèment la peur et la désolation dans plusieurs pays africains et en particulier au Liberia et en Sierra Leone, où des troupes d'interposition interviennent pour empêcher les différentes factions de la guerre civile de s'entretuer. Ahmadou Kourouma évoque avec humour le désordre créé par les forces d'interposition de la CDEAO en Sierra Leone et au Liberia regroupé au sein de l'ECOMOG (la Communauté économique des États de l'Afrique de l'Ouest, une traduction de Economic Community of West African States Cease-Fire Monitoring Group). À la suite de leur incapacité à assurer la sécurité des populations civiles de ces pays ravagés par les guerres tribales et à faire aboutir les négociations de paix, le roman tourne au ridicule la mission assignée à cette force :

Tous les hommes de l'univers entier avaient eu marre de voir au Liberia les nègres noirs africains indigènes s'égorger comme des bêtes sauvages ivres de sang. Le monde entier avait eu marre de voir les bandits de grand chemin qui se sont partagé le Liberia commettre des atrocités. [...] Les gens dans le monde ne voulaient plus les laisser faire, les bandits. Les États se sont adressés à l'ONU et l'ONU a demandé à la CDEAO (Communauté des États de l'Afrique de l'Ouest) d'intervenir. Et la CDEAO a demandé au Nigéria de faire application de l'ingérence humanitaire au Liberia. [...] Et le Nigéria, le pays le plus peuplé de l'Afrique et qui a plein de militaires, ne sachant qu'en faire, a envoyé au Liberia son surplus de militaires avec le droit de massacrer la population innocente civile et tout le monde. Les troupes du Nigéria appelées troupes d'interposition de l'ECOMOG [...], au nom de l'ingérence humanitaire, massacrent comme bon leur semble. On dit que ça fait interposition entre les factions rivales. (*A*, 129-130)

Dans cet extrait, le narrateur révèle que cette force a manqué à sa mission. Il dresse un bilan très négatif des missions de maintien de l'ordre effectuées en Afrique sur demande de l'ONU. Ahmadou Kourouma use de l'ironie en évoquant l'expression « ingérence humanitaire » pour signifier la mission humanitaire du Nigéria dans les guerres civiles qui sévissent dans les États voisins. Le lecteur apprend, par le biais de la définition de l'expression « ingérence humanitaire » qui est mise entre parenthèses, que les forces d'interposition nigérianes abusent du droit que leur confère l'ONU pour aller « tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte » (A, 130). Ces forces assistent, impuissantes, à la capture et à l'exécution de Samuel Doe par un commando du Prince Johnson (A, 135-137). Ahmadou Kourouma porte un regard ironique sur le rôle que joue ce pays qui dispose d'un surplus de militaires et qui veut intervenir seul dans la guerre entre factions rivales des pays voisins. Comme l'écrit Christiane Ndiaye, il s'agit de « l'hypocrisie du discours de la communauté internationale qui est mise en relief, la langue de bois qui camoufle l'indifférence et l'action inefficace derrière la rhétorique du “risque inutile”, alors que tout Africain sait pertinemment quels “risques”, “dangers” et “inconvéniens possibles” l'attendent⁶⁷⁴ ». Mais comble de l'ironie, les troupes d'interposition vont se servir de ce droit pour tuer la population civile (A, 144, 159, 197). Nous citons en exemple une des interventions de l'ECOMOG en Sierra Leone qui montre que cette force agit de façon inhumaine :

Les forces d'interposition de l'ECOMOG arrivèrent. Elles écrasèrent tout le monde sous des bombes. Et tout le monde se dispersa. Nous (c'est-à-dire le féticheur musulman, le bandit boiteux Yacouba et moi, l'enfant de la rue, l'enfant-soldat sans peur ni reproche), nous nous sommes retrouvés, rejetés par sacrifices acceptés (signifie par chance), dans un village foutu du contour de la plantation. Parce que Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses. (A, 159)

Le passage évoque les massacres de la population commis par ces forces d'interposition comme s'il s'agissait de leur objectif. La satire d'Ahmadou Kourouma apparaît dans ce pouvoir d'« écraser » la population innocente. Ces abus illustrent l'incompétence de la communauté internationale face à la barbarie humaine. Birahima va alors se moquer des soldats de l'ECOMOG incapables de protéger les populations innocentes. Il s'agit d'une force

⁶⁷⁴ Christiane Ndiaye, « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du “blablabla” de Birahima », *Études françaises*, op.cit., p. 83.

d'interposition qui a failli dans sa tâche de contribuer au retour à la paix. Le passage nous invite à réfléchir sur la mission des organisations internationales dans ces conflits et dans les massacres de civils qui s'en sont suivis en Afrique de l'Ouest. Dans cette partie de l'Afrique, les violences ont poussé l'ONU, l'OUA et les États de la CEDEAO à presser les gouvernements à entrer dans les pourparlers avec les nombreux mouvements et factions en lutte pour le pouvoir (RUF, ULIMO, NPFL, LPC, etc.). Le passage de Birahima d'une milice à l'autre, au gré de ses pérégrinations et de ses rencontres, peut traduire cet état des violences.

Il va sans dire que les relations entre la France et ses anciennes colonies ont généré des conséquences pour le moins pernicieuses. René Mavoungou Pambou le résume mieux quand il avance que la France veut maintenir une sphère d'influence importante en Afrique et exploiter la richesse des matières premières :

La Françafrique désigne donc une politique de clientélisme entre les élites politiques et économiques afin de tirer bénéfice du partenariat Françafrique. Corruption, marchandage, soutien de coups d'État, aide à la fraude électorale ou tripatouillage des élections contre l'exploitation de matières premières sont les caractéristiques de la Françafrique. Il est de notoriété publique que de nombreux dictateurs africains sont soutenus et protégés par la France. Des accords secrets, des soutiens militaires directs ou indirects, des financements occultes sont négociés entre la France et des dictateurs. L'objectif pour la France est politique et économique : maintenir une sphère d'influence importante en Afrique (déterminant par exemple pour les votes à l'ONU) et piller les matières premières. À ce système se sont greffés des réseaux de corruption qui permettent à certains dirigeants politiques ainsi que des dirigeants d'entreprises de s'enrichir⁶⁷⁵.

4.5. Conclusion du chapitre

Ahmadou Kourouma est un écrivain engagé politiquement et invite ses lecteurs à réagir à certains problèmes sociopolitiques qui minent le continent africain. Il s'attribue ainsi la responsabilité d'éclairer les esprits et d'inciter à la réflexion sur les grands problèmes contemporains. Il propose une critique de certains discours sociaux et idéologies dominantes en

⁶⁷⁵ René Mavoungou Pambou, « Franc-maçonnerie et Françafrique, un cocktail détonnant pour l'Afrique », publié le 28/12/2015 par Congo-liberty.com. Disponible sur le site <http://congo-liberty.com/?p=14271>, consulté le 16 juin 2017.

Afrique à travers la mise en lumière des agissements des despotes africains aux intérêts étriqués. Nous nous sommes plus particulièrement attardé, dans cette partie, aux discours politiques et culturalistes, aux idéologies nationaliste, impérialiste français, socialiste et communiste, ainsi qu'aux discours ethnotribalique et de la Françafrique en période de mondialisation.

L'examen de ces discours et idéologies dominants en cours en Afrique moderne et contemporaine dans les romans d'Ahmadou Kourouma nous a permis de constater que les œuvres étudiées sont des romans fortement idéologiques dans la mesure où « les idées et surtout l'émotion provoquée par le jeu des idées occupent une part plus importante que l'intrigue⁶⁷⁶ ». L'étude sociocritique nous a amené à nous questionner davantage sur les modes de textualisation des discours et idéologies tenus sur l'Afrique dans les textes étudiés. Les discours sociaux et les idéologies dominantes que nous avons relevés (politique, culturaliste, nationaliste, impérialiste, socialiste, communiste, ethnotribaliste et de la Françafrique) apparaissent dans un rapport d'imbrication et d'intrication. Ils apparaissent dans les romans d'Ahmadou Kourouma sous la forme de mots qui dépeignent sur un ton à la fois sérieux et drôle les imperfections et les travers humains des peuples africains. Les événements historiques que les romans d'Ahmadou Kourouma mettent en évidence sont dédramatisés par l'usage de l'humour, de la dérision, de la satire et de l'ironie. Les procédés d'écriture d'Ahmadou Kourouma créent donc cette distance humoristique et ironique. La dérision, le grotesque, le carnavalesque et l'ironie permettent à Ahmadou Kourouma à aborder l'histoire de l'Afrique sous un angle comique. Ils créent un détournement, une reconfiguration des événements relatés.

Nous avons démontré que, dans ses fondements, le discours politique apparaît comme une mise en cause des acquis des indépendances africaines et de l'élite africaine. Ahmadou Kourouma étale de virulentes critiques à l'endroit des nouveaux pouvoirs de l'Afrique indépendante. Le discours politique « cohabite » avec le discours colonialiste et le discours culturaliste (le syncrétisme religieux, la négritude et le traditionalisme). Fama et les griots malinkés, qui auparavant constituaient la classe des nantis, sont devenus des « charognards » vivant de la mendicité ou des services monnayés des cérémonies funéraires. Toute tentative

⁶⁷⁶ Claire Bompaigne-Evesque, « Roman balzacien, roman "idéologique" : les choix de Barrés dans *La Colline inspirée* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 98^e année, n° 4, juillet-octobre, 1998, p. 584.

entreprise par Fama et Djigui pour restaurer l'univers traditionnel se heurte au modernisme de la colonisation et des indépendances. Ahmadou Kourouma nous montre l'incompatibilité entre le système colonial et le traditionalisme africain. Il parodie le discours religieux et les traditions africaines rétrogrades qui n'ont plus de place dans l'Afrique contemporaine et dont les dérivés ne peuvent pas être érigés en modèle. Il se sert de l'ironie pour railler la mission civilisatrice de la colonisation en la faisant correspondre à des faits qui lui sont tout à fait contraires et qui constituent une critique des vraies réalités coloniales. Les romans présentent des propos ironiques qui dévoilent le mensonge et l'imposture du colonialisme sur lesquels Ahmadou Kourouma veut attirer l'attention de ses lecteurs.

Les idéologies dominantes dans le discours social africain qui ont retenu notre attention sont le nationalisme, l'impérialisme colonial (français), le socialisme et le communisme. Nous avons constaté que ces idéologies « cohabitaient » dans un rapport conflictuel. L'impérialisme et le nationalisme se côtoient dans les deux premiers romans d'Ahmadou Kourouma. L'impérialisme est symbolisé par la colonisation française en Afrique occidentale. Le roi Djigui, l'interprète, les anciens combattants de l'armée coloniale et l'école ont été déterminants dans l'affermissement de cette idéologie. Le nationalisme, quant à lui, renvoie à la classe dirigeante formée de « bâtards des Indépendances ». Il est représenté dans le second roman par la jeune élite politique africaine soutenue par les puissances coloniales. Il adopte l'aspect néocolonial de la guerre froide dans le troisième roman. L'essor des idéologies socialiste et communiste, quant à elles, apparaît durant la guerre froide en Afrique pour contrer les avancées de l'impérialisme occidental. Les idéologies du socialisme et du communisme ont fasciné les élites africaines parce qu'elles prônaient le nationalisme chargé de restaurer l'intégrité nationale et l'unité culturelle. Elles nourrissaient l'esprit de contestation en Afrique et ont créé la possibilité d'effondrement des dominations coloniales. Cependant, ces idéologies sont empreintes d'une certaine ambivalence. Elles évoquent, non sans une certaine ironie, les régimes politiques totalitaires africains à parti unique basés sur une machine oppressive et répressive, accaparant l'essentiel du revenu national.

Les deux derniers romans dévoilent les dérivés des guerres ethnotribales et du discours de la Françafrique à l'ère de la mondialisation dont les effets ont consisté à intégrer un grand

nombre de pays de la planète dans un espace politique commun sous prétexte de favoriser la circulation des biens et des services. L'ironie et l'humour permettent de distancier les événements historiques et les acteurs politiques auxquels les romans font référence. Un élément nouveau dans la narration d'Ahmadou Kourouma est cette façon adoptée par le narrateur d'utiliser les dictionnaires pour expliquer son « blablabla ». À travers son narrateur, Ahmadou Kourouma veut rendre compte des guerres africaines sous l'angle ethnique en matière de conquête du pouvoir d'État. Il met en relief l'affairisme et la corruption des seigneurs de guerre qui ne sont mus que par une envie irrépressible de réaliser des profits illicites, de demander des rançons et de s'appropriier les ressources vitales du peuple par des manœuvres malhonnêtes. Il se sert de la question ethnique pour critiquer le colonialisme qui est à la base des conflits ethniques, la domination politico-militaire et l'exploitation économique, entre autres. Les tueries sans nom perpétrées par les seigneurs de guerre, les escadrons de la mort et les enfants enrôlés dans la guerre sont convoqués par Ahmadou Kourouma pour construire une critique sévère à l'endroit des dirigeants africains.

Il s'ensuit que, dans son projet de dénoncer l'oppression qui a caractérisé les temps de la domination européenne en Afrique et les politiques des nouveaux maîtres des pays africains indépendants, Ahmadou Kourouma se sert d'une posture détournée pour déjouer et déconstruire tous les discours dominants afin de prôner un retour à la paix et à l'équilibre social. Les descriptions romanesques qu'il présente font état d'un « lieu de camouflage où [Kourouma] recourt à des subterfuges, à des déguisements pour exprimer des idées et des sentiments⁶⁷⁷ ». Il adopte donc une posture spécifique, propre à déjouer toutes les impostures et nous force à penser, à comprendre le sens implicite des événements. L'écriture d'Ahmadou Kourouma procède à l'intégration et l'intériorisation de l'ensemble des représentations mystificatrices qui modèlent notre perception et qui sont autant de discours à déconstruire selon une logique de renversement par l'ironie.

⁶⁷⁷ J. Bernardin Sanon, *Images socio-politiques dans le roman négro-africain*, Sherbrooke : Naaman, 1983, p. 176.

Conclusion générale

**L'intégration des discours des sociétés africaines et des
fragments littéraires dans le roman kourouméen**

Dans ce parcours analytique, notre intérêt était de savoir comment, sur les plans figuratif et symbolique, les romans d'Ahmadou Kourouma traitent les discours et idéologies en cours en Afrique depuis l'époque coloniale jusqu'aux premières années du XXI^e siècle en passant par les époques des indépendances et de la guerre froide. Tout au long de notre analyse, nous avons montré que ce qui est représenté dans le texte a un rapport avec les préoccupations sociales du moment. C'est d'ailleurs le point de vue de Roger Fayolle qui écrit que « tout texte porte en lui les marques des conditions sociohistoriques qui ont présidé à sa production et à ses lectures. La sociocritique cherche scrupuleusement à déchiffrer ces marques et à lire notamment, dans les textes littéraires, les luttes idéologiques à différents moments de la lutte des classes⁶⁷⁸ ». Notre démarche a consisté en une démonstration de la forte imprégnation des romans d'Ahmadou Kourouma par les discours et idéologies dominants en Afrique. Grâce à l'ironie, Ahmadou Kourouma déconstruit les lieux communs de ces discours et idéologies dominants. L'arrière-fond historique, politique et économique du continent africain imprègne l'œuvre d'Ahmadou Kourouma : l'époque coloniale, les deux guerres mondiales, les idéologies impérialiste, nationaliste, socialiste, communiste, les discours politique et culturaliste, l'ethnotribalisme, la mondialisation, etc., sont intégrés dans les romans en tant que cibles de l'ironie.

La représentation des discours sociaux en cours en Afrique se fait chez Ahmadou Kourouma à travers le roman polyphonique qui renvoie à un type de textes dont « la structure s'organise autour de l'entrelacement des voix de personnages et de l'alternance des voix des narrateurs – que cela soit ou non figuré d'une façon typographiquement repérable⁶⁷⁹ ». Notre analyse a fait apparaître que, dans les romans d'Ahmadou Kourouma, les voix s'entrecroisent de plusieurs manières. Ainsi Ahmadou Kourouma recourt-il à la polyphonie pour structurer ses romans, ce qui lui permet de décrire les mensonges des colonisateurs européens et la déchéance des princes, jadis respectés et désormais condamnés à vivre de mendicité et dans le déshonneur (Fama, Djigui), et de tous les despotes africains mus par l'appât du gain en sacrifiant leurs peuples. Il utilise les figures de l'ironie, de la parodie, de la satire, du paradoxe et de l'humour pour déconstruire les idées des discours sociaux (politique, tradition, religions, négritude) et des

⁶⁷⁸ Roger Fayolle, « Quelle sociocritique pour quelle littérature ? », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique, op.cit.*, p. 215.

⁶⁷⁹ Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris : Classiques Garnier, 2015, p. 37.

idéologies (nationalisme, impérialisme, socialisme, communisme, ethnotribalisme, mondialisation, Françafrique) qui définissent l'espace social africain. Ces figures permettent à Ahmadou Kourouma de réécrire l'histoire du continent africain de manière oblique et ironique.

Cela nous a poussé, après avoir esquissé un cadre théorique et méthodologique portant sur la sociocritique et la textualisation du discours social, à étudier l'ambiguïté du discours historique africain dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Nous avons procédé à l'analyse de quelques indices paratextuels de ces romans d'Ahmadou Kourouma (images des pages de couverture de *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*, le titre de *Les soleils des indépendances* et l'exergue de *Monnè, outrages et défis*), des *incipits* et *explicits* de ces mêmes romans ainsi que les rituels traditionnels et les atrocités de la conquête française en Afrique. Nous avons constaté que les lieux d'« attaque » des romans d'Ahmadou Kourouma sont bien structurés. À travers des éléments de parodisation (usage de l'ironie et de l'humour), ces lieux permettent d'entrevoir les rapports que les textes kourouméens entretiennent avec l'histoire du continent africain. Ahmadou Kourouma attaque aussi les pratiques traditionnelles et les sacrifices, démystifie le pouvoir traditionnel et contemporain en Afrique en caricaturant, de façon parodique, les personnages qui les pratiquent. Il aborde certaines pratiques et croyances africaines qui acculent les adeptes de ces mythes à l'échec. Nous avons insisté surtout sur les sacrifices qui n'assurent plus la pérennité des dirigeants et sur la mise en scène de l'excision. Ahmadou Kourouma use de l'humour pour présenter des personnages qui résistent farouchement à toute idée de changement, refusent de s'adapter aux nouvelles réalités du continent. Nous avons pu montrer comment les procédés de l'ironie, de la satire, de l'humour et de la parodie participent à la construction et à l'esthétisation de l'horreur causée par les actes de violence, les mœurs rétrogrades et les atrocités de la colonisation française en Afrique.

Aussi, l'écriture de l'imaginaire africain postcolonial dans les romans d'Ahmadou Kourouma nous a-t-elle amené à faire une réflexion sur les procédés d'esthétisation du discours politico-historique de l'Afrique. Ces procédés permettent de décrire la prise de conscience de Fama qui le pousse à lutter contre la colonisation française. Ils participent à la représentation parodique de cette lutte qui aboutit à une indépendance illusoire. Les indépendances n'ont pas comblé toutes les attentes des peuples décolonisés et, au lieu d'instaurer une société exempte de

brimades, de répression, d'arbitraire, etc., elles ont vite dégénéré en dictatures à partis uniques. Nous avons pu constater que pour décrire cet état de fait, Ahmadou Kourouma recourt à une écriture ironique qui subvertit les idées reçues sur l'Afrique. Ses romans évoquent les désillusions des indépendances africaines en utilisant des formes de violence incluant les injures, les insultes et le langage vulgaire, des expressions calquées sur les langues africaines et en particulier la langue malinké, des dictionnaires et des parenthèses qui participent de la « malinkisation » de la langue française pour la rendre plus apte à décrire les réalités du monde africain et particulièrement de la guerre froide en Afrique. L'analyse nous a permis de constater, avec David Alliot, qu'Ahmadou Kourouma était un « grand amateur des mots [...] et du style; il n'hésitait pas à jouer avec la langue française en truffant ses romans de termes malinkés qu'il superposait à l'ironie et l'insolence pour mieux dénoncer l'incurie des colonisateurs et des dictateurs africains⁶⁸⁰ ».

Ahmadou Kourouma recourt par ailleurs aux procédés de l'humour, de la parodie, de la satire et de l'ironie, et au récit homodiégétique pour narrer la situation sordide des guerres tribales africaines à travers le témoignage d'un personnage enfant. Le grand mérite d'Ahmadou Kourouma est d'avoir réussi à caricaturer et déformer le récit officiel des événements historiques évoqués par les narrateurs et les personnages de ses romans. À travers les thèmes abordés, le lexique utilisé, les échanges des personnages, etc., son écriture romanesque évoque les violences des événements historiques qui lui ont servi de matière pour écrire ses romans. Il s'inscrit alors dans la lignée de Mongo Béti, Ousmane Sembene, Yambo Ouologuem, Jean-Marie Adiaffi, Sony Labou Tansi, Emmanuel Dongala, etc., qui, « outre la cruauté des situations qu'ils présentent, tentent, par un mécanisme de mimétisme, de faire correspondre leur outil (la langue) aux situations qu'ils décrivent⁶⁸¹ ». Pour ces écrivains, la littérature peut être conçue comme « un espace d'exorcisme, un lieu où l'écrivain semble libérer un trop-plein de souffrances, tout en donnant le sentiment de s'engager ouvertement contre la violence⁶⁸² ». Ahmadou Kourouma

⁶⁸⁰ David Alliot, « Kourouma rejoint Céline au panthéon littéraire », *Bulletin célinien*, vol. 23, n° 250, février 2004, p. 15.

⁶⁸¹ Ramcy Kabuya, « Les nouvelles écritures de violence : les enjeux d'une mutation dans les littératures africaines depuis 1980 » [en ligne], *Société française de littérature générale et comparée*, consulté le 18 août 2017. URL : http://vox-poetica.com/sflgc/actes/JE2011/kabuya.html#_ftn13.

⁶⁸² *Idem*.

ne fait pas la sourde oreille aux problèmes que vivent les peuples africains soumis à la violence créée par des politiques féroces, inhumaines, des dictatures, ou occasionnée par une société fondamentaliste et rétrograde. Il a « ouvert la voie à une littérature aux pages sanguinolentes, une littérature de meurtre, de mutilation et de folie⁶⁸³ » où des procédés stylistiques, génériques, lexicaux et narratologiques représentent avec un détachement humoristique l'échec de la tradition et des indépendances africaines.

Sous l'angle sociocritique, nous avons enfin abordé la question de la représentation parodique des discours et idéologies dominants africains que nous trouvons dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Ce choix nous a permis d'étudier la textualisation du déjà-sémiotisé du contexte discursif qui a vu naître ces romans qui s'inspirent des événements politiques réels survenus en Afrique depuis l'époque des monarchies africaines jusqu'au début du XXI^e siècle. Tout contribue à tourner en dérision le politique, les mœurs et les savoirs africains. Ahmadou Kourouma décrit les pouvoirs africains en multipliant les points de vue afin de complexifier la représentation des événements racontés. Il se sert de l'ironie pour faire apparaître les mécanismes de réécriture tant de ses récits que des récits historiques qui les sous-tendent et dévoiler que le discours colonial, même s'il s'appuie sur la notion de « civilisation », est un discours mensonger. Pour y arriver, il met en scène le personnage de l'interprète (incarné par Soumaré dans *Monnè, outrages et défis*) et lui attribue un statut ambivalent qui lui permet d'entretenir, d'une part, des quiproquos entre les mots et, d'autre part, des malentendus entre les autres personnages. Par son usage de l'ironie, ce personnage de l'interprète apparaît comme un personnage de carnaval, qui utilise des mots capables de nuancer les discours provocateurs du roi Djigui et du commandant français. Ahmadou Kourouma inverse le sens de ce discours colonial en le soumettant à une ironie sérieuse ou comique.

Nous avons constaté aussi qu'Ahmadou Kourouma parodie, à travers les personnages des griots, de Fama, etc., les discours culturalistes. Il évoque la déchéance des valeurs traditionnelles africaines et des fondements spirituels des Malinkés. Il fait une satire des personnages en dressant un portrait grotesque des figures d'autorité. Cette satire permet de tourner en dérision les rites religieux. À travers les personnages de Fama, spolié par la

⁶⁸³ *Idem.*

colonisation et les indépendances, et Djigui, grand amateur des sacrifices, Ahmadou Kourouma critique ironiquement le discours de la négritude et la société traditionnelle dont les croyances sont mensongères et esclavagistes. Il démystifie le pouvoir traditionnel et contemporain en Afrique en caricaturant, de façon parodique, les personnages de Fama et de Djigui. Ainsi, la pratique des sacrifices, au XX^e siècle, apparaît-elle révolue et inutile. Le récit traditionnel, le discours de la négritude et celui portant sur les religions en Afrique de l'Ouest sont évoqués par Ahmadou Kourouma pour dévoiler leurs excès.

À côté des discours politiques, nous avons démontré également que, dans la confection de ses romans, Ahmadou Kourouma s'inspire indéniablement des idéologies dominantes en cours en Afrique en convoquant leurs lieux communs. À travers les événements connus de l'histoire africaine, les romans d'Ahmadou Kourouma évoquent les idéologies nationaliste, impérialiste, socialiste et communiste en les transposant dans la fiction. Cela nous amène à rapprocher notre réflexion de l'idée de Milan Kundera qui écrit que « le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine⁶⁸⁴ ». Les idéologies évoquées par Ahmadou Kourouma s'intègrent dans le roman grâce à l'ironie, à l'humour, à la parodie, etc., qui les rendent plus souples par rapport au sérieux des thèmes abordés. L'emploi de ces procédés entraîne dans les romans des conflits interdiscursifs par la convocation de ces idéologies en cours en Afrique, ce qui constitue une façon adoptée d'en dévoiler les incohérences.

Nous avons enfin analysé les romans *Allah n'est pas obligé* et de *Quand on refuse on dit non* sous l'angle ethnotribaliste en période de la mondialisation. Ahmadou Kourouma évoque de façon explicite les guerres civiles qui ont déchiré le Liberia, la Sierra Leone et la Côte-d'Ivoire. Il a su manier avec finesse les techniques littéraires de la dérision pour exposer les fondements de la crise ethnique libérienne, sierra-léonaise et ivoirienne en utilisant un narrateur homodiégétique qui se plaît à critiquer les protagonistes de l'histoire officielle sur un ton humoristique et ironique. Dans ces deux derniers romans, Ahmadou Kourouma met en scène

⁶⁸⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris : Gallimard, 2004 [1986], p. 57.

les atrocités de cette crise ethnique dans « une immense méditation sur l’incapacité des mots à dire la douleur du monde⁶⁸⁵ ». Pour décrire les dérives des guerres ethnotribales et du discours de la Françafrique, il prête la voix à un narrateur enfant qui, malgré la consultation sans cesse de ses dictionnaires, ne se gêne pas pour hacher la syntaxe du français. À travers une écriture d’une ironie mordante, qui décrit les atrocités des guerres tribales en Afrique sur un ton rieur, Ahmadou Kourouma lance un cri d’alarme afin d’éradiquer la barbarie vécue par les enfants en Afrique et interpelle des hommes intègres qui pourraient sortir ce continent du chaos.

L’analyse a permis de démontrer qu’Ahmadou Kourouma adopte plusieurs stratégies de contournement des événements historiques qui structurent la narration de ses romans constituée par une hétérogénéité d’instances narratives. La multiplicité des instances narratives permet d’aborder la narration de ces romans comme un espace de juxtaposition entre diverses voix conservant leurs différences formelles. Le système narratif hétérogène du roman constitue, comme l’écrit Madeleine Borgomano, « une des inventions les plus originales et les plus intéressantes de Kourouma [qui] découvre là une manière vraiment africaine d’écrire un roman⁶⁸⁶ ». Il se rapproche finalement de ce que nous pouvons appeler une narration polyphonique. Ahmadou Kourouma malmène les usages littéraires conventionnels de la langue française par ses structures syntaxiques inédites, ses créations lexicales et ses interférences linguistiques servant à mieux rendre la pensée malinké. Nous disons avec Adeline Bouvier que les romans d’Ahmadou Kourouma sont des « parodies carnavalesques, où toutes les hiérarchies, politiques, sociales, langagières, sont renversées⁶⁸⁷ ».

Ainsi, les critiques des littératures africaines d’expression française s’accordent-ils pour dire qu’Ahmadou Kourouma est un écrivain chez qui la question de la création romanesque ou du renouvellement de l’écriture se trouve au centre de ses romans. Dans leur style, les romans d’Ahmadou Kourouma apparaissent calqués sur les langues africaines et participent à la

⁶⁸⁵ Boniface Mongo-Mboussa, *L’indocilité : supplément au Désir d’Afrique*, Paris : Gallimard, 2005, p. 54.

⁶⁸⁶ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot, op.cit.*, p. 163.

⁶⁸⁷ Adeline Bouvier, *La faillite des indépendances africaines dans Les Soleils des Indépendances d’Ahmadou Kourouma et Les Écailles du ciel de Tierno Monénembo*, Mémoire de recherche pour 30 crédits du Master 2, Lettres et Arts, Université Stendhal (Grenoble 3) : UFR de Lettres et Arts, Département de Lettres Modernes, 2013, p. 66. Disponible sur le site : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00913169/document>. Consulté le 2 août 2017.

déconstruction de la langue française qui, selon Lorenza Russo, est « cassée pour qu'elle puisse être au plus près de la condition humaine. [...] Kourouma impose à la langue française les détours et le rythme de la langue malinké⁶⁸⁸ ». Le recours aux injures, aux jurons, aux gros mots, aux dictionnaires, etc., montre qu'Ahmadou Kourouma fait un usage critique de la langue française afin de tracer la voix de la lutte contre la colonisation politico-culturelle de l'Afrique qui apparaît comme un viol linguistique passant par l'imposition du français standard aux colonies. C'est dans cette optique que Jean-Fernand Bédia écrit que « Kourouma a eu le mérite de mettre en fiction la francophonie africaine, où la langue française du dominateur et du colonisateur, connaît une concurrence très impressionnante avec l'émergence de formes «linguistiques» embryonnaires⁶⁸⁹ ». L'usage du malinké et du français par Ahmadou Kourouma, et qui est illustré par l'utilisation par Birahima des quatre dictionnaires qui lui servent à écrire son « blablabla », constitue une réévaluation profonde de la politique africaine coloniale. Ahmadou Kourouma interpelle tous les Africains à prendre conscience de leur histoire afin qu'ils puissent finalement prendre leur destin en main.

L'esthétique d'Ahmadou Kourouma consiste en « [un] travail sur la langue, [en une] recherche de nouvelles structures romanesques, d'une nouvelle diégèse romanesque, [en une] remise en cause de la *mimesis* traditionnelle et du statut conventionnel du personnage⁶⁹⁰ ». Elle renvoie à la polyphonie romanesque qui, comme l'a démontré Bakhtine, permet au roman d'absorber toutes sortes de genres, de langages et de discours, de confronter et exprimer différents points de vue. C'est pour cela que, depuis la publication de son premier roman, *Les soleils des indépendances*, Ahmadou Kourouma est devenu l'un des deux pionniers⁶⁹¹ de la

⁶⁸⁸ Lorenza Russo, *Entre le Soi et l'Autre ou les défis relevés d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p. 23.

⁶⁸⁹ Jean-Fernand Bédia, *Ahmadou Kourouma romancier de la politique africaine de la France*, op.cit., p. 22-23.

⁶⁹⁰ Daniel-Henri Pageaux, « Roman hispano-américain et écriture de l'histoire », Pierre Citti et Muriel Détrie (dir.), *Le Champ littéraire*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1992, p. 119-127.

⁶⁹¹ L'année 1968 marque un tournant décisif dans l'écriture du roman en Afrique. De nouvelles formes de représentation du réel, empruntées à la littérature orale africaine, vont être adoptées par des écrivains africains politisés, engagés dans la libération totale de leurs pays de la corruption, de la violence, du népotisme, des coups d'État et des dictatures. Deux romanciers vont alors incarner ce changement de vision : le Malien Yambo Ouologuem et l'Ivoirien Ahmadou Kourouma. Dans *Le Devoir de violence*, livre couronné par le prix Renaudot, Ouologuem évoque, dans un style subversif qui rompt avec l'image idyllique de l'Afrique précoloniale véhiculée par les écrivains de la négritude, les guerres fratricides, le tribalisme et les pratiques esclavagistes en vigueur dans l'antiquité africaine. Ahmadou Kourouma, quant à lui, se voit refuser par le milieu éditorial parisien la publication de son premier roman, *Les soleils des indépendances*, qui met en évidence les tendances maîtresses des années d'anomie et de désillusion de l'Afrique postcoloniale.

nouvelle écriture romanesque africaine. Il est le premier romancier africain à s'attaquer de front au chaos postcolonial. Les dirigeants qui peuplent ses romans prétendent instaurer la fraternité, l'amour, l'humanisme, l'hospitalité, le pardon, la bonté, la douceur, la justice sociale, la réconciliation, etc. Ces valeurs positives sont alors évoquées dans des discours en langue de bois et tournées en dérision par le biais des procédés de l'ironie, de l'humour, de la satire, de la parodie, etc., parce que le peuple vit dans la misère, la peur et les peines qu'il endure au cours de l'incarcération. Même si les narrateurs insistent sur ces valeurs permettant au peuple de côtoyer d'excellents modèles, ils ne cessent pas de réproucher la méchanceté, la colère, l'injustice, l'impatience, le mal, la vilénie, etc., qui sont des antivaleurs qui nuisent au bonheur des Africains. Ahmadou Kourouma a recours à l'exagération, use du grotesque et de ses diverses formes (bouffonnerie, burlesque, cocasse) pour décrire les discours et idéologies dominants en Afrique, l'histoire africaine contemporaine ainsi que les portraits de certains personnages historiques. Il amplifie, extrapole ou exagère les faits historiques et les portraits des dirigeants africains afin de créer à la fois une distanciation d'avec le réel mais en même temps un ancrage dans cette réalité.

Dans ses romans, Ahmadou Kourouma ne privilégie pas l'aspect historique des événements, mais fait un vrai travail littéraire en déconstruisant les discours et idéologies dominants. Le choix de ses sujets et l'agencement de ses idées traduisent la vie quotidienne des peuples africains. L'ancrage du roman dans la réalité sociohistorique fait intervenir le débat sur les grandes questions sociales et politiques contemporaines traversant l'histoire qui, dans un jeu de transposition sémantique, représente un masque efficace permettant d'aborder obliquement ces questions. C'est dans ce sens que nous comprenons le travail de Maurice-Jean Lefebve qui considère la littérature comme « une activité sociale, s'intégrant dans un système et une économie, capable d'une certaine production, objet d'une consommation. [...] [Elle] est le produit d'un état social donné, [...] [elle] est, en tant que prise de conscience, capable d'une certaine action⁶⁹² ». La littérature interroge le réel en usant de mots, de signes, de procédés de langue, de composition, etc., lui donnant un pouvoir de questionnement particulier. L'œuvre romanesque refoule et sublime à la fois la structure du monde social, ce qui permet à la littérature

⁶⁹² Maurice-Jean Lefebve, *Structure du discours, de la poésie et du récit*, op.cit., p. 178.

d'exprimer une vérité plus profonde. Selon Josias Semujanga, elle « tient d'une certaine façon un discours sur le processus de la création littéraire lui-même et comporte une dimension de valorisation (jugements de conformité ou de non-conformité, de positivité ou de négativité, etc.) des genres littéraires⁶⁹³ ». C'est ce processus de création adopté par Ahmadou Kourouma pour traduire par écrit les discours et idéologies dominants en Afrique que nous avons analysé dans cette thèse en fondant notre argumentation sur la posture critique, l'énonciation et la pluralité des voix narratives. Nous avons donc étudié la littéralité qui convoque les procès axiologique et esthétique impliquant « l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre en eux de discours et de savoirs hétérogènes⁶⁹⁴ » et les différents genres, l'usage de procédés comme l'ironie, la parodie, la satire, etc. En d'autres termes, nous avons abordé les mécanismes qui permettent aux romans d'Ahmadou Kourouma de tenir un discours sur l'Afrique contemporaine.

En définitive, notre analyse a permis de voir comment le roman intègre certains discours de la société et des fragments littéraires. Nous avons constaté que l'écriture romanesque d'Ahmadou Kourouma a beaucoup influencé le roman africain grâce aux mécanismes de dérision. Cette écriture se caractérise par ce que Patrick Corcoran et Jean-Francis Ekoungoun appellent « une hybridation, à la fois linguistique et culturelle⁶⁹⁵ ». Corcoran et Ekoungoun considèrent que Kourouma articule sa vision du paysage politique de l'Afrique contemporaine à l'aide des modalités littéraires puisées dans la culture et les croyances africaines et en particulier malinké. Ahmadou Kourouma recourt à la dérision qui se traduit dans ses romans par la raillerie généralisée, la parodie, l'humour, le grotesque, la polyphonie et le carnavalesque. Cette dérision lui permet de mettre en cause, grâce à des narrateurs qui brouillent et rendent sans cesse opaques les faits décrits, l'histoire officielle du continent africain. Elle constitue pour Ahmadou Kourouma un moyen efficace de s'attaquer aux dérives des traditions africaines, de la colonisation et des indépendances africaines, de la guerre froide, des guerres civiles, etc.

⁶⁹³ Josias Semujanga, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 133.

⁶⁹⁴ Claude Duchet, « Introduction. Positions et perspectives », Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris : Fernand Nathan, 1979, p. 4.

⁶⁹⁵ Patrick Corcoran et Jean-Francis Ekoungoun, « L'avant-texte des Soleils des indépendances », *Genesis* [en ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 23 octobre 2013, consulté le 12 avril 2017. URL : <http://genesis.revues.org/616>; DOI : 10.4000/genesis.616.

Ahmadou Kourouma recourt à l'exagération, à la caricature et à l'usage du grotesque pour créer à la fois une distanciation d'avec le réel et critiquer les sociétés contemporaines.

Bibliographie

1. Corpus

Kourouma, A., *Les soleils des indépendances*, Paris : Seuil, 1995 [1968], 196p.

Kourouma, A., *Monnè, outrages et défis*, Paris : Seuil, 2003 [1990], 278p.

Kourouma, A., *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris : Seuil, 2000 [1998], 381p.

Kourouma, A., *Allah n'est pas obligé*, Paris : Seuil, 2002 [2000], 222p.

Kourouma, A., *Quand on refuse on dit non*, Paris : Seuil, 2010 [2004], 161p.

2. Autres ouvrages de fiction cités

Adiaffi, J.-M., *Galerie infernale*, Abidjan : CÉDA, 1984, 77p.

Adiaffi, J.-M., *Silence, on développe*, Paris : Nouvelles du sud, 1992, 534p.

Beti, M., *Mission terminée*, Paris : Correa-Buchet-Chastel, 1957, 254p.

Beti, M., *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1974, 303p.

Beti, M., *Remember Ruben*, Paris : Union générale d'éditions, 1974, 313p.

Beti, M., *Trop de soleil tue l'amour*, Paris : Julliard, 1999, 239p.

Cung, G. N., *Le Boujourn*, Dallas-Texas : Cunggiunguyen Center Publications, 2002, 656p.

Guillen, N., *Élégies et Chansons cubaines*, Paris : P. Seghers, 1959, 91p.

Lopez, H., *Le pleurer-rire*, Paris : Présence africaine, 1982, 315p.

Loti, P., *Le roman d'un Spahi*, Paris : Calman Lévy, 1881, 380p.

Monénembo, T., *L'Aîné des orphelins*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, 156p.

Nokan, C., *Violent était le vent*, Paris : Présence Africaine, 1966, 178p.

3. Cadre théorique général et ironie

3.1. Cadre théorique général

Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, 488p.

Bakhtine, M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970, 471p.

Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1998 [1970], 368p.

Ballabriga, M., *Sémiotique du surréalisme : André Breton ou la cohérence*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995, 368p.

- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Gonthier, 1971, 181p.
- Barthes, R., « Le discours de l'histoire », *Social Science Information*, n° 6, août 1967, p. 65-75.
- Belleau, B., *Le Romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec : Nota Bene, 1999 [1980], 232p.
- Ben Taleb, O., « La clôture du récit aragonien », Alain Montandon (dir.), *Le point final : actes du Colloque international de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1984, p. 129-144.
- Berrendonner, A., *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris : Éditions de Minuit, 1981, 247p.
- Bompaire-Evesque, C., « Roman balzacien, roman "idéologique" : les choix de Barrès dans *La Colline inspirée* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 98^e année, n° 4, juillet-octobre, 1998, p. 583-616.
- Bordas, É., *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse : Presses universitaires du Murail, 1997, 367p.
- Bordas, É., « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 25 | 2002, mis en ligne le 01 novembre 2004, consulté le 1 juin 2015. URL : <http://rh19.revues.org/420> ; DOI : [10.4000/rh19.420](https://doi.org/10.4000/rh19.420).
- Borges, J. L., *Enquêtes*, Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 1986 [1957], 234 p.
- Calvino, I., « Commencer et finir », appendice aux *Leçons américaines*, dans *Défis aux labyrinthes*, Paris : Seuil, 2003, t. II, p. 105-121.
- Compagnon, A., *La seconde main*, Paris : Seuil, 1979, 414p.
- Coulet, H., « Existe-t-il un roman révolutionnaire ? », Christian Croisille et Jean Ehrard (dir.), *La légende de la Révolution*, Clermont-Ferrand : Presses de l'université de Clermont-Ferrand, 1988, p. 173-183.
- Dayre, É., « Naissances poétiques du roman », Christian Michel (dir.), *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne. Récit, morale et philosophie*, Le Havre : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 13-44.
- Del Lungo, A., « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, n° 94, avril 1993, p. 131-151.
- Del Lungo, A., « En commençant et en finissant. Pour une herméneutique des frontières », Andrea Del Lungo (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris : éditions classiques Garnier, 2010, p. 7-22.

- Del Lungo, A., « La frontière du commencement : transitions, transgressions », Christine Pères (dir.), *Au commencement du récit. Transitions, transgressions*, Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman éditeur, 2005, p. 9-15.
- Del Lungo, A., *L'incipit romanesque*, Paris : Seuil, 2003, 384p.
- Dubois, J. et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris : Larousse, 1994, 514p.
- Duchet, C., « Fins, finition, finalité, infinitude », Claude Duchet, Isabelle Tournier, Bernard Beugnot (dir.), *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 5-27.
- Ducrot, O., et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1972, 470p.
- Dupuy, R.-J., « Pensée politique de Belle de Charrière », *Lettre de Zuylen et du Pontet*, n° 10, septembre 1982, p. 5-7.
- Durand-Le Guern, I., et Ioana Galleron, « Avant-propos », Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron (dir.), *Roman et politique : que peut la littérature ?*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 9-14.
- Eco, U., *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, (trad. de l'italien par Myriem Bouzaher), Paris : Grasset, 1985, 315p.
- Fontanier, P., *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977 [1968], 505p.
- Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, 294p.
- François, F., « Le “signifié” et les types de mise en mots », *La Linguistique*, vol. 25, fasc. 1, *Sens et signification*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989, p. 15-29.
- Genette, G., *Figure III*, Paris : Seuil, 1972, 286p.
- Genette, G., *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, 468 p.
- Glissant, É., *Poétique de la relation*, Paris : Gallimard, 1990, 248p.
- Goldenstein, J.-P., *Entrées en littérature*, Paris : Hachette, 1990, 126p.
- Goldmann, L., *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard, 1986 [1964], 372p.
- Gouvard, J.-M., *La pragmatique : outils pour l'analyse littéraire*, Paris : Armand Colin, 1998, 188p.
- Grivel, C., *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye : Mouton, 1973, 428p.
- Hamon, P., « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 495-526.

- Hay, L., « Les trente-trois débuts de Christa Wolf », Bernhild Boie et Daniel Ferrer (dir.), *Genèses du roman contemporain : incipit et entrée en écriture*, Paris : CNRS Éditions, 1993, p. 79-96.
- Jacques, G., « Aspects du paratexte », Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux : Duculot, 1987, p. 202-215.
- Jonassaint, J., *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1986, 271p.
- Jouve, V., *Poétique des valeurs*, Paris : Presses universitaires de France, 2001, 172p.
- Jouve, V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1992, 271p.
- Kotin-Mortimer, A., *La clôture narrative*, Paris : Librairie José Corti, 1985, 246 p.
- Kovač, N., *Le roman politique. Fiction du totalitarisme*, Paris : éditions Michalon, 2002, 227p.
- Kundera, M., *L'art du roman*, Paris : Gallimard, 2004 [1986], 197p.
- Kundera, M., *Les Testaments trahis*, Paris : Gallimard, 1993, 324p.
- Larroux, G., *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris : Éditions Nathan, 1995, 237p.
- Laufer, R., *Lesage ou le métier de romancier*, Paris : Gallimard, 1971, 440p.
- Lecerle, J.-J., « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit », Liliane Louvel (dir.), *L'incipit*, Poitiers : La Licorne, 1997, p. 7-17.
- Lefebvre, M.-J., *Structure du discours, de la poésie et du récit*, Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1971, 202p.
- Lukács, G., *Le Roman historique*, trad. R.Sailley, Paris : Payot, 2000 [1965], 410p.
- Mangueneau, D., « Linguistique et littérature : le tournant discursif », Danielle Leeman (dir.), *Les Cahiers de l'ED 139. Connaissance, langage, modélisation*, Nanterre cedex : Publication de l'Université Paris X Nanterre, 2006, p.133-146.
- Maupassant, G. de, « Étude sur le roman. Préface à Pierre et Jean », Jacques Noiray (dir.), *Préfaces des romans français du XIX^e siècle*, Paris : Librairie générale française, 2007, p. 364-380.
- Milly, J., *Poétique des textes*, Paris : Armand Colin, 2005, 314p.
- Mitterand, H., « Les deux visages de la "mimesis" », *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 69-88.

- Mitterand, H., *Le discours du roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1980, 266p.
- Pageaux, D.-H., « Roman hispano-américain et écriture de l’histoire », Pierre Citti et Muriel Détrie (dir.), *Le Champ littéraire*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1992, p. 119-127.
- Perazzolo, P., « “On ne pense que politique, je pense quelques fois politique aussi mais de manière à ne plaire à personne” : Henriette et Richard (1792) d’Isabelle de Charrière », Isabelle Durand-Le Guern et Iona Galleron (dir.), *Roman et politique. Que peut la littérature ?* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 39-53.
- Piégay-Gros, N., *Claude Simon. Les Géorgiques*, Paris : Presses universitaires de France, 1996, 126p.
- Rancière, J., *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique éditions, 2008, 145p.
- Rancière, J., *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007, 231p.
- Raynie, F., « L’incipit dans les œuvres narratives de fiction de Lope de Vega », 2008. <hal-00309101>. Disponible sur le site : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00309101>, consulté le 21/05/2015.
- Richard, J.-P., *Pages paysages : microlectures II*, Paris : Éditions du Seuil, 1984, 256p.
- Riegel, L., *Guerre et littérature : le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre*, Paris : Klincksieck 1978, 649p.
- Robert, M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, 1972, 364p.
- Robin, R., *Le roman mémoriel : de l’histoire à l’écriture du hors-lieu*, Longueuil : Le Préambule, 1989, 196p.
- Sapiro, G., « Littérature - Sociologie de la littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 août 2014. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature/>.
- Sartre, J.-P., *Qu’est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, 384p.
- Schmitt, M.-P., et Alain Viala, *Savoir-lire : précis de lecture critique*, Paris : Didier, 1986 [1982], 223p.
- Séailles, A., « Les techniques narratives dans le cycle de “Thérèse Desqueyroux” », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 36, 1984, p. 53-68
- Touya, A., *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris : Classiques Garnier, 2015, 573p.

- Tynianov, I., « De l'évolution littéraire [1927] », Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris : Seuil, 1965, p. 120-137.
- Van Den Heuvel, P., *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris : José Corti, 1985, 315p.
- Van Dijk, T., « Politique, Idéologie et Discours », *Semen* [En ligne], 21 | 2006, mis en ligne le 28 avril 2007, consulté le 29 février 2016. URL : <http://semen.revues.org/1970>.
- Viatte, A., « L'état présent de la littérature française d'Outre-Mer », *Revue des Travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques*, 1^{er} semestre 1957, p. 183-193.
- Vidaud, R., « La question de l'incipit à travers *Hôtel du lac* d'Anta Brookner », Liliane Louvel (dir.), *L'Incipit*, Poitiers : UFR langues littératures, 1997, p. 61-79.
- Wardi, Ch., *Le génocide dans la fiction romanesque : histoire et représentation*, Paris : Presses universitaires de France, 1986, 179p.
- Zekri, K., *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse de doctorat, Paris : Université Paris XIII, 1998, 355p.
- Zekri, K., *Incipit et clausules dans les romans de Rachid Mimouni*, Paris : L'Harmattan, 2004, 244p.

3.2. Sociocritique, ironie et discours social

- Allemann, B., « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36, novembre 1978, 385-398.
- Amossy, R., « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », *Texte. Revue de critique et théorie littéraire*, n° 45/46, Toronto : Trintexte, 2009, p. 115-133.
- Angenot, M., « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 2, Toronto : Trinity College, 1983, p. 101-112.
- Angenot, M., « Théorie du discours social », *Contextes* [En ligne], n°1, septembre 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 22 mars 2012. URL : <http://contextes.revues.org/index51.html>.

- Angenot, M., « Frontières des études littéraires : science de la littérature, science des discours », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 1, 1990, p. 23-34. URI : <http://id.erudit.org/iderudit/800859ar>.
- Angenot, M., « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 82-98.
- Angenot, M., « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », Ruth Amossy *et al.* (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 9-27.
- Angenot, M., *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Québec : Le Préambule, 1989, 1175p.
- Angenot, M., et Régine Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, vol. 1, n° 1, 1985, p. 53-82.
- Angenot, M., *Interventions critiques*, vol. 1 : *Questions d'analyse du discours, de rhétorique et de théorie du discours social*, Montréal : Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, 2002, 292p.
- Arpin, M. P., « Discours social, texte et paratexte : les aléas de la fortune d'*Aden Arabie* », *The French Review*, vol. 70, n° 2, décembre 1996, p. 206-218.
- Cros, E., *La sociocritique*, Paris : L'Harmattan, 2003, 206p.
- Djiman, K., « La sociocritique au pluriel », *Sociocriticism*, vol XXV 1 y 2, 2010, p. 27-39.
- Duchet, C., « Discours social et texte en italique dans *Madame Bovary* », *Langages de Flaubert*, Paris : Lettres Modernes-Minard, 1976, p. 143-169.
- Duchet, C., « Positions et perspectives », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris : Nathan-Université, 1979, p. 3-8.
- Duchet, C., « Pour une socio-critique ou variations sur un *incipit* », *Littératures*, n° 1, février 1971, p. 5-14.
- Duchet, C., « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n° 16, Paris : Seuil, 1973, p. 446-454.
- Duchet, C., « Introduction. Le projet sociocritique : problèmes et perspectives », Graham Falconer et Henri Mitterand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto : A. M. Hakkert, 1975, p. IX-XII.
- Duchet, C., et Isabelle Tournier, « Sociocritique », Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 3, Paris : Presses universitaires de France, 1994, p. 3571-3573.

- Duchet, D., « Entretiens de 1995. Quand la sociocritique? », Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 17-37.
- Dumarsais, C. C., « L'ironie », César Chesneau Dumarsais, *Les Tropes*, introduction de Gérard Genette, Genève : Slatkine Reprints, t. I, 1967 [1818], p. 199-201.
- Duval, S., et Marc Martinez, *La satire*, Paris : Armand Colin, 2000, 272p.
- Duval, S., *L'ironie proustienne. La vision stéréotypée*, Paris : Honoré Champion, 2004, 516p.
- Escarpit, R., *L'Humour*, Paris : Presses universitaires de France, 1991 [1967], 127p.
- Fayolle, R., « Quelle sociocritique pour quelle littérature ? », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris : Nathan-Université, 1979, p. 215-218.
- Glinoyer, A., « Sociocritique et médiations », *Sociocriticism*, vol. XXV 1 y 2, 2010, p. 41-66.
- Gremlin (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions), « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45-46, 2009, Toronto : Trintexte, p. 177-194.
- Hamon, P., *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette supérieur, 1996, 159p.
- Hutcheon, L., « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, n° 46, avril 1981, p. 140-155.
- Hutcheon, L., « Politique de l'ironie », Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil, 2001, p. 289-301.
- Jankélévitch, V., *L'ironie*, Paris : Flammarion, 2011 [1964], 192p.
- Kasende, J.-C.L.A. « L'ironie comme modalité de représentation du social dans l'univers romanesque de V. Y. Mudimbe », Justin K. Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris : Champion, 2011, p. 457-474.
- Kerbrat-Orecchioni, C., « Problèmes de l'Ironie », Catherine Kerbrat-Orecchioni, (dir.), *L'Ironie*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978, 115p.
- Michel, P., « Problématique du rire dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco (1980) : de la Bible au XX^e siècle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 58, décembre 1999, p. 463-477.
- Minois, G., *Histoire du rire et de la dérision*, Paris : Fayard, 2000, 638p.

- Pelletier, J., « Compte rendu : 1889, *Un état du discours social*, de Marc Angenot », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, printemps 1991, p. 149-153.
- Popovic, P., « Éléments pour une lecture sociocritique de “Ça” de Tristan Corbière », *Québec français*, n° 93, hiver 1994, p. 84-91.
- Popovic, P., « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d’avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.
- Popovic, P., « Le différend des cultures et des savoirs dans l’incipit de *Bonheur d’occasion* », Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d’occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec : Nota Bene, 1999, p. 15-61.
- Popovic, P., « Situation de la sociocritique – L’École de Montréal », Olivier Parenteau et Yan Hamel (dir.), *Spirale : Arts. Lettres. Sciences humaines*, n° 223, novembre-décembre 2008, p. 16-19.
- Robin, R., « Pour une socio-poétique de l’imaginaire social », *Discours social*, vol. 5, no 1-2, 1993, p. 7-32.
- Robin, R., « Pour une socio-poétique de l’imaginaire social », Ruth Amossy *et al.* (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 95-121.
- Romeu, R., « Les divers aspects de l’humour dans le roman espagnol moderne [Ramón Pérez de Ayala] (3e et dernier article), *Bulletin Hispanique*, tome 49, n°1, 1947, p. 47-83; doi : <https://doi.org/10.3406/hispa.1946.3044>, https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1946_num_48_2_3044 .
- Rongier, S., *De l’ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris : Klincksieck, 2007, 192p.
- Samaké, A., « Fondements théorique et idéologique de la sociocritique de Claude Duchet », *La sociocritique : enjeux théorique et idéologique. La problématique du champ littéraire africain*, Paris : Publibouk, 2013, p. 21-39.
- Tournier, I. et Stéphane Vachon, « Sociocritique : bibliographie historique », Ruth Amossy *et al.* (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 249-277.
- Valette, B., « Cendrillon et autres contes. Lectures et idéologie », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris : Nathan-Université, 1979, p. 61-87.
- Zima, P. V., *Manuel de sociocritique*, Paris : Picard, 1985, 252p.

4. Études critiques sur les littératures francophones

- Alexis, J.-S., « Où va le roman ? », *Présence africaine*, n° 13, avril-mai 1957, p. 81-101.
- Ba, M. K., *Le roman africain francophone post-colonial. Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris : L'Harmattan, 2009, 252p.
- Benelli, G., « Le roman en Côte d'Ivoire », Anna Paola Mossetto et Nataša Raschi (dir.), *Regards sur la littérature de Côte-d'Ivoire*, Roma : Bulzoni, 1999, p. 167-196.
- Biloua, E., *Le français des romanciers négro-africains. Appropriation, variationnisme, multilinguisme et norme*, Paris : L'Harmattan, 2007, 464p.
- Bisanswa, J. K., *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris : Honoré Champion, 2009, 224p.
- Bisanswa, J. K., « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *Études françaises*, vol. 41, n° 2, été 2005, p. 99-114.
- Boni, T., « Vivre, apprendre et comprendre », *Notre librairie*, n° 144, avril-juin, 2001, p. 6-11.
- Camara, A., « Le conte (*tali*) et l'épopée (*fasa*) dans la littérature orale des Malinkés de la Haute-Guinée », Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu (dir.), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris : Karthala, 2005, p. 63-79.
- Chevrier, J., *Les Blancs vus par les Africains*, Lausanne : éditions Favre, 1988, 213p.
- Chevrier, J., « Tendances et perspectives de la littérature africaine francophone contemporaine », *Annales de l'Université de Ouagadougou*, n° spécial, décembre 1988, p. 23-33.
- Chevrier, J., *Anthologie africaine d'expression française : 1, Le Roman et la nouvelle*, Paris : Hatier, coll. « Monde noir poche », 1981, 159p.
- Chevrier, J., *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence : Édisud, 2006, 215p.
- Coulibaly, A., « Le récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque », *Éthiopiennes*, n° 71, 2ème semestre 2003. [Article publié sur <http://ethiopiennes.refer.sn>]
- Dongala, E., « À l'écoute d'Emmanuel Dongala. À propos de *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* et autres romans. Un entretien avec Emmanuel Dongala », *Mots pluriels*, n° 24, juin 2003. Voir le site : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2403ed3.html>. Consulté le 16 novembre 2015.

- Dongala, E., « Écrivain et militant jusqu'à la moelle », Ambroise Kom (dir), *Remember Mongo Beti*, Bayreuth University : Bayreuth African Studies, 2003, p. 49-56.
- Fayolle, R., « *Batouala* et l'accueil critique », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 50, 1978, p. 23-26.
- Fonkoua, R., « Comment appréhender la "sagesse des barbares" ? », *Notre librairie*, n° 160, décembre 2005-janvier 2006, p. 4-5.
- Garnier, X., « Afrique noire », Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme (dir.), *Littérature francophone I. Le roman*, Paris : Hatier, 1997, p. 241-285.
- Garnier, X., « Les formes "dures" du récit : enjeux d'un combat », *Notre librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 51-55.
- Gauvin, L., *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris : Karthala, 2007, 174p.
- Gide, A., « Avant-propos », *Présence Africaine*, n° 1, 1947, p. 3-6.
- Kabuya, R., « Les nouvelles écritures de violence : les enjeux d'une mutation dans les littératures africaines depuis 1980 » [en ligne], *Société française de littérature générale et comparée*, consulté le 18 août 2017. URL: http://vox-poetica.com/sflgc/actes/JE2011/kabuya.html#_ftn13.
- Kai-Ying, T. Z., « Enfants-Soldats d'Afrique. Imaginaires de guerre, images du continent et écriture de la dénonciation », François-Xavier Lavenne & Olivier Odaert (dir.), *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 3, novembre 2009, p. 201-214.
- Kane, M., « Sur la critique de la littérature africaine moderne », Société africaine de culture et Université de Yaoundé, *Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation : colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973*, Paris : Présence africaine, 1977, p. 257-275.
- Kesteloot, L., *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris : Karthala / AUF, 2001, 392p.
- Kimoni, I., *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*, Sherbrooke/Kinshasa : Naaman/ Presses universitaires du Zaïre, 1975, 273p.
- Konan, Y. L., « Le barbare en contexte postmoderne : d'une hyperactivité du corps impur dans le roman ivoirien », *Voix plurielles*, vol. 10, n° 2, 2013, p. 312-327.

- Koné, A., *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt : Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, 216p.
- Laverdière, L., *L'Africain et le missionnaire : (l'image du missionnaire dans la littérature africaine d'expression française) : essai de sociologie littéraire*, Montréal : éditions Bellarmin, 1987, 608p.
- Léro, É., « Misère d'une poésie », *Légitime défense*, 1932, p. 10-12.
- Mateso, L., *La littérature africaine et sa critique*, Paris : A.C.C.T/ Karthala, 1986, 399p.
- Mathieu-Job, M., (dir.), *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2003, 225p.
- Midiohouan, G. O., « Lilyan Kesteloot et l'histoire de la littérature négro-africaine », *Nottingham French Studies*, vol. 42, n° 2, automne 2003, p. 113-127.
- Midiohouan, G. O., et Jean-Norbert Vignonde, « L'Afrique en librairie », *Peuples noirs, Peuples africains*, n° 28, juillet-août 1982, p. 77-95.
- Midiohouan, G. O., *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : L'Harmattan, 1986. 249p.
- Mongo-Mboussa, B., *L'indocilité : supplément au Désir d'Afrique*, Paris : Gallimard, 2005, 144p.
- Mouralis, B., « Mongo Beti : le savoir et la fiction », *Présence francophone*, n° 42, 1993, p. 25-38.
- Mouralis, B., « Les disparus et les survivants », *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 10-17.
- N'da, P., *Écriture romanesque de Maurice Bandaman, ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris : L'Harmattan, 2003, 168p.
- N'Goran, D. K., « Des écritures africaines de soi. L'autre histoire de la critique », Georice Berthin Madébé, Sylvère Mbondobari et Steeve Robert Renembo (dir.), *Les chemins de la critique africaine*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 165-178.
- Ngalasso, M. M., « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 69-76.
- Ngamassu, D., « Dynamisme du français dans les littératures francophones : perspective comparative », *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, n° 2, 2007, p. 71-94.

- Ngandu Nkashama, P., « Les enjeux d'une théorie de la critique littéraire », Georice Berthin Madébé, Sylvère Mbondobari et Steeve Robert Renembo (dir.), *Les chemins de la critique africaine*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 9-17.
- Ngandu Nkashama, P., « Thématique des littératures africaines actuelles », Jean-Pierre Jacquemin et Monkasa-Bitumba (dir.), *Forces littéraires d'Afrique*, Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 1987, p. 15-24.
- Ngandu Nkashama, P., *Littératures africaines de 1930 à nos jours*, Paris : Silex, 1984, 672 p.
- Ngandu Nkashama, P., *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris / Montréal : L'Harmattan, 1997, 386p.
- Ousmane Barry, A., « Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique », *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, n° 2, 2007, p. 19-39.
- Sanon, J. B., *Images socio-politiques dans le roman négro-africain*, Sherbrooke : Naaman, 1983, 287p.
- Semujanga, J., « Vers une histoire de la critique africaine. Archéologie d'un discours », Georice Berthin Madébé, Sylvère Mbondobari et Steeve Robert Renembo (dir.), *Les chemins de la critique africaine*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 145-164.
- Semujanga, J., « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 133-156.
- Semujanga, J., « Les méandres de l'histoire et de la fiction dans le roman africain », Justin Kalulu Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 87-110.
- Semujanga, J., « Les méandres du récit du génocide dans *L'aîné des orphelins* », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 101-115.
- Semujanga, J., « Problématique des littératures francophones », Jacques Mathieu (dir.), *Les Dynamismes de la recherche au Québec*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1991, p. 251-270.
- Semujanga, J., *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone : éléments de méthode comparative*, Québec : Nuit blanche, 1996, 150p.
- Semujanga, J., *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*, Paris : L'Harmattan, 1999, 208p.

- Simon, R., « La carnavalisation ou “le monde à l’envers” : *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib », *Synergies Algérie*, n° 10, 2010, p. 203-215.
- Tandia Mouafou, J.-J. R., « Enjeux esthétique-idéologiques du stéréotype dans les derniers romans de Mongo Beti », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 22 décembre 2009, consulté le 22 septembre 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/1274>.
- Tcheuyap, A., « Le littéraire et le guerrier : Typologie de l’écriture sanguine en Afrique », *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, p. 13-28.
- Tidjani-Serpos, N., *Aspects de la critique africaine*, Paris : édition Silex/éditions Habo, 1987, 288p.
- Tobner, O., « La parole noire face au pouvoir et à la critique francophones », *Peuples Noirs, peuples africains*, n° 11, septembre-octobre 1979, p. 128-148.
- Viatte, A., « L’état présent de la littérature française d’Outre-Mer », *Revue des Travaux de l’Académie des Sciences morales et politiques*, 1^{er} semestre 1957, p. 183-193.
- Walter Schomers, W., « Le thème du politique dans le roman négro-africain des années 1970 », *Französisch Heute*, 2, 1982, p. 80-93.

5. Études sur l’œuvre d’Ahmadou Kourouma

- Affoué Kouassi, V., « Des femmes chez Ahmadou Kourouma », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 167-171.
- Alliot, D., « Kourouma rejoint Céline au panthéon littéraire », *Bulletin célinien*, vol. 23, n° 250, février 2004, p. 15.
- Asaah, A. H., « Les déboires des indépendances dans les deux premiers romans d’Ahmadou Kourouma », *África [Texte imprimé] : Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, São Paulo : Humanitas, 2011, n° 29-30, p. 203-221.
- Assah, A., « Les soleils... Défis du temps, choix et destin », Pierre Kadi Sossou et Bernadette Kassi-Krécoum (dir.), *Un donsomana pour Kourouma*, Berlin : Wissenschaftlicher Verlag, 2007, p. 49-62.
- Badday, M. S., « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L’Afrique littérature et artistique*, n° 10, 1970, p. 2-8.

- Bédia, J.-F., « Berlin et après Berlin la Baule : historicités et paradigmes de l'idéologie romanesque d'Ahmadou Kourouma », Jean-Fernand Bédia et Jean-Francis Ekoungoun (dir.), *Ahmadou Kourouma : mémoire vivante de la géopolitique en Afrique*, Pessac : Presses Universitaire de Bordeaux, 2015, p. 17-34.
- Bédia, J.-F., *Ahmadou Kourouma romancier de la politique africaine de la France. Un écrivain et critique engagé en situation postcoloniale*, Paris : L'Harmattan, 2014, 210p.
- Bessière, J., « Ahmadou Kourouma : subjectivation, allégorisation – perspectives critiques et réalisme métaphorique », Justin K. Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 205-220.
- Bi Kacou, D. P., *Topolectes I*, Paris : Publibook, 2005, 91p.
- Blachère, J.-C. « Un écrivain en exil... », *Interculturel Francophonies*, n° 6, novembre-décembre 2004, p. 7-17.
- Blachère, J.-C., « Éthique et esthétique de l'ironie », *Interculturel Francophonies*, n° 6, novembre-décembre. 2004, p.183-194.
- Blede, L., *Les interférences linguistiques dans Les soleils des indépendances*, Paris : Publibook.com, 2006, 70p.
- Bonnet, B., « Histoires du féminin, discours au féminin dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 109-121.
- Borgomano, M., « *En attendant le vote des bêtes sauvages* : à l'école des dictatures », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 139-143, p. 139-143.
- Borgomano, M., *Ahmadou Kourouma : le « guerrier » griot*, Paris : L'Harmattan, 1998, 252p.
- Borgomano, M., *Des hommes ou des bêtes ? : Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, Paris : L'Harmattan, 2000, 202p.
- Boucher, F.-E., « La persistance des ténèbres : Ahmadou Kourouma et la littérature actuelle en Afrique de l'Ouest », Numéro spécial *Écritures hors foyer. Comment penser la littérature actuelle ?*, Discours social, Montréal : McGill University Press, vol. VII, 2002, p. 189-199.
- Boudreault, L., « Folie de l'ironie et désenchantement de l'Histoire : transversalité du discours romanesque chez Ahmadou Kourouma »,

<http://www.uvic.ca/humanities/french/assets/docs/colloque-boreal/2008/Boudreault.pdf>, page consultée le 27 décembre 2012.

- Boudreault, L., *L'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma et sa critique*, mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval, 2006, 115p.
- Bouvier, A., *La faillite des indépendances africaines dans Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma et Les Écailles du ciel de Tierno Monénembo*, Mémoire de recherche pour 30 crédits du Master 2, Lettres et Arts, Université Stendhal (Grenoble 3) : UFR de Lettres et Arts, Département de Lettres Modernes, 2013, 157p. Disponible sur le site <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00913169/document>. Consulté le 2 août 2017.
- Brambilla, C., « Dieu, Allah et les autres dans les romans d'Ahmadou Kourouma », *Interculturel Francophonies*, n° 6, novembre-décembre 2004, p. 153-169.
- Chalaye, S., « Fama, d'après Ahmadou Kourouma. Texte et mise en scène : Koffi Kwahulé. L'épopée tragique d'un antihéros », *Africultures*, 1 novembre 1998. Disponible sur le site <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=545>, consulté le 23 avril 2014.
- Chevrier, J., « Ahmadou Kourouma, interprète l'histoire », *Interculturel Francophonies*, n° 6, novembre-décembre 2004, p. 89-100.
- Clavaron, Y., « Politique et roman postcolonial : le désenchantement des indépendances chez V.S. Naipaul (*The Mimic Men*) et A. Kourouma (*Les soleils des indépendances*) », Isabelle Durand-Le Guern et Iona Galleron (dir.), *Roman et politique. Que peut la littérature ?* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 279-290.
- Constant, I., « Figures de l'ironie dans *Quand on refuse on dit non* », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 2010, p. 65-86.
- Corcoran, P., et Jean-François Ekoungoun, « L'avant-texte des *Soleils des indépendances* », *Genesis* [En ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 23 octobre 2013, consulté le 12 avril 2017. URL : <http://genesis.revues.org/616>; DOI : [10.4000/genesis.616](https://doi.org/10.4000/genesis.616).
- Cressent, A., « Kourouma ou les errements du témoin africain dans l'impasse de l'histoire », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 123-141.

- Dakouo, Y., « Pratiques rituelles dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma : contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 2010, p. 111-132.
- Diandue, Bi K. P., *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, thèse de doctorat en cotutelle, Cocody/Limoges : Universités de Cocody et Limoges, mars 2003, 570p.
- Djian, J.-M., *Ahmadou Kourouma*, Paris : Seuil, 2010, 239p.
- Dodu, B., « Ahmadou Kourouma, héraut de la "bâtardise" », Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles : Peter Lang, 2006, p. 191-206.
- Doquire Kerszberg, A., « Kourouma 2000 : humour obligé », *Présence Francophone*, n° 59, 2002, p. 110-125.
- Ducourneau, C., « De la scène énonciative des *Soleils des indépendances* à celle d'*Allah n'est pas obligé...* », *COntEXTES* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006. Consulté le 25 janvier 2015. URL : <http://contextes.revues.org/77> ; DOI : [10.4000/contextes.77](https://doi.org/10.4000/contextes.77).
- Durand, J.-F., « Monnè, outrages et défis. Chroniques de l'inachèvement », *Interculturel Francophonies*, n° 6, novembre-décembre 2004, p. 141-152.
- Ekoungoun, J.-F., « Ahmadou Kourouma, une obsession nommée guerre froide : sortir des (im)pact(e)s géopolitiques dominants », Jean-Fernand Bécia et Jean-Francis Ekoungoun (dir.), *Ahmadou Kourouma : mémoire vivante de la géopolitique en Afrique*, Pessac : Presses Universitaire de Bordeaux, 2015, p. 35-56.
- Garnier, X., « Le rire cosmique d'Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 97-108.
- Gassama, M., *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris : ACCT/Karthala, 1995, 123 p.
- Gbanou, S. K., « L'incipit dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone*, n° 59, 2002, p. 52-68.
- Hausser, M., « Monnè, outrages et défis à la narration ? », Daniel Delas et Danielle Deltel (dir.), *Voix nouvelles du roman africain*, Nanterre : Université Paris X, 1994, p. 81-102.

- Jousse, M.-P., *Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma : étude critique*, Paris : Fernand Nathan, 1984, 111p.
- Kabanda, T., *Mots de guerre et guerre de mots dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma*, thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 2007, 340p.
- Koné, A., « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 156-160.
- Kwahulé, K., « Les soleils de la scène », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 180-184.
- Kyiiripuo Kyoore, P., « Pratiques rituelles dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma : contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 2010, p. 225-244.
- Laditan, O. A., « De l'école de la dictature à sa pratique dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma », *Neohelicon*, vol. 27, n° 2, décembre 2000, p. 269-285.
- Lamewona, K. H., *Écriture violente ou violence culturelle : une lecture de Les soleils des indépendances & Monné, outrages et défis de Ahmadou Kourouma*, mémoire de maîtrise, Montana : University of Montana, 1995, 107p. Disponible sur le site <http://scholarworks.umt.edu/etd/2141>, consulté le 9 juin 2015.
- Malinovská-Šalamonová, Z., « La langue comme contrainte incontournable dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », Sylviane Coyault (dir.), *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 325-332.
- Marsh, J., « La représentation des chefs traditionnels et contemporains dans *Monné, outrages et défis* », *Études francophones*, vol. XVII, n° 1, 2002, p. 49-60.
- Memel-Fotê, H., « La Bâtardise », dans Joseph Mlanhoro (dir.), *Essais sur Les soleils des indépendances*, Abidjan : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1977, p. 53-65.
- Mikala, G. N., *Satire littéraire et critique sociale chez Ahmadou Kourouma*, Paris : Édilivre, 2014, 197p.
- Mouralis, B., « Ahmadou Kourouma (1927-2003) ou l'innovateur » [mis en ligne le 01/06/2004], *Africultures*,

<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3335#sthash.aRIRD1M1.dpuf>,
page consultée le 21 mai 2015.

- Ndiaye, C., « Kourouma, le mythe. La rhétorique des lieux communs du discours critique », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 2010, p. 17-39.
- Ndiaye, C., « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du "blablabla" de Birahima », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 77-96.
- Ndinda, J., *Le politicien, le marabout-féticheur et le griot dans les romans d'Ahmadou Kourouma*, Paris : L'Harmattan, 2011, 214p.
- Ngandu Nkashama, P., *Kourouma et le mythe : une lecture de Les soleils des indépendances*, Paris : Silex, 1986, 204p.
- Nicolas, J.-C., *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Issy-les-Moulineaux : éditions Saint-Paul, 1985, 191p.
- Nimrod, B. D., « Du proverbe au verbe : la nouvelle philosophie des vocables chez Kourouma », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 172-179.
- Nnoruka, M., « *Les soleils des indépendances* : une idéologie rétrograde », *Peuples noirs, peuples africains*, vol. 6, n° 33, 1983, p. 86-102.
- Noumssi, G.-M., *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Paris : L'harmattan, 2009, 292p.
- Ohaegbu, A. U., « *Les soleils des indépendances* ou le drame de l'homme écrasé par le destin », *Présence africaine*, n° 90, 2e trimestre 1974, p. 253-260.
- Ouédraogo, J., « Défis de traduction et délits d'interprète dans deux romans africains », *Études francophones*, vol. XI, n° 1, 1996, p. 53-69.
- Ouédraogo, J., « Magie et démagogie. L'instrumentalisation de la divination dans les écrits d'Ahmadou Kourouma », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 2010, p. 211-212.
- Ouédraogo, J., « Introduction », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 2010, p. 7-15.
- Ouédraogo, J., « Voyance et sorcellerie chez Ahmadou Kourouma », Justin Kalulu Bisanswa et Kasereka Kavwashirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 235-250.

- Ouédraogo, J., *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma. Griots de l'indicible*, New York : Peter Lang, 2004, 180p.
- Rochat, L.-A., *De l'épopée au roman. Une lecture de Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Lausanne : Archipel, 2011, 87p.
- Russo, L., *Entre le Soi et l'Autre ou les défis relevés d'Ahmadou Kourouma*, Paris : Hermann éditeurs, 2012, 129p.
- Semujanga, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 11-30.
- Semujanga, J., « De la narration humoristique comme esthétique du roman chez Kourouma », *Comparaison*, n° 10, 1999, p. 127-138.
- Semujanga, J., et Alexie Tcheuyap, « Présentation », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 5-9.
- Soubias, P., « Kourouma, l'écriture, la brutalité », Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 175-190.
- Soubias, P., « *Les soleils des indépendances* : la magie du désenchantement », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 128-133.
- Tcheuyap, A., « Mémoire et violence chez Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 31-50
- Traoré, F. D., « Sacrifice et subversion. L'islam et le corps féminin dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », Jean Ouédraogo (dir.), *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma : contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 2010, p. 133-154.
- Van Den Avenne, C., « Passer d'un monde à l'autre, d'une langue à l'autre - Lecture de deux incipits d'Ahmadou Kourouma », Marie-Anne Mochet, Marie-José Barbot, Véronique Castellotti, Jean-Louis Chiss, Christine Develotte, Danièle Moore (coord.), avant-propos d'Henri Besse, *Plurilinguisme et apprentissages : mélanges Daniel Coste*, Lyon : École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, 2005, p. 237-246.
- Weiss, F., « Un roman d'Ahmadou Kourouma. Étude de *En attendant le vote des bêtes sauvages* », *Nouvelle revue pédagogique Lycée Hors-Série*, n° 16, mars 2011, p. 1-26.
- Zaidi, S., « *Monné, outrages et défis* de Ahmadou Kourouma : un avis sur l'impact de la colonisation française ? »,

<http://www.wheaton.edu/~media/Files/Academics/Departments/Foreign-Language/French/Monn%C3%A8.pdf>, consulté le 27 décembre 2012.

Zouagui, S., « La mort de Fama dans *Les Soleils des indépendances* d'A. Kourouma : entre logique mythique et logique romanesque », *Multilinguales. Pratiques littéraires, linguistiques, pédagogiques, didactiques et médiations culturelles contemporaines*, n°1, premier semestre 2013, p. 45-55.

6. Culture africaine, sociopolitique et histoire

Azeyeh, A., *Réussite scolaire, faillite sociale : généalogie mentale de la crise de l'Afrique noire francophone*, Mankon, Bamenda: Langaa Research & Publishing CIG, 2010, 248p.

Beti, M., *Main basse sur le Cameroun : autopsie d'une décolonisation*, Montréal : Éditions québécoises, 1974 [1972], 217p.

Camara, M., *La médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest : le cas de la Côte-d'Ivoire*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Lyon : Université Lumière Lyon 2, 2007, 357p. Disponible sur le site http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/camara_m#p=0&a=top, consulté le 17 juillet 2017.

Camara, S., *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris : ACCT, Karthala et SAEC, 1992, 376p.

Charles, B., « Le socialisme africain : mythes et réalités », *Revue française de science politique*, 15^e année, n° 5, 1965, p. 856-884. DOI : 10.3406/rfsp.1965.392884. Disponible sur le site http://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1965_num_15_5_392884, consulté le 31 octobre 2016.

Derive, J., et Marie-Jo Derive, « Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte-d'Ivoire », Dominique Lagorgette et Pierre Larrivée (dir.), *Langue française*, n° 144, 2004, p. 13-34.

Fanon, F., *Les damnés de la terre*, Préface de Jean-Paul Sartre, Préface d'Alice Cherki et postface de Mohammed Harbi, Paris : Éditions La Découverte/Poche, 2002 [1961], 309p.

Fisher, S., « L'insulte : la parole et le geste », Dominique Lagorgette et Pierre Larrivée (dir.), *Langue française*, n° 144, 2004, p. 49-58.

Fossaert, R., *La société*, tome 6 : *Les structures idéologiques*, Paris : Seuil, 1983, 618p.

- Geschière, P., *Sorcellerie et politique en Afrique*, Paris : Karthala, 1995, 303p.
- Jolivet, E., *L'ivoirité : de la conceptualisation à la manipulation de l'identité ivoirienne*, mémoire, science politique, Rennes : IEP, 2003, - Séminaire : « Le fait national », dirigé par Dominique Maliesky, 70p. Disponible sur le site : http://geophile.net/IMG/pdf/Mire_Livoirit_e_la_conceptualisation_-_6164_a_manipulation_jolivet.pdf, consulté le 16 novembre 2015.
- Lique, R.-J., *Bokassa Ier, la grande mystification*, Paris : Éditions Chaka, 1993, 191p.
- Mavoungou Pambou, R., « Franc-maçonnerie et FrancAfrique, un cocktail détonnant pour l'Afrique », publié le 28/12/2015 par congo-liberty.com. Disponible sur le site <http://congo-liberty.com/?p=14271>, consulté le 16 juin 2017.
- N'Dimina-Mougala, A.-D., « Les manifestations de la guerre froide en Afrique centrale (1961-1989) », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 233, 2009/I, p. 53-65. (Article disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2009-1-page-53.htm>, consulté le 23 octobre 2015. DOI 10.3917/gmcc.233.0053).
- Ndoumaï, P., *Indépendance et néocolonialisme en Afrique. Bilan d'un courant dévastateur*, Paris : L'Harmattan, 2011. 230p.
- Nkrumah, K., *Le néo-colonialisme : dernier stade de l'impérialisme*, Paris : Présence Africaine, 1973. 269p.
- Otayek, R., « Ethnicisation du politique et transition démocratique : la Côte-d'Ivoire entre crispation identitaire et invention de la citoyenneté », Élise Feron et Michel Hastings (dir.), *L'imaginaire des conflits communautaires*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 113-139.
- Péroz, É., *Au Soudan français : souvenirs de guerre et de mission*, Paris : Calmann Lévy, 1889, 467p.
- Riesz, J., Jonas Riesz, « La folie des travailleurs sénégalais fait historique et thème littéraire », J.P. Little et Roger Little (dir.), *Black accents : writing in French from Africa, Mauritius and the Caribbean*, London : Grant & Cutler, 1997, p. 139-156.
- Rocher, G., « La mondialisation : un phénomène pluriel », Daniel Mercure (dir.), *Une société-monde ? Les dynamiques sociales de la mondialisation*, Québec : Les Presses de l'Université Laval ; Bruxelles : De Boeck Université, 2001, p. 17-31.

Touré, A., et Yacouba Konaté, *Sacrifices dans la ville : le citoyen chez le devin en Côte-d'Ivoire*, Abidjan : Éditions Douga, 1990, 257p.

Verhaegen, B., « Petite économie : captive ou libérée », Gauthier de Villers (dir.), *Les Cahiers du CEDAF*, n° 3-4, 1992, p. 233-240.

Verschave, F.-X., *La Françafrique. Le plus long scandale de la République*, Paris : Stock, 1998, 379p.

7. Entretiens avec Ahmadou Kourouma

Andriamirado., S., et Renaud de Rochebrune, « Entretien avec Ahmadou Kourouma : je veux rendre aux Africains leur dignité », *Jeune Afrique*, n°1558, 7 novembre 1990, p. 44-49.

Argand, C., « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Lire*, 1^{er} septembre 2000, publié dans *L'express* sur le site <http://www.lexpress.fr/culture/livre/ahmadou-kourouma_807456.html>, consulté le 16 août 2017.

Armel, A., « Entretien avec Ahmadou Kourouma : Je suis toujours un opposant », *Le magazine littéraire*, n° 390, septembre 2000, p. 98-102.

Chanda (Tirthankar), « Les écrivains (Erik Orsenna et Abdourahman A. Waberi) se souviennent d'Ahmadou KOUROUMA », *R.F.I Service Pro*, 9 janvier 2004. Disponible sur le site <<http://www1.rfi.fr/fichiers/MFI/CultureSociete/1147.asp>>, consulté le 22 août 2017.

Chemla, Y., « *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou le donsomana. Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Notre Librairie*, n° 136, janvier-avril 1999, p. 26-29.

Diandue, Bi K. P., « Entretien avec Ahmadou Kourouma », le 2 juin 2002, Bi Kacou Parfait Diandue, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*, thèse de doctorat en cotutelle, Cocody/Limoges : Universités de Cocody et Limoges, mars 2003, Annexe XVII.

Discours d'Ahmadou Kourouma prononcé le 1er juin 2001, lors de la réception du titre de grand commandeur de l'ordre national de Côte d'Ivoire, Jean-Michel Djian, *Ahmadou Kourouma*, Paris : Seuil, 2010, p. 199-200.

Le Renard, T., et Comi Toulabor, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Politique africaine*, n° 75, octobre 1999, p. 178-183.

Lefort, R., et Mauro Rosi, « Ahmadou Kourouma, ou la dénonciation de l'intérieur », *Le Courrier de l'UNESCO*, mars 1999, p. 46-49 : http://www.unesco.org/courier/1999_03/fr/dires/txt1.htm.

Ouédraogo, J., « Entretien avec Ahmadou Kourouma », le 24 novembre 1997, Jean Ouédraogo, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma. Griots de l'indicible*, New York : Peter Lang, 2004, p. 128-136.