

Université de Montréal

Mots de guerre et guerre de mots dans l'œuvre romanesque
d'Ahmadou Kourouma

par

Théopiste Kabanda

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de
l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en
littératures de langue française

Janvier 2007

© Théopiste Kabanda, 2007



PQ
35
U54
2007
V.022

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Mots de guerre et guerre de mots dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou
Kourouma

présentée par
Théopiste Kabanda

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Lise Gauvin

Directeur de recherche : Josias Semujanga

Codirecteur : Isaac Bazié

Membre du jury : Christiane Ndiaye

Examineur externe : Xavier Garnier (Université Paris XIII)

Résumé

Dès la publication de son premier roman, en 1968, Ahmadou Kourouma est devenu un écrivain prestigieux de la littérature africaine. En témoignent la place réservée à l'enseignement des œuvres de cet auteur dans les écoles et les universités, le nombre de prix littéraires qu'il a reçus ainsi que les nombreux essais et thèses sur son œuvre.

La problématique consiste en ce que tous ces travaux ont relevé l'utilisation de la syntaxe et des expressions malinké dans la langue française, le thème de la violence politique et l'humour caractérisant ses romans. Mais si le thème de la violence a été abordé, son aspect symbolique a été négligé.

On pose comme hypothèse que la notion de conflit qui traverse l'œuvre de Kourouma peut se penser en termes d'écriture. C'est pour cela que cette thèse est consacrée à l'analyse de la guerre et de la violence sous l'angle symbolique des mots afin de montrer que la forme hybride de l'écriture à travers l'alternance des genres, la dialectique histoire / fiction, le mélange des langues, l'écriture des guerres tribales en Afrique, la convocation des discours hégémoniques, constituent les enjeux du conflit chez cet auteur prolifique.

On part également de l'hypothèse que la violence qui affecte les codes linguistiques et génériques est en relation avec le thème de la guerre ou de la violence dans l'œuvre de l'auteur. En effet, la guerre des mots apparaît, sur les plans narratif et sémantique, comme une métaphore des maux consécutivement causés par les bouleversements sociaux, sources de divers conflits et guerres déchirant l'Afrique de l'Ouest depuis l'époque coloniale (*Monnè, outrages et défis* : 1990) jusqu'à maintenant (*Allah n'est pas obligé* : 2000 et *Quand on refuse on dit non* : 2004) en passant par la période des indépendances (*Les soleils des indépendances* : 1970) jusqu'au milieu des années quatre-vingt (*En attendant le vote des bêtes sauvages* : 1998).

Deux approches méthodologiques permettent d'étudier les enjeux de la guerre et de la violence dans l'œuvre de l'auteur. Il s'agit de la sociocritique et de l'intertextualité dans son acception la plus large.

La lecture des œuvres de Kourouma sous cet angle amène à trouver certains résultats. En effet, Kourouma recourt à l'ironie, à la parodie et à d'autres procédés littéraires en tant qu'armes efficaces pour déconstruire les idées reçues des discours dominants. Son écriture apparaît comme une interprétation esthétique des conflits qui n'ont cessé de hanter le continent africain depuis l'époque coloniale. Mais en même temps, cette écriture ne laisse pas de côté les « défauts » de l'Afrique précoloniale. Cet aspect se lit comme une réponse aux thèses de la négritude senghorienne, présentant l'Afrique traditionnelle comme un paradis perdu suite à la colonisation.

C'est à ce niveau que les procédés d'écriture rejoignent le discours social, permettant ainsi à l'auteur d'introduire un discours sur le monde et une lecture particulière de l'histoire des conflits et des guerres qui ensanglantent l'Afrique.

Mots-clés : Littérature - roman - francophone - Ahmadou Kourouma - mots – malentendu – sociocritique - intertextualité - guerre – violence – conflit – discours social - Afrique.

Abstract

Following the publication of his first novel in 1968, Ahmadou Kourouma was ranked among African's most prestigious authors. The prominence of his works on school and university syllabi, the array of literary awards to his credit, as well as the countless scholarly papers inspired by his works, justify this acclaim.

Central to his works is the superimposition of Malinke syntax and expressions on the French language, the theme of political violence, and humour. However, while acknowledging that numerous studies have been done on the preponderance of the theme of violence in his works, its symbolic aspect has attracted little or no interest.

We put forward the hypothesis that the notion of conflict which permeates Kourouma's works can be understood principally in terms of his writing style. It is for this reason that our thesis is devoted to the study of war and violence from a symbolic perspective of words with the aim of demonstrating that the hybrid nature of writing by means of alternating genres, the dialectics of history / fiction, language mixing, writing tribal wars in Africa, the convocation of hegemonic discourses, are at the heart of the conflict in the world of this prolific writer.

Another hypothesis is that the violence that affects the linguistic and generic codes is tied to the theme of war or violence in the works of this author. In fact, the war of words appears, both on the narrative and semantic levels, as a metaphor of the ills consecutively caused by social upheavals, sources of the diverse conflicts and wars tearing West Africa apart since the colonial epoch (*Monnè, outrages et défies*: 1990) until the present (*Allah n'est pas obligé* : 2000 and *Quand on refuse on dit non*: 2004) passing through the early years of independence (*Les soleils des indépendances*: 1970) and the middle of the nineteen eighties (*En attendant le vote des bêtes sauvages* : 1998).

Our study of the issues of war and violence in Kourouma's works has been facilitated by two methodological approaches: socio-criticism and intertextuality as understood in its broadest sense. In fact, Kourouma turns to irony, parody and other literary devices as efficacious mechanisms to deconstruct the received ideas of dominant discourses. His writing comes across as an aesthetic interpretation of the conflicts which have not ceased to haunt the African continent since the era of colonization. In the same vein, his works do not ignore the "shortcomings" of pre-colonial Africa. This element of his literary creations can be read as a response to Senghor's Negritude-inspired arguments presenting traditional Africa as a case of Paradise lost to the ravages of colonization.

It is at this juncture that literary devices join forces with social discourse, thereby enabling the author to introduce a new discourse to the world and an eccentric reading of the history of the conflicts and wars that are casting a tragic shadow over the African continent.

Key words: Literature - Novel - Francophone - Ahmadou Kourouma - Words - Misunderstanding – Socio-criticism – Intertextuality- War – Violence - Conflict - Social discourse – Africa.

Table des matières

Identification du jury	ii
Résumé	iii
Abstract	v
Table des matières	vi
Remerciements	viii
Introduction générale	1
Chapitre I. Cadre théorique général : dire le monde et la littérature	16
1.1. Les diverses théories de l'analyse du discours	17
1.2. Le rapport de l'œuvre au monde	20
1.2.1. Le roman et la guerre	24
1.2.2. La réécriture de l'histoire par le roman	29
1.3. Le rapport de l'œuvre à l'écriture	39
1.3.1. La polyphonie romanesque	47
1.3.2. L'ironie, la parodie et d'autres figures de déconstruction du discours	48
1.3.3. Le plurilinguisme romanesque	59
1.4. Conclusion	63
Chapitre II. <i>Monnè</i>: les méandres de l'histoire et de la fiction	66
2.1. Introduction	67
2.2. La part de l'histoire, source de conflits dans la narration romanesque	70
2.3. Les seuils romanesques : préludes au conflit esthétique	80
2.4. L'interprète ou la neutralisation de la guerre par les mots	90
2.5. Le discours parodique et ironique	103
2.6. Conclusion	115
Chapitre III. La violence des indépendances ou la destitution des mythes	118
3.1. Introduction	119
3.2. La violence langagière et la quête de la liberté du dire	124
3.3. La figure du soleil	131
3.4. Fama ou l'incarnation du mythe solaire	149

3.5.	Les figures de l'ironie, du paradoxe et de l'humour en lien avec la guerre et la violence	162
3.6.	Le discours hégémonique des indépendances : les soleils	165
3.7.	Fama à la poursuite de l'ombre	169
3.8.	Conclusion	187
Chapitre IV. Théâtralité et parodie dans <i>En attendant le vote des bêtes sauvages</i>		190
4.1.	Définitions et quelques considérations sur le genre	191
4.2.	Les modalités d'insertion théâtrale dans le roman	198
4.3.	La théâtralisation du pouvoir ou le goût de la caricature	220
4.4.	Le proverbe, pilier du donsomana	237
4.5.	Conclusion	245
Chapitre V. Écrire l'indicible : les guerres tribales d'<i>Allah n'est pas obligé</i> et <i>Quand on refuse on dit non</i>		247
5.1.	La guerre, le génocide et l'indicible	248
5.2.	L'incipit romanesque comme indice de l'indicible	255
5.3.	La figure de l'enfant-soldat	259
5.4.	Le phénomène des seigneurs de la guerre	274
5.5.	Les dictionnaires de l'indicible	286
5.6.	Kourouma et l'actualité	296
5.7.	Conclusion	313
Conclusion générale		315
Bibliographie		326

Remerciements

Pour l'appui qu'ils n'ont cessé de m'accorder à chaque étape de ce travail, je tiens à remercier vivement Josias Semujanga et Isaac Bazié, qui ont généreusement accepté de diriger cette thèse dans un esprit de collaboration intellectuelle. Leur disponibilité et leurs conseils judicieux ont contribué grandement à la réalisation de notre thèse. Ils ont été, chacun à sa façon, des modèles d'honnêteté, d'ouverture d'esprit et de rigueur.

Je dois également remercier 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 et sans lequel je n'aurais pas pu terminer cette thèse.

Mes sentiments de reconnaissance vont également à l'endroit de Christiane Ndiaye, pour s'être intéressée à ma recherche.

À mon épouse Christine Nikuze, qui m'a été d'une forte inspiration tout au long de ce parcours, j'exprime ma profonde gratitude.

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

Theopiste Kabanda.

Introduction générale

Cette thèse se propose d'étudier l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma, écrivain né en Côte d'Ivoire en 1927 et mort à Lyon en décembre 2003. L'auteur est indéniablement l'un des écrivains africains ayant su avec brio mettre en fiction l'histoire du continent noir, dont les bouleversements trouvent écho dans la forme d'écriture. Après l'épisode militaire, Kourouma a servi au sein de l'armée coloniale française comme tirailleur et fut envoyé en Indochine (de 1951 à 1954) pour avoir refusé de participer à une répression en Afrique. Par après, il poursuivit ses études à Lyon en 1955 au sein de l'Institut des actuaires où il obtint un diplôme d'actuaire. De retour, en 1961, au pays natal, la Côte d'Ivoire, désormais indépendant depuis 1960, il devint directeur d'une banque à Abidjan. Il entreprit la rédaction de son futur roman *Les soleils des indépendances* suite à l'injustice dont lui et ses amis ont été violemment victimes après les faux complots de 1963 montés par le président Félix Houphouët-Boigny.

Son premier roman, *Les soleils des indépendances* (prix de la Francité), paru d'abord à Montréal en 1968 après avoir été refusé par les éditeurs français, fut ensuite publié par les éditions du Seuil en 1970. Le roman valut énormément de succès à son auteur au point que Kourouma est vite classé parmi les écrivains les plus importants d'Afrique. La critique a été unanimement séduite par le style du roman. Pour la première fois, un romancier africain créait une langue d'écriture par la transgression systématique de la langue de Molière. Au niveau du contenu, le roman met clairement à nu les calamités causées en Afrique par la dictature instaurée après l'indépendance. Le roman se présente jusqu'à un certain point comme une satire politique.

Au moment où les critiques commençaient à lui coller à tort l'étiquette d'« auteur d'un seul livre »¹, Kourouma récidive vingt ans plus tard, en 1990, par *Monnè, outrages et défis* (Prix des Nouveaux Droits de l'homme, prix de l'Association des journalistes francophones des télévisions et radios, prix de l'Académie royale belge). Le roman fait absolument un bon recul historique pour rouvrir le vieux débat sur la rencontre des Blancs et des Noirs en Afrique et les différents rapports à l'origine de ce choc. Il y est question du roi de Soba, Djigui Kéïta, qui n'a pas su résister à la conquête africaine par les troupes françaises.

Le troisième roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), couronné par le Prix des Tropiques, le prix de France-Inter et le Grand Prix des gens de lettres de France, constitue volontiers une satire de la période post-coloniale par dénonciation des abus des dictatures africaines. Le récit retrace amplement la vie de Koyaga et de son homme de destin Macléдио. Se référant au *donsomana*, récit purificateur des chasseurs malinké, le roman tente vraisemblablement d'apporter une solution pour éradiquer les séquelles de la colonisation hantant encore les nouveaux pays indépendants.

Le quatrième roman publié du vivant de l'auteur, *Allah n'est pas obligé* (2000), couronné par le prix Renaudot et le prix Goncourt des lycéens, évoque la brûlante actualité sur les guerres tribales déchirant l'Afrique depuis les années 1990. L'enfant-soldat du nom de Birahima raconte vertement sa vie et celle d'autres enfants-soldats dans les guerres du Liberia et de la Sierra Léone. Ce personnage présente l'Afrique sous un mauvais jour, où les seigneurs de la guerre s'enrichissent grossièrement au prix du sang de leurs compatriotes qui

¹ Dans *Comprendre les soleils des indépendances* (1985), Jean-Claude Nicolas intitule une section « L'homme d'un seul livre », p. 5. Le livre de Marie-Paule Jousse (1984) s'intitule *Une œuvre, un auteur. Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*.

coule à flots. *Quand on refuse on dit non* (2004) revient également à cette question, avec l'expansion de la guerre tribale en Côte d'Ivoire. Il entre méticuleusement dans la profondeur du conflit ivoirien pour en dévoiler les causes et les conséquences à long terme. Avec le même enfant-soldat, Birahima, comme protagoniste principal, le roman expose minutieusement le phénomène de contagion qui caractérise les guerres africaines.

Les deux derniers romans se donnent à lire comme des textes cultivant systématiquement le paradoxe entre l'innocence attribuée à l'enfant et la violence inouïe qui le caractérise. Le même paradoxe touche également l'adulte devant servir de bon exemple, mais qui incite les jeunes à commettre des atrocités se rangeant dans le répertoire de l'indicible. Le parcours narratif du personnage de l'enfant-soldat permet de bien cerner cette problématique. Il en est de même pour la figure monstrueuse du seigneur de la guerre qui, en s'accrochant aux intérêts personnels, sacrifie impitoyablement la vie de toute une population de la zone sous son contrôle. Certaines stratégies narratives permettent de contourner le défi de l'indicible. Ce sont entre autres les dictionnaires qu'emprunte l'enfant-soldat pour tenter de se faire expliquer l'origine et le sens de la guerre qui tache et gâche son innocence.

Par ailleurs, l'écriture des rébellions n'est pas nouvelle dans la littérature africaine des années 60. Alexie Tcheuyap (2003) analyse l'ancienneté de l'écriture sanguine en Afrique:

La publication d'*Allah n'est pas obligé* par Ahmadou Kourouma et le controversé projet d'écriture « par devoir de mémoire » qui ont subitement porté à la scène littéraire près d'une dizaine de romans thématiques les massacres, mais, surtout, l'attribution simultanée du prix Renaudot et du prix Goncourt des lycéens au roman de Kourouma, pourraient laisser l'impression que les guerres fratricides aux conflits sanglants sont nouvelles en Afrique. Certes, les enjeux et les ravages sont différents, mais un parcours plus attentif des productions permet de

remarquer que l'esthétisation du sang est en effet une permanence dans ces littératures. (13-14)

Bien avant Kourouma, l'on connaît entre autre le roman de Guy Menga, *Kotawali* (1967), où l'héroïne Kabendi est une maquisarde qui organise une armée pour déstabiliser le pouvoir corrompu. L'on connaît également, peu de temps après la parution des *Soleils des indépendances*, le roman de Emmanuel Dongala, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973), qui se présente plutôt comme une théorie de la révolution.

Le mérite de Kourouma n'est pas d'avoir écrit les romans s'inspirant du phénomène des rébellions en Afrique, car cette thématique existait déjà, mais d'avoir attiré l'attention du monde entier sur un phénomène crucial qui l'accompagne, celui des enfants-soldats, et ce à partir du point de vue de l'un d'entre eux. Il n'est donc pas étonnant de voir des reportages de journalistes se référer au roman de Kourouma pour décrire ce fléau en Côte-d'Ivoire et ailleurs comme au Congo-Kinshasa, où l'exploitation des enfants par les belligérants des conflits tribaux ne cesse de faire couler beaucoup d'encre et de salive.

Chez Kourouma, l'écriture de la guerre à partir du point de vue de l'enfant est une continuation de la sensibilisation du monde sur le phénomène des enfants-soldats, comme l'avait fait le nigérian Ken Saro-Wiwa avec son roman *Sozaboy* publié pour la première fois en 1984. Cependant, l'on pourrait considérer Kourouma comme véritable initiateur d'une nouvelle esthétique romanesque en Afrique par l'écriture s'inspirant d'une histoire qui se fait encore. L'actualité du phénomène des enfants-soldats dans les divers conflits du continent verra certainement paraître d'autres romans qui se démarquent de la thématique des années 1960 et 1980 où la parole était donnée au chef du

maquis pour raconter les torts qu'il a fait subir au pouvoir dictatorial. Contrairement aux « héros » chefs de guerres que les romans ont toujours mis en évidence, l'enfant soldat est présenté à la fois comme bourreau et comme victime. C'est une nouvelle esthétique qui se dessine à partir des romans de Kourouma.

Par son évocation de l'histoire et de l'actualité, Kourouma dénonce les aberrations des guerres tribales qui déchirent le continent africain et il attire l'attention des lecteurs sur un phénomène devenu presque pandémique et qui ronge progressivement la société, à savoir celui des enfants-soldats. C'est ainsi que les critiques² classent aujourd'hui cet auteur parmi les spécialistes de l'histoire récente de la Côte-d'Ivoire.

À côté de ces cinq œuvres majeures, Kourouma a aussi fait paraître aux éditions Aporia, en 1998, *Le diseur de vérité*³, une pièce de théâtre qui lui causa des ennuis avec le pouvoir ivoirien. L'on voit déjà apparaître les soldats comme personnages, ce qui accentue constamment le caractère guerrier de l'écriture kourouméenne. L'ironie portant sur la fonction de l'armée est un fait constant dans cette pièce, où, au lieu de protéger le peuple, elle se plaît à le massacrer : « La guerre sera longue, dit un personnage de la pièce. Il faut du carnage. Il faut... » (DV : 79). Dans cette pièce de théâtre, la présentation de la quatrième de couverture en dit long sur l'originalité de l'écriture chez Kourouma : « Voici, un texte inédit de l'auteur du célèbre roman *Les soleils des indépendances*, un texte qui porte la verve et la finesse de l'écriture de ce grand romancier ». Kourouma publia également *Yacouba, chasseur africain* (1998), chez Gallimard, un récit qui, selon Guy Tegomo (2002), vise

² Nous pensons entre autres à l'ouvrage de Christian Bouquet. *Géopolitique de la Côte-d'Ivoire : le désespoir de Kourouma*. Paris : Armand Colin, 2005.

³ Toute référence à cette pièce de théâtre sera abrégée en DV.

« principalement un public préadolescent. *Le chasseur, héros africain* (1999) et *Le Griot, homme de parole* (1999) furent, quant à eux, publiés chez Grandir et ce sont des récits d'enfance dont Guy Tegomo affirme qu'ils « se situent entre deux genres : l'album et le documentaire » (2002 : 127). Comme l'observe justement Guy Tegomo (2002), « la caractéristique commune à ces trois œuvres se retrouve dans l'esprit africaniste qui les sous-tend et dans le fait qu'elles oscillent entre réel et imaginaire, entre fiction et documentaire » (127). L'écriture à cheval entre fiction et documentaire dans les récits d'enfance chez Kourouma les fait ressembler aux romans de l'auteur, avec la seule nuance que ces récits ont été adaptés pour convenir à un jeune public.

Par ailleurs, les récits d'enfance chez Kourouma sont teintés d'une couleur locale par le dosage du vocabulaire malinké dans la syntaxe française. Cet élément confirme le conflit linguistique qui traverse l'œuvre littéraire de Kourouma.

Pour souligner l'importance de son œuvre, notons que dès la sortie du premier roman de Kourouma, la critique s'est vite intéressée au romancier ivoirien. De fait, il figure parmi les écrivains africains les plus enseignés dans les collèges et les universités. Selon Makhily Gassama : « *Les soleils des indépendances* de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, certainement le roman le plus original, le plus riche 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 africaines » (1995 : 11).

Parmi les analyses à recenser autour des œuvres de Kourouma, nous pouvons citer, pour *Les soleils des indépendances*, l'ouvrage de Jean-Claude Nicolas, *Comprendre les soleils des indépendances*, qui analyse le profil du

roman selon une perspective thématique et linguistique ; une étude de Pius Ngandu Nkashama, *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les Soleils des indépendances* qui fait une étude de ce roman selon une perspective mythique. Une étude linguistique de Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique* (1995), vient souligner ce que les critiques considèrent désormais comme une originalité chez Kourouma: la transgression linguistique qui mêle la langue et la pensée malinké au français.

Sur la même lancée, Madeleine Borgomano fait également une analyse thématique des *Soleils des indépendances* et de *Monnè, outrages et défis*. La même critique réfléchit aussi sur le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* dans une analyse intitulée *Des hommes ou des bêtes? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages* (2000). Il est même hasardeux de vouloir compter les articles de revues ou des chapitres consacrés à l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. À titre d'exemple, signalons que le numéro 59 de la revue *Présence francophone* a été consacré à l'œuvre de cet auteur devenu aujourd'hui un monument de la littérature africaine, sous le thème « Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent »⁴. Pour lui rendre hommage, *Notre Librairie* a publié un cahier spécial sur Ahmadou Kourouma en 2004, où se lisent les divers aspects de sa production littéraire; et *Études françaises* (v. 43, n°2, 2006)⁵ publie un numéro spécial intitulé « Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent ».

Parmi les thèses consacrées à Kourouma, nous pouvons parler, pour ne citer que celles-là, de *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma* soutenue en juin 2003 par Parfait Diandue Bi Kacou à

⁴ *Présence francophone*, n° 59, 2002.

⁵ Ce numéro est encore sous presse au moment de déposer cette thèse.

l'Université de Limoges, *La culture de l'oralité dans les romans d'Ahmadou Kourouma : « Les soleils des indépendances » et « En attendant le vote des bêtes sauvages »*, soutenue à l'Université Paul-Valéry le 07 novembre 2006 et *Histoire et temporalité dans les deux romans d'Ahmadou Kourouma*, soutenue à l'Université Cergy-Pontoise en octobre 2006 par Ofosu Addo-Danquah.

La présente thèse prolonge le débat critique sur l'œuvre de Kourouma, une œuvre dont l'importance se mesure également au nombre de prix et distinctions décernés à l'auteur⁶. Tout en complétant, à certains égards, les études antérieures, cette recherche analyse la façon dont l'œuvre de Kourouma traite spécialement de la guerre dans son double aspect figuratif et symbolique. Elle vise à montrer que la violence qui affecte les codes linguistiques et génériques est en relation avec le thème de la guerre ou de la violence dans l'œuvre de Kourouma, de sorte que la guerre des mots apparaît sur les plans narratif – parcours narratif des personnages guerriers et leurs fonctions – et sémantique – objets liés à cette quête de la guerre – comme une métaphore des maux consécutivement causés par les bouleversements sociaux provoqués par les guerres en Afrique de l'Ouest depuis l'époque coloniale (*Monnè, outrages et défis*) jusqu'à maintenant (*Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*) en passant par l'époque des indépendances (*Les soleils des indépendances*) jusqu'au milieu des années quatre-vingt (*En attendant le vote des bêtes sauvages*).

Comme la subversion linguistique, la violence causée par la guerre a fait l'objet d'études par quelques auteurs, comme Jean-Claude Nicolas dans *Comprendre les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*; mais la

⁶ Carrol F. Coates a fait la liste de ces différents prix et distinctions dans son article « Le bilakolo à l'honneur : les prix et les titres honorifiques d'Ahmadou Kourouma », *Présence francophone* n°59, 2002: 142-152.

plupart des études se limitent au seul aspect manifeste de la violence thématique. Ainsi, contrairement à d'autres travaux qui ont été faits sur le thème de la guerre dans le roman africain, ce travail s'oriente vers la dimension symbolique et métaphorique de la guerre dans le roman de Kourouma. L'étude porte sur les formes de l'ironie, de la parodie ou des interférences linguistiques en vue de montrer que ce que certains critiques ont considéré comme une non maîtrise de la langue française est plutôt l'expression d'un choix esthétique de l'auteur : celle de l'interférence des codes linguistiques et génériques utilisant à la fois le lexique malinké dans une syntaxe du français et les formes des récits oraux dans le roman en tant que genre venu de l'Occident et initialement absent dans la culture et la littérature africaines.

Le premier chapitre passe en revue des notions théoriques utilisées dans l'analyse des cinq romans du corpus. C'est « le cadre théorique général » qui comprend entre autres éléments le rapport entre le roman et le discours ambiant, c'est-à-dire que nous nous posons la question de savoir ce que fait le roman des discours qui circulent dans la société. Dans cette perspective, la notion d'illusion est analysée grâce aux outils méthodologiques fournis par Pierre Zima (1985), Henri Mitterand (1980) et Claude Duchet (1979). Du même coup, est abordé le concept de discours social tel que développé par Marc Angenot (1989), lui qui part de la notion de « discours dominant » pour en étudier le fonctionnement. À la suite de la théorie esquissée par Angenot, selon laquelle le discours dominant est idéologiquement orienté, notre recherche fait remarquer que les conflits esthétiques partent justement de ce dernier. Parmi les éléments du discours dominant, Angenot note « l'acceptabilité potentielle et réelle pour toute une société, ou pour tels

groupes, d'une série d'énoncés susceptibles de s'intégrer comme du « vécu »; 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 renforce » (1989 : 148). L'écriture romanesque de Kourouma « fait la guerre » à ces discours dominants, aussi bien occidentaux qu'africains. Il prend notamment pour cible le discours colonial et la colonisation en tant que projet. Le rejet du discours colonial s'accompagne de l'ironie et de la parodie, formes littéraires susceptibles d'en dégager les abus. Les clichés jetés sur les dominés font notamment partie des discours convoqués. La manière dont le discours colonial opère obéit effectivement au schéma dessiné par Angenot :

Ce marquage opère selon le principe que toute origine nationale (ou provinciale), de même que les habitus de classe et de sexe sont inévitablement construits comme des essences congénitales, marquées de jugements de valeur discriminatoires. Toute action d'un individu particulier de ces groupes se trouve mécaniquement expliquée dans le cadre d'une caractérologie essentialiste où l'axiome de base est la correspondance fatale entre des traits physiques et des traits de caractères (des défauts, des infériorités) congénitaux et ataviques; lien entre le physique et le moral, lien entre les caractères allégués et les goûts, les choix, les pratiques, liens qui sont posés comme des évidences les moins susceptibles de mise en question. (1989 : 151)

Du moment que cette caractérologie est posée comme base de tout discours dominant, il est possible d'y insérer n'importe quel groupe visé par le discours discriminatoire en question. Le discours ethnographique qui traverse l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma obéit commodément à ce schéma canonique. C'est donc à partir du procédé de parodisation permettant de déconstruire les discours dominants que Kourouma convoque ces récits dans le roman.

Kourouma ne se limite pas au seul discours colonial, car il n'épargne pas non plus celui de la négritude, dont les auteurs 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, il dénude les excès de son discours qui ne veut jamais reconnaître la faillibilité du système politique précolonial.

À côté de ces diverses théories, le chapitre théorique étudie les procédés stylistiques et rhétoriques les plus couramment utilisés par Kourouma au niveau de l'écriture romanesque. Ce sont notamment l'ironie, la parodie et l'humour. Dans l'analyse de l'ironie, les outils théoriques développés par Philippe Hamon (1996) servent de base. Le texte ironique convoque impérativement un autre ou d'autres textes ou un autre discours antérieur et l'ironie fonctionne comme un énoncé paradoxal, c'est-à-dire qui suggère le contraire de ce qui est dit. Elle joue donc un rôle important dans le rapport entre le roman et les discours environnants. Des procédés littéraires relatifs à l'ironie comme la parodie et l'humour sont également abordés à l'aide entre autres des théories de Bakhtine dans son essai *Esthétique et théorie du roman*.

Puisque l'histoire africaine alimente l'écriture romanesque de Kourouma, la thèse examine, du point de vue théorique, le rapport entre l'histoire et le roman en s'appuyant sur les théories du genre littéraire et du roman de Jean-Marie Schaeffer (1999) et de Milan Kundera (1986).

Le second chapitre intitulé « Monnè, les méandres de l'histoire et de la fiction » montre que le conflit entre histoire et roman réside justement au niveau de la mise en fiction du discours historique, recourant notamment à la

parodisation de ce dernier. Le chapitre commence par mentionner les éléments de l'histoire convoqués parodiquement dans le roman. L'incipit romanesque est ainsi analysé en tant qu'indice du conflit développé au niveau du contenu. En effet, l'incipit comme condensé de l'histoire romanesque est un élément intéressant, car il est possible d'entrevoir déjà, à travers lui, les discours qui seront convoqués dans le roman. De plus, le personnage de l'interprète attire l'attention puisqu'il neutralise la guerre par les mots en entretenant le malentendu : ni le colon ne comprend la langue du roi Djigui ni ce dernier ne comprend celle du colon. En tant que maître des deux codes de communication, l'interprète oriente à sa guise les échanges entre les deux personnages – le colonisateur et le colonisé – dans le sens d'un compromis truqué. Mais en même temps, l'interprète – traité à juste titre de traître - participe à la chute du roi tout en le traitant de « frère de plaisanterie » (M : 37). En acceptant de coopérer avec le colon par l'intermédiaire de l'interprète, le roi précipite indirectement sa propre chute sans le savoir. L'interprète incarne donc le malentendu.

Il est également question des figures de l'ironie et de la parodie dans le roman convoquant le discours colonialiste en ciblant les idées reçues de ce dernier. Les formes du discours colonialiste sur l'Afrique apparaissent à travers certaines déclarations du narrateur, un discours auquel les Africains semblent paradoxalement souscrire.

Le troisième chapitre intitulé « La violence des indépendances ou la destitution des mythes » porte sur *Les soleils des indépendances*, le premier roman de Kourouma. La thèse étudie la figure du soleil sous deux aspects : la lumière et l'ombre. Les différentes manifestations de cette figure témoignent

incontestablement de l'incapacité du mythe solaire à s'imposer comme salutaire face aux divers défis que le roman soulève. C'est à travers le personnage de Fama, prince de sang qui se retrouve étonnamment dans la mendicité, que le mythe du soleil perd tout son sens. C'est à partir de la dégradation du mythe solaire – jadis garant de la grandeur et de la tradition – que sont sapées les bases de la société africaine et que les bouleversements de l'ère des indépendances engendrent les violences qui ne cessent inéluctablement d'ensanglanter le continent africain. Les guerres tribales et d'autres calamités que Kourouma met en fiction dans ses deux derniers romans trouvent vraisemblablement origine dans ce paradigme de destruction des valeurs traditionnelles qui unissaient les peuples africains avant la colonisation européenne et dans le constat amer que les indépendances n'ont rien changé à la situation coloniale.

C'est également sur le fond d'absence d'équilibre entre tradition et modernité, absence devenue synonyme de violence, que reposent les figures de l'ironie, du paradoxe et de l'humour dans *Les soleils des indépendances*. Ensuite, ce chapitre analyse le contexte de la violence des nouveaux régimes politiques caractérisés par l'hégémonie et la démagogie. Ces régimes empruntent le sens mythique - lié au bonheur - mais ils l'utilisent à des fins d'oppression et de ruine de la population. De cette oppression naît une forme particulière de violence langagière étudiée à partir du discours aigri de Fama ou de celui du narrateur qui rappelle anecdotiquement les moments cruciaux de ce héros tragique.

Le quatrième chapitre intitulé « Théâtralité et parodie dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* » revient sur la problématique des genres

littéraires dans le roman de Kourouma. À partir de diverses problématiques soulevées par le genre, le chapitre révèle bien que le drame s'inscrit dans la logique générique. Ensuite, le chapitre traite les modalités d'insertion théâtrale dans le roman à travers le récit purificateur des chasseurs traditionnels dit *donsomana*, un récit qui se manifeste comme une mise en scène théâtrale de la violence adoptant la forme du conte. C'est à travers ce récit que le narrateur blâme la dictature et la violence qu'elle engendre. Pour cela, il recourt au procédé caricatural proche de la parodie. Le chapitre se termine par l'évocation du rôle joué par le proverbe dans la mise en scène du *donsomana*. De contenu édifiant, le proverbe renforce le propos du *donsomana* par une parole de sagesse populaire.

Le cinquième et dernier chapitre de la thèse, « Ecrire l'indicible : les guerres tribales d'*Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* », analyse les effets de la guerre à travers les figures de l'enfant-soldat et du seigneur de la guerre. Pour ce faire, nous retenons la notion de l'indicible. De cette notion se dégagent les différentes formes de la narration illustrant l'idée selon laquelle le récit de la guerre pose énormément de difficultés autant que les ravages de la réalité qu'il évoque.

Avant d'entrer dans le propos, signalons que l'analyse des romans suit l'ordre chronologique des événements ayant inspiré l'écriture romanesque de Kourouma au lieu de tenir compte uniquement de leur date de parution.

Chapitre I

Cadre théorique général : dire le monde et la littérature

1. 1. Les diverses théories de l'analyse du discours

Pour mieux cerner la guerre de mots sur le monde et ses guerres-maux-, il est indispensable de faire le tour des approches théoriques permettant d'appréhender le contexte dans lequel ces mots interagissent. Il faut également considérer que le conflit naît dans un contexte social donné, ce qui nous pousse à revisiter, en premier lieu, les théories de Pierre Zima (1985). En effet, cet auteur rapproche la méthode sociocritique de la sociologie du texte lorsque celle-ci tient compte du discours critique, et lui assigne *de facto* le statut littéraire : «En tant que sociologie critique, la sociologie du texte cherche à définir les rapports discursifs entre la théorie et l'idéologie et entre la théorie et la fiction. Elle est donc en même temps une critique du discours, dont les intérêts et les tâches vont bien au-delà du domaine littéraire» (1985: 10). Éric Landowski, de son côté, ne dit pas le contraire en notant qu'« il s'agira avant tout de saisir les *interactions* réalisées, à l'aide du discours, entre les « sujets », individuels ou collectifs, qui s'y inscrivent et qui, d'une certaine façon, s'y reconnaissent » (1989 : 9). Selon Landowski, le discours est considéré comme « un espace d'interaction » lorsqu'il intègre également la dimension passionnelle des acteurs.

De même, Claude Duchet défend l'idée que la sociocritique en tant que telle n'aurait aucun sens si elle n'exprimait pas ce rapport des œuvres au monde:

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 socialité. Cela suppose la prise en compte du concept de littérarité [...] mais comme partie intégrante d'une analyse socio-textuelle. Cela suppose également la réorientation de l'investigation socio-historique du dehors vers le dedans, c'est-à-dire l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement,

leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre en eux de discours et de savoirs hétérogènes⁷.

Cette approche, qui semble apparemment opposée aux préoccupations de la première heure des théoriciens sociocritiques - l'immanence du texte -, a néanmoins l'avantage de toucher à l'aspect idéologique qui traverse les œuvres littéraires. Rappelons, en passant, que Pierre Macherey définit l'idéologie comme la prise de position sous forme d'un discours à l'intérieur d'un champ conflictuel. C'est cette définition que reprend Claude Duchet pour affirmer que la création esthétique est également une prise de position idéologique dans le système des biens symboliques : «La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique, et non d'abord parce qu'elle véhicule tel ou tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d'autres pratiques; parce qu'elle représente ou reflète telle ou telle 'réalité'» (1979: 3-4).

Une analyse interdiscursive des œuvres littéraires se donne donc pour objet de prouver qu'il n'existe pas de création artistique *ex-nihilo* ou de texte littéraire qui se référerait à lui-même. D'une façon ou d'une autre, le discours romanesque achoppe au discours social; ce qui pousse Claude Duchet à renforcer son propos sur la socialité des œuvres littéraires. L'approche interdiscursive se démarque ainsi de toute tentative d'analyse ne tenant pas compte de l'aspect socio-idéologique, tout comme elle récuse en même temps toute étude littéraire s'éloignant de la textualité.

La procédure *intertextuelle* se veut désormais une interrogation sur le non dit ou l'implicite, car tout n'est pas donné. Le lecteur doit participer à la reconstitution du sens textuel commençant avec la mise en contexte du récit

⁷ Claude, Duchet. *Sociocritique*. Paris: Fernand Nathan, 1979, p. 4.

littéraire où l'écrivain se heurte à une gamme d'indices à rapprocher pour découvrir le texte ou le discours référentiel. C'est dans cette perspective que Claude Duchet ne cesse de rappeler qu'en sociocritique, l'accent doit être mis non pas sur l'auteur mais bien sur le sujet de l'écriture. Pour lui, «le sujet textuel est à reconnaître dans les clivages sociaux et idéologiques, travaillés dans et par l'imaginaire, qui le font exister *quasi* comme tel» (1979 : 6). Cette relation de dépendance entre le sujet textuel et les clivages sociaux amène Duchet à poser un postulat du propos sociocritique qui devrait «s'attacher aux traces que laissent dans les textes les pressions et les pratiques institutionnelles, y compris les modèles - ou contre-modèles - culturels et scolaires» (1979 : 6).

La sociocritique n'est donc pas un simple condensé de la *doxa*, comme elle était considérée par la sociologie de la littérature empirique. Sur ce point, Pierre Zima établit une distinction claire entre la sociologie de la littérature empirique et la sociologie de la littérature dialectique. Pour lui, la première met de côté toute préoccupation esthétique du texte, pour donner la part belle aux éléments sociaux ou idéologiques traversant des œuvres littéraires. À son avis, la sociologie tendant à ignorer la textualité des œuvres semble ne pas répondre aux attentes de la sociocritique. Comme conséquence immédiate de ces propos, Zima récuse la sociologie de la littérature empirique pour privilégier celle qui est dialectique: «La sociologie de la littérature *dialectique* peut donc être définie comme une *sociocritique* [...], elle cherche à rendre compte de la cohérence du *texte* ou de la fonction des différents *genres*. Par l'intérêt qu'elle porte à l'évolution générique et à la structure de l'œuvre individuelle elle se distingue de la sociologie empirique de la littérature et s'apparente à la critique

littéraire en général» (1985 : 44). Elle permet à la fois d'analyser le discours sur le monde et sur la littérature à l'œuvre dans le roman.

1.2. Le rapport de l'œuvre au monde

Dans cette partie, il est question d'étudier les mécanismes à travers lesquels l'œuvre littéraire tient un discours sur le monde ambiant. Coexistant dans toute œuvre littéraire avec le procès esthétique, le procès axiologique garde une grande pertinence pour l'analyse des œuvres de Kourouma. Parlant de ce procès, Semujanga note: « En revanche la compétence discursive se constitue lors de l'énonciation textuelle qui régit et façonne les valeurs énoncées dans l'œuvre. C'est le procès axiologique. C'est-à-dire que l'écriture littéraire pose le rapport nécessaire entre un sujet écrivant et le monde représenté » (1999 : 31).

Le procès axiologique implique un jugement de valeur conduisant à apprécier une œuvre selon les idées dominantes manifestées notamment sous forme de schéma manichéen du bien et du mal, du bon et du mauvais, etc. Dans la mesure où ce jugement de valeur prend un ancrage reconnu dans une société donnée, il convoque les grands récits : les discours hégémoniques.

Le genre littéraire, et le roman en particulier, absorbe donc les divers discours grâce aux procédés comme l'ironie, la parodie, l'humour et le calembour. Avec les figures de déconstruction, le roman s'attaque notamment, pour le cas de Kourouma, à la doxa des grands récits de la « civilisation », du « christianisme », de la « la négritude », de « l'anthropologie », etc. Le conflit, la violence, la guerre de mots se situe ainsi au niveau de cette déconstruction qu'implique la mise en fiction des discours socialement reconnus.

L'écriture littéraire d'Ahmadou Kourouma convoque ironiquement un certain nombre de discours dominants et c'est au carrefour de ces derniers que nous situons les chapitres développés notamment sur l'histoire de la colonisation en Afrique. Bien que présent dans la quasi-totalité des œuvres de Kourouma, cet aspect est encore plus évident dans *Monnè, outrages et défis*.

En outre, la convocation du discours sur les indépendances africaines est une autre forme de déconstruction du récit de la négritude. Dans le troisième chapitre, les procédés littéraires permettant à l'auteur de faire la guerre aux « mythes » sont suffisamment scrutés afin de confirmer l'hypothèse selon laquelle l'Afrique paradisiaque n'est qu'une doxa relativement biaisée.

Le roman est donc issu d'un discours mixte qui, naturellement, tout en se réclamant de la fiction, se réfère également à un certain univers du savoir sur le monde environnant ; son récit part des références interdiscursives ou intertextuelles plus ou moins explicites permettant de construire une illusion réaliste, une notion qui intéresse plus que l'idée même de réalisme. En effet, elle est plus apte à rendre compte du phénomène d'interdiscursivité, phénomène particulièrement abordé dans la thèse.

Cependant, comme le rappelle avec justesse Pierre Zima: «Même le roman dit réaliste 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 narratif; il s'agit de rendre compte de ces déformations» (1985 : 84-85).

Mitterand part de ce postulat pour mettre en garde l'historien utilisant le roman pour l'étude de la société contemporaine: «C'est un document que l'historien doit traiter avec d'innombrables précautions» (1980: 6). Cette remarque est

si pertinente qu'elle s'applique bien au rapport entre l'écriture romanesque et le discours social dont il s'inspire. Le discours social dont il est question est à prendre dans le sens que lui donne Marc Angenot (1989) :

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 média électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que *narrer* et *argumenter* sont les deux grands modes de mise en discours (13).

Le discours social se présente ainsi comme un tout multiple se nourrissant de plusieurs éléments pour garder une cohérence interne sur le plan sémantique. Selon la même logique, Angenot souligne le caractère pluriel du discours social en rappelant qu'il est formé de plusieurs discours :

Parler de discours social, c'est aborder les discours qui se tiennent comme des faits sociaux et dès lors des faits historiques. C'est voir, dans ce qui s'écrit et se dit dans une société des faits qui « fonctionnent indépendamment » des usages que chaque individu leur attribue, qui existent « en dehors des consciences individuelles » et qui sont doués d'une « puissance » en vertu de laquelle ils s'imposent (1989 : 15).

L'écriture romanesque devient donc une autre forme de discours qui, à côté des discours dont il s'inspire, véhicule un nouveau sens, car, précise Mitterand, « le texte du roman 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 social » (1980 : 7).

La réflexion montre justement l'importance de la double fonction du texte romanesque, c'est-à-dire la fonction représentative et la fonction productive. Il s'agit d'une considération permettant de lire le roman en tenant compte de sa dimension idéologique. Pour la dimension esthétique, ce qui est privilégié reste un travail de création du romancier débouchant sur la complexité du langage littéraire qui, selon Mitterand, est « révolutionnaire par le fait même que son engendrement infini met au défi l'institution critique »

(1980 : 9). D'après Mitterand, la complexité de l'œuvre littéraire, et du roman en l'occurrence, vient de la variabilité de l'acuité de l'observation ethnographique d'un romancier à l'autre.

Selon lui, il existe deux formes de compétence dans le processus de création littéraire : la compétence narrative et la compétence idéologique. L'opposition des deux formes lui permet de constater que la première est plus large au moment où la seconde est relativement restreinte. Logiquement, une pareille distinction s'inspire de celle qu'établit le linguiste Emile Benveniste entre l'instance de l'histoire et celle du discours. D'après Benveniste, la première dénote un pur récit sans énonciateur ni destinataire, alors que la seconde suppose l'existence des interlocuteurs. Cependant, Mitterand met en garde l'analyste du roman devant utiliser ces catégories uniquement pour «séparer d'un énoncé globalement narratif les réflexions d'auteur, qui s'y glissent comme des gouttes d'huile sur l'eau» (1980 : 14). La précaution de Mitterand est fondée sur le fait que «Il n'existe pas encore de grammaire du discours romanesque» (1980 : 15), ce qui porte l'auteur à affirmer, avec raison que «rien n'est neutre dans le roman. Tout se rapporte à un logos collectif, tout relève de l'affrontement d'idées qui caractérise le paysage intellectuel d'une époque» (1980 : 16). En effet, c'est à partir de l'absorption des discours ambiants par le roman que naît justement la polyphonie romanesque permettant de repérer les idées en vogue à une époque donnée, sous forme de réseau interdiscursif.

Par ailleurs, le parcours figuratif de la guerre est analysé dans le roman et il s'articule sur les figures de rhétorique construisant cette topique entre autre l'ironie. Notre démarche s'appuie sur les catégories de l'analyse du discours,

notamment les notions de discours dominant, d'intertextualité et d'interdiscursivité, de polyphonie recourant à l'ironie et à la parodie comme figures de déconstruction du discours.

1.2.1. Le roman et la guerre

Généralement, il existe deux formes de langage de la représentation de la guerre dans le roman, c'est-à-dire la représentation thématique et la représentation symbolique ou métaphorique. Il faut dire d'emblée que ces formes ne sont pas fondamentalement différentes, car elles relèvent toutes de la fiction. Par exemple, certains critiques ont tenté de prouver que le choix des mots joue un rôle capital dans la description de la guerre. C'est ainsi que Hélène Sabbah affirme l'existence, dans le roman de la guerre, d'un recours du narrateur ou des personnages aux verbes d'action, notamment les verbes soulignant l'importance du regard comme voir, remarquer, regarder; des verbes de mouvement comme marcher, fuir, courir ou bien des verbes faisant appel à l'imagination, etc. Thématiquement, la guerre apparaît donc dans le roman sous une forme de narration historique et il devient facile d'en détecter les indices. Pour souligner l'esthétique réaliste de la guerre dans le roman, Hélène Sabbah en dévoile les composantes narratives: « L'insistance sur la destruction, sur la violence des échanges, sur la présence permanente et épouvantable du 'feu', sur les massacres, se retrouve dans la littérature» (1993 : 63). Le choix de l'écriture réaliste obéirait à une logique, selon la même source, de la volonté, pour l'écrivain, de donner à voir le spectacle horrible de la guerre.

Léon Riegel fait ainsi le bilan des éléments récurrents dans la description de la guerre: «Les conditions hygiéniques (!) - disons plus

justement la saleté et la crasse accumulées, le sang répandu, les débris innombrables, les immondices, les cadavres qui s'entassent souvent dans le no man's land et qu'il est impossible d'enterrer» (1978 : 192). Paradoxalement, au moment de la description des scènes guerrières, l'on remarque souvent une certaine fascination qui ne différencie pas le romancier du reste de la (sa) société, comme le signale Wolfgang Sofsky : « Ce qui fascine les hommes, ce n'est pas l'avidité de sensations, mais la violence en elle-même, la destruction du corps étranger, le gémissement de la créature, l'odeur du sang. Au début, les réactions sont encore ambiguës. La violence repousse, elle suscite le dégoût, provoque la peur et l'épouvante, mais en même temps elle attire et procure du plaisir » (2002 : 15). Cette attitude transparait à travers les personnages du roman ou à travers le discours du narrateur au fil de la trame narrative.

L'horreur causée par la guerre trouve des échos dans le discours polyphonique des personnages caractérisé par des divergences ou des diverstions au niveau de la narration. Il s'agit à ce niveau de la représentation thématique de la guerre par les personnages du roman où la diversité des points de vue et des récits est facilitée par le genre romanesque. Il faut noter également que l'une des raisons faisant que les personnages ne trouvent pas un compromis pour raconter une même version des faits s'avère être le caractère monstrueux de la guerre. La pluralité des versions pour les uns, le langage désarticulé pour les autres, le cri même de plusieurs d'entre eux donnent au roman un caractère polyphonique et plurilingue n'ayant d'autre résultat que la création des tensions esthétiques au sein même de ce dernier.

L'analyse du plurilinguisme amène le chercheur à étudier ces différents rapports et ce que chacune des versions apporte à l'ensemble de l'œuvre du

point de vue de la signification. De tous les éléments du décor guerrier, Riegel retient cependant que la mort domine l'œuvre romanesque: « Artistiquement arrangée ou livrée brute, la description des morts est un élément central du décor guerrier. Il importe donc d'analyser à chacune de ces évocations macabres la technique utilisée par l'écrivain, car les moyens mis en œuvre sur le plan littéraire nous renseignent de façon indubitable sur les objectifs de l'auteur» (1978 : 205). En même temps que le romancier décrit les morts, il peint les sensations du corps dans la guerre. Sofsky fait déjà observer l'attitude corporelle liée à la guerre:

La peur face à la mort produit le besoin de sécurité, de durée, d'immortalité. L'homme veut se survivre à lui-même, et il veut survivre aux autres. Il consacre d'abord son projet de survie à son corps. Car c'est le corps qui est menacé de périr. Il est l'ennemi naturel de toute survie, un ennemi à qui on ne peut jamais échapper. Certes, le corps est l'instrument de l'action. Mais il est aussi l'organe de la passivité, de la sensation, de la souffrance. [...] C'est en lui que nous sentons notre caractère mortel. (2002 : 14)

De même que la description thématique de la guerre, la guerre symbolique utilise les procédés semblables, mais au lieu de recourir à des scènes réalistes, elle emprunte plutôt les images métaphoriques de la guerre. Chez Riegel, le passage suivant nous permet d'expliquer cette distinction assez délicate néanmoins: «Les images, les scènes, les mots poétiques servent inmanquablement à donner un relief plus accusé à un épisode ou un dialogue qui suit [dans le roman] et qui souligne l'inhumanité du conflit. Le symbolisme, [dit-il,] joue la même fonction» (1978 : 247). En effet, la violence physique causée par la guerre s'accompagne de phénomènes langagiers affectant le sens des mots et la subversion des codes du récit, comme la vraisemblance.

En outre, la nature violente de la guerre lui donne une inscription particulière dans le roman. La guerre constitue déjà un défi moral pour le

romancier devant la mettre en fiction; surtout quand on sait qu'en définitive elle tue. Une question reste capitale dans le traitement romanesque de la guerre : comment le romancier pourrait écrire sur la guerre sans se préoccuper de la question morale ou éthique? L'évidence est qu'il n'existe pas de sujet aussi sérieux soit-il, que le roman ne peut traiter. Une question semblable à la première pourrait également surgir : peut-on rapprocher l'attitude du romancier à celle de l'espèce humaine en général vis-à-vis de la guerre? En effet, Sofsky affirme sans ambages: «Visiblement, l'espèce humaine trouve du plaisir à la guerre. Que ce soit par goût de l'aventure ou par besoin de liberté, par soif de sang, par bonheur ou par sentiment du devoir, beaucoup veulent être présents quand les trompettes retentissent» (2002 : 144). L'on pourrait retenir de la déclaration de Sofsky la notion de liberté. La liberté créatrice du romancier écrivant sur la guerre lui donne sa place parmi les protagonistes de cette dernière. C'est lui qui sélectionne librement les épisodes de la guerre sur lesquels portera son roman ainsi que le style qu'il doit adopter. Du reste, le romancier n'est pas tenu de raconter ces épisodes suivant la rigueur de l'historien. Sa liberté consiste justement à les traiter comme de la fiction, ce qui lui donne la possibilité d'embrasser un champ aussi vaste que complexe. Cependant, il serait difficile de dire que le romancier de la guerre ne se préoccupe pas de la question morale. Tout ce qu'il fait c'est l'adoption des stratégies d'écriture lui permettant de se distancier, à certains égards, de son objet d'étude. Cependant, cette notion de liberté qui est à la base de la guerre se trouve contrariée par la violence accompagnant cette dernière et qui se manifeste même dans la vie de tous les jours.

Dans son essai intitulé *Enjeux de la violence* (1980), François Chirpaz se pose la question de savoir ce à quoi l'homme est sans cesse et partout confronté. La réponse ne fait pas de doute: «Au monde, bien sûr, et aux phénomènes naturels de ce monde, mais, bien plus fondamentalement à la violence car il la rencontre toujours à l'entour de lui, dans le monde de la communauté, quelle que soit la forme de cette communauté et le degré de son organisation» (8). Cette sentence suffit pour justifier la prolifération des écrits sur la violence dont la guerre constitue le point culminant.

Retenons également le constat fait par Xavier Garnier au sujet du rapport entre la littérature et les conflits sociaux: «La littérature est un outil privilégié pour l'analyse politique des violences [...] de par son obsession des formes. Il n'est pas une violence, aussi petite ou aussi grande soit-elle, qui ne puisse être analysée comme un conflit de formes» (2002 : 54). Or, François Chirpaz précise que «La violence naît de l'homme et du monde de l'homme, dans cet espace qui les rassemble et les fait se mettre en contact et où ils deviennent rivaux les uns des autres, car ils ne peuvent rien désirer qu'ils n'aient appris à le faire d'un autre que soi. Ils ne peuvent découvrir la nature de ce lien qui les unit à cet autre, sans entrer en rivalité avec lui» (1980 : 8). Nous pourrions ajouter que, puisque bon nombre d'écrivains avouent que c'est le sentiment de la souffrance qui est à l'origine de l'inspiration de leurs œuvres, la violence devient de ce point de vue le moteur même du roman. C'est dans ce sens que pourraient s'expliquer les conflits esthétiques que ce genre renferme.

1.2.2. La réécriture de l'histoire par le roman

Bien que l'écriture romanesque de la guerre soit basée sur l'histoire, la démarche du romancier diffère de celle de l'historien qui emprunte pourtant le même matériau que le premier : le passé. Dans son ouvrage intitulé *Comment on écrit l'histoire*, Paul Veyne distingue trois moments dans le travail historique:

On peut distinguer trois moments dans le travail historique : la lecture des documents, la critique et la rétrodiction. 1) Je peux entreprendre un travail sur l'histoire de la Chine sans être sinologue : si les sources sont traduites, je peux les lire et les comprendre aussi bien qu'un autre et, à la simple lecture de ces sources, la « synthèse » des événements se fera aussitôt dans mon esprit, comme lorsque j'ouvre mon quotidien habituel. 2) Mais il me faudra apprendre, de la critique, si les inscriptions sur écailles de tortue sont authentiques et si les œuvres mises sous le nom de Confucius sont bien de lui ; il me faudra aussi - et c'est la partie délicate de la critique - apprendre à distinguer, dans les textes chinois, les propositions qui sont à prendre au pied de la lettre de celles qui sont métaphoriques, conventionnelles ou issues d'illusions que la société chinoise se faisait sur elle-même. 3) Les événements étant toujours connus par *tekmeria* partiels et indirects, il y aura beaucoup de lacunes que je boucherai en faisant de la rétrodiction ; tel empereur a abdiqué pour se retirer sur une montagne, dans un ermitage taoïste mais pourquoi l'a-t-il fait ? Est-ce la manière chinoise de dire qu'il a été enfermé dans un couvent par quelque maire du palais ? Ou bien arrivait-il vraiment qu'à la fin de sa vie un lettré, fût-il empereur, désignerait la retraite pour préparer son âme à la philosophie, comme à Rome ? Seule la rétrodiction, fondée sur une « mise en série » de cas semblables et sur la probabilité des différentes causes, me permettra de répondre. La synthèse consiste en réalité à boucher les trous de la compréhension immédiate. Il en résulte que la distinction entre grande histoire et « disciplines auxiliaires » est trompeuse. (1996 : 24)

Cette réflexion de Veyne nous amène à nous poser la question de ce que l'on nomme « histoire » et la différence du discours historique par rapport au discours romanesque. Dans son acception la plus courante, l'histoire se définit comme étant la science de la connaissance du passé. L'historien Joseph Ki-Zerbo, quant à lui, la définit comme étant « la mémoire collective du peuple ». À partir de ces définitions de l'histoire, l'on pourrait dégager les grandes lignes ou

des implications subséquentes. Ainsi, posée comme science, l'Histoire recourt à des méthodes scientifiques pour appréhender son objet : le passé. Par conséquent, bien qu'il emprunte le discours narrativisé comme le romancier, l'historien n'a, en principe, ni le droit de recourir à l'imagination ni celui de transformer les faits qu'il consigne par écrit. Le discours de l'historien doit impérativement se soumettre aux lois et aux exigences de la critique historique pour vérifier le degré de véracité des faits racontés.

Il est très clair que le romancier s'inspirant des mêmes faits que l'historien ne fait pas le même travail, car il n'est pas tenu d'observer une telle rigueur. Même lorsqu'il s'inspire des faits historiques, le roman dit la fiction. Le romancier fait une mise en fiction lui permettant de transformer le fait historique en élément fictionnel et ce processus fait partie de l'esthétisation de l'Histoire. L'Histoire devient un substrat du roman qui est essentiellement une fiction. C'est ce que Jean-Marie Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction ?* qualifie de « contamination du monde historique par le monde fictionnel » (1999 : 141) et Parfait Diandue Bi Kacou de dire : « Il en ressort que dans le rapport Histoire/fiction, la fiction corrode l'Histoire, la dénature et la dévisage pour la soumettre aux exigences de l'imagination » (2003 : 203). Dans la relation unissant le texte romanesque à l'histoire, il existe tout un processus de transformation de cette dernière et le lecteur se soumet à un exercice de décodage de ce tissu de relations dont Semujanga esquisse le fonctionnement :

Les référents romanesques, même s'ils participent, comme désignation des espaces ou des savoirs constitués, à la construction d'un ancrage historique ayant la forme d'un hors-texte, sont sémantiquement et syntaxiquement réinvestis dans la systématité littéraire. Ils se présentent alors sous forme de métaphore (ici l'Histoire) permettant le passage entre deux ordres de signes où la lecture apparaît comme une

opération réalisant l'*intersémiotité* du sens entre le roman et le contexte référé⁸.

Comme corollaire à cette représentation, le lecteur ne doit pas chercher une quelconque adéquation entre « les mots et les choses » qu'ils désignent.

En effet, la lecture est soumise plutôt à un code conventionnel, comme le souligne Semujanga : « La représentation fonctionne comme une forme conventionnelle, un contrat entre le roman et son lecteur, qui consiste à lire le roman comme une référence à l'expérience humaine ».⁹

Dans la même lancée, Claude Duchet note que :

Le texte historise et socialise ce dont il parle, ce qu'il parle *différemment*; sa cohérence esthétique (sa différence) est tributaire des conditions contingentes du scriptible comme du lisible. D'autre part, il ne vit pas à cet égard d'une autre nature que ces objets divers, ponctuels et sériels, matériels et symboliques, dont l'Histoire fait et refait incessamment son propre texte (1979 : 8).

La question du lisible dans cette remarque de Duchet convoque évidemment le lecteur dans le processus littéraire. Il se trouve au pôle de la réception et il est présenté dans ce contexte comme faisant partie de l'œuvre. En effet, comme l'affirme Guy Scarpetta dans son *Age d'or du roman* (1996) : « la réception, nous le savons, fait partie de l'œuvre » (28).

Pour ce qui est du traitement de la guerre comme réalité historique par le romancier et par l'historien, il faut préciser que le roman est un genre de fiction par excellence, un genre relevant de l'imaginaire ou du moins un genre littéraire où l'imagination a une place prépondérante. La conséquence de cette dimension fictive du roman est la perception de la fiction comme affirmation douteuse ou fautive. Cette vision péjorative est courante dans l'usage populaire et pose la fiction comme un paradigme à des notions comme contre-vérité,

⁸ Josias Semujanga. «De l'histoire à sa métaphore dans *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem». *Études françaises* n°1, vol. 31, 1995 : 72.

⁹ Josias Semujanga, *Ibid.* p.72.

abstraction, littérature et récit. Bien que péjorative à certains égards, cette dimension du roman libère le romancier des contraintes de la véracité historique. Il se permet une liberté créatrice, puisqu'il n'est pas tenu de respecter la rigueur scientifique de l'historien. Par conséquent, le romancier n'a pas pour tâche d'examiner la réalité, comme le souligne Milan Kundera:

Il faut comprendre ce qu'est le roman. Un historien vous raconte des événements qui ont eu lieu. Par contre, [...] 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 humaine. (1986 : 57)

Le romancier crée plutôt sa propre histoire, un micro-univers sémantique et historique. Il peut s'inspirer des faits réels tout en faisant un tri parmi une multitude d'éléments historiques et les adapter à une esthétique romanesque qui est sienne.

Ceci dit, nous pensons que le roman a un apport important dans le traitement de la guerre par rapport au discours de l'historien. Étant donné que le travail de l'historien porte sur le passé, il est inévitable qu'il y ait des faits oubliés et l'historien doit choisir certains faits et laisser de côté d'autres. En effet, nous pouvons convenir avec Tzvetan Todorov qui note dans *Les abus de la mémoire*:

Le travail de l'historien, comme tout travail sur le passé, ne consiste jamais seulement à établir des faits mais aussi à choisir certains d'entre eux comme étant plus saillants et plus significatifs que d'autres, à les mettre ensuite en relation entre eux ; or ce travail de sélection et de combinaison est nécessairement orienté par la recherche, non de la vérité, mais du bien (1995 : 50).

Les points de recoupement des discours romanesque et historique dans la récupération de la guerre ne manquent donc pas, mais il faut vite rappeler que la préoccupation première du romancier est de faire la fiction, quelle que

soit le degré de vraisemblance de son récit avec l'histoire. Semujanga explique bien cette relation du roman à la fiction:

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 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 philosophique (2003 : 103).

En contextualisant cet événement historique comme la guerre à laquelle les deux discours se réfèrent, nous pouvons considérer que nous avons deux outils dans le traitement de la guerre, un qui est censé dire la vérité (l'Histoire) et un autre censé dire la fiction (le roman). Cette situation est bien illustrée par les attentes du lecteur, comme le souligne Paul Ricoeur: « C'est une attente du lecteur du texte historique que l'auteur lui propose un « récit vrai » et non la fiction. » (2000 : 731). Selon cet auteur, le problème de l'écriture de l'histoire ne commence pas avec cette dernière mais bien avec la mémoire qui lui est étroitement liée. Cette considération vient ébranler l'équilibre déjà fragile entre le contenu et l'écriture de l'histoire, ce qui donne plus de pertinence à une écriture romanesque qui est conventionnelle. En effet, contrairement à l'historien qui doit rapporter les événements selon la logique objective, le romancier va plus loin, au-delà des limites du premier. Milan Kundera, dans son quatrième principe de l'esthétique romanesque, note déjà que le romancier transcende le discours de l'historien en cela qu'il relativise son objet d'étude qui est l'Histoire: «Non seulement la circonstance historique doit créer une situation existentielle nouvelle pour un personnage du roman, mais l'Histoire doit en elle-même être comprise et analysée comme une situation existentielle»

(1986 : 52). Pour cela, le romancier doit avoir des compétences nécessaires pour mettre en fiction un événement historique comme la guerre et il n'a pas à se fier à l'historien qui tient un autre type de discours. Le discours romanesque, qui partage le même matériau premier que celui de l'historien, c'est-à-dire le passé, garde son identité propre à lui. Cette dernière lui vient de la convention de lecture à laquelle il soumet le lecteur. Il va au-delà du passé pour explorer d'autres expériences de la vie humaine, sans chercher à se limiter uniquement à l'événement. C'est pour cette raison que le romancier pense que tout n'a pas été écrit sur la guerre et qu'il éprouve le besoin de combler les lacunes de l'historien en proposant, au besoin, d'autres éventualités en rapport avec l'événement relaté. En effet, il n'est pas dit que tout ce que l'historien écrit reflète une vérité, comme l'affirme Parfait Diandue Bi Kacou:

Il faut réécrire l'Histoire parce que les faits ne se sont pas toujours déroulés comme ils sont racontés par les historiens. Les multiples témoignages aussi différents les uns des autres - rapportant un même fait - sont très éloquents à ce sujet. Les déconvenues et imbroglios se font jour quant à la version à authentifier ou à croire. Le romancier donne lui aussi sa lecture de l'Histoire (2003 : 204).

Par son caractère intégrateur, le roman est le seul outil capable de déceler la part de l'existence qu'aucune autre discipline n'arrive à toucher. En effet, l'Histoire est incapable de donner une représentation de la réalité humaine des faits et elle a tendance à réduire les événements à de simples faits ou dates, ce qui les dénuent de leur dimension humaine. C'est pour cela qu'on écrit encore aujourd'hui des romans sur la Shoah, la Première et la Deuxième Guerre mondiale, puisqu'on a l'impression de se rapprocher, par la fiction, de ces éléments qui semblent avoir été oubliés par l'Histoire. En fait, la première préoccupation de l'Histoire n'est pas de toucher le propre de l'existence, mais d'appréhender scientifiquement le passé.

Selon Ricoeur, l'historien établit des liens de causalité, il explique et essaie de comprendre, ce qui diffère des préoccupations du romancier. Ce dernier se réfère plutôt à l'imagination pour inventer d'autres modèles d'un événement, puisque la scientification de la guerre à outrance ne permet pas de comprendre ce qu'elle est réellement. Tout ce qu'on peut en comprendre est le fonctionnement mais le sens se trouve ailleurs. Par exemple, on ne peut pas demander au concepteur de la bombe atomique d'évaluer les dégâts de son invention, car tout ce qu'il comprend reste uniquement son fonctionnement.

Dans le roman, on arrive à actualiser l'événement et à ramener le lecteur dans le vécu de ce dernier par l'imagination. Le roman restitue ainsi la parole à ceux qui sont négligés par l'histoire. L'écrivain donne la voix à ceux qui n'ont pas de voix, pour reprendre les termes d'Aimé Césaire¹⁰. En effet, l'historien a tendance à parler de la grande Histoire, c'est-à-dire celle de grands hommes et/ou de grands événements, ce qui justifie en quelque sorte le caractère collectif apparaissant dans la définition de Ki-Zerbo, mais le roman restitue la dimension humaine à tous les oubliés de cette Histoire. Et Guy Scarpetta ne dit pas autre chose lorsqu'il reconnaît, dans *L'Age d'or du roman*, qu'un grand roman est celui qui explore un domaine inconnu de l'expérience humaine. Milan Kundera explique ce rapport entre le romancier et l'historiographe à partir de son expérience de romancier: «L'historiographie écrit l'histoire de la société, non pas celle de l'homme. C'est pourquoi, ajoute-t-il, les événements historiques dont mes romans parlent sont souvent oubliés par l'historiographie» (1986 : 54). Par conséquent, la compétence du romancier lui permet d'inclure plusieurs voix et points de vue, car il estime qu'il faut aussi faire parler ceux qui n'ont pas pu le faire ou estime qu'il y a des faits dénués de sens ou oubliés

¹⁰ Aimé Césaire. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 1960.

par le discours de l'historien. Le romancier est le seul capable de balayer un champ plus vaste et il n'a pas de version exemplaire à imposer, ce qui lui donne la possibilité de faire cohabiter dans le même roman plusieurs points de vue, aussi contradictoires soient-ils. Il appartient au lecteur de donner un sens à son récit. Le romancier donne la parole à l'intellectuel, au paysan et à d'autres couches de la population se côtoyant dans un même espace romanesque, ce qui ne serait pas possible dans un discours historique se voulant univoque et univocal. L'Histoire est comme une caméra fixe qui ne capte que les images se trouvant uniquement dans le champ de son objectif, ce qui explique son caractère monodiscursif. Par contre, le roman regroupe plusieurs discours appartenant à divers registres et plans narratifs.

Pour ce qui est du rapport du roman à la réalité, Kundera n'exclut pas la possibilité que le romancier la décrive sans la modifier: «Si l'auteur considère une situation historique comme une possibilité inédite et révélatrice du monde humain, il voudra la décrire telle qu'elle est. N'empêche que la fidélité à la réalité historique est chose secondaire par rapport à la valeur du roman. Le romancier n'est ni historien ni prophète: il est explorateur de l'existence» (59).

L'interrogation sur la frontière entre fiction et réalité ne va pas sans susciter celle de la frontière entre personnage et auteur. Dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972), Ducrot et Todorov, affirment sans nuance que «refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde: les personnages *représentent* des personnes, selon des modalités propres à la fiction» (286). C'est pour cette raison que dans l'analyse du roman, le lecteur est constamment amené à considérer le discours du personnage en se référant à d'autres discours environnants ou même, le cas échéant, aux idées de

l'auteur. C'est dans une perspective interdiscursive que ce lien peut être établi mais non sans laisser des ambiguïtés.

Il importe par ailleurs de mettre en doute ce qu'on appelle la véracité historique. En effet, l'histoire est écrite par les hommes et, par conséquent, elle est susceptible d'être idéologiquement orientée. Écrire un fait historique est une démarche qui n'est pas totalement neutre. S'il y a un certain intérêt à écrire l'histoire de la guerre, le discours de l'historien détruit le principe fondamental de la vérité impartiale sur lequel il fonde paradoxalement sa légitimité. Dans le traitement de la guerre, le discours de l'historien a tendance à rehausser les grands hommes ou les grandes nations alors que le roman crée une certaine balance entre ces vérités reçues de l'Histoire et des choses passées sous silence. Il faut donc noter que des choix idéologiques et même passionnels peuvent entrer en ligne de compte chez l'historien, tout comme il en est ainsi pour le romancier qui ne cesse d'accorder un intérêt particulier à tel ou tel autre événement. Le romancier et l'historien font un tri des faits à raconter à travers ce que Paul Veyne appelle le champ événementiel :

Les historiens racontent des intrigues, qui sont comme autant d'itinéraires qu'ils tracent à leur guise à travers le très objectif champ événementiel (lequel est divisible à l'infini et n'est pas composé d'atomes événementiels) ; aucun historien ne décrit la totalité de ce champ, car *un* itinéraire doit choisir et ne peut passer partout ; aucun de ces itinéraires n'est le vrai, n'est l'Histoire. Enfin, le champ événementiel ne comprend pas des sites qu'on irait visiter et qui s'appelleraient événements ; un événement n'est pas un être, mais un croisement d'itinéraires possibles. (1996 : 38)

À travers le croisement d'itinéraires, l'on voit la complémentarité des discours historique et romanesque. C'est même le sens de la remarque de Christiane Ndiaye rappelant la nécessité de prendre l'Histoire officielle avec des réserves: «L'Histoire dite 'officielle' est toujours une histoire au sens romanesque, c'est-

à-dire une construction, une création d'un certain nombre d'éléments choisis en fonction d'un effet souhaité»¹¹. Lorsque l'on sait que l'Histoire n'est qu'une construction, il reste la fiction qui s'impose moins au lecteur et lui laisse le choix, toutes proportions gardées, de discerner ce qu'il veut, de retenir les éléments qu'il juge utiles. Les seules contraintes du roman sont liées au choix du lecteur. En effet, l'éventualité de la censure du lecteur empêche le roman d'être un espace de liberté infinie. Il a toutefois l'avantage de ne pas se présenter comme un discours monosémique, ce qui lui donne la possibilité de faire le dosage entre la part de l'histoire et de la fiction. Le roman n'impose au lecteur aucune vérité, comme c'est le cas de l'historien qui inévitablement convoque le contexte historique, les dates et les lieux géographiques connus pour tenter de convaincre le public. Advenant que le romancier convoque lesdits éléments, ces derniers s'intègrent dans un espace fictionnel, se donnant ainsi à lire comme participant à la construction d'un imaginaire romanesque.

Par ailleurs, le discours de l'historien ayant un but bien déterminé, il n'est pas rare que son créateur recourt à l'imaginaire qui d'habitude est le propre du romancier. Et là se trouve la confusion entre les deux discours comme le constate Parfait Diandue Bi Kacou :

La fiction créatrice et imaginaire sera conforme à cette histoire inventée pour plaire ou pour propager des mythes de dévalorisation ou de surévaluation de tel ou tel peuple ou de tel ou tel fait. Malgré l'ambiguïté profonde qui régit le discours historique quant à sa véracité, un postulat apparent le qualifie de véridique. C'est probablement ce flou qui pousse certains romanciers à s'inspirer des faits historiques pour écrire leur fiction. Au-delà de cette hypothèse *a priori* trop facile, il se pose le crucial problème de la réécriture de l'Histoire. (2003 : 204).

¹¹ Christiane, Ndiaye. «Sony Labou Tansi et Kourouma: le refus du silence». *Présence francophone* n°41, 1992, p.37.

Dans le traitement de la guerre, le roman n'a donc rien de normatif et il ne prétend pas dire la vérité. Il joue plutôt sur la dimension esthétique des événements racontés.

Étant donné la visée esthétique du discours romanesque, les censures sont moins épaisses dans ce dernier. En effet, le fait que le romancier exploite fictionnellement l'Histoire ou l'esthétise vise la recherche des formes nouvelles à partir de celles qui existent et qui lui servent de référence. Cependant, le fait que l'historien déclare son texte « historique » n'est pas un gage d'absence de fiction. Comme le note Parfait Diandue Bi Kacou, « Du coup, le texte historique est lui aussi une fiction déjà par le simple fait d'être une mise en graphie, et ensuite parce que l'historien est aussi créateur de style et d'effet du langage dans ses écrits » (2003 : 204). Le discours de l'historien triche en empiétant sur la fiction sans toutefois vouloir l'avouer. Cette faille du discours historique accroît la puissance du discours romanesque qui a plus de possibilités créatrices.

1. 3. Le rapport de l'œuvre à l'écriture

Dans l'avant-propos de son livre intitulé *Le discours du roman*, Henri Mitterand postule que « tout roman 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 monde » (1980:5).

Le plaisir de fiction annoncé par Henri Mitterand rejoint la préoccupation du procès esthétique dans une œuvre littéraire, tel qu'étudié par Semujanga: « De type sémio-narratif, la compétence programmatique consiste, tout d'abord, à convoquer et à subvertir des traits formels des genres littéraires

afin de les intégrer à la propre organisation d'un texte particulier. C'est le procès esthétique» (1999 : 31). En d'autres termes, le procès esthétique implique toutes les figures en rapport avec la création en convoquant la notion de littéarité d'une oeuvre. Parmi les éléments soumis à l'examen au sein de cette littéarité figure notamment tout un travail de jeu de mots où les figures de rhétorique par exemple trouvent une place de choix. Les différents genres sont également déterminés à partir du procès esthétique. Or, ces derniers tiennent inévitablement certains types de discours sur l'art même d'écrire, puisqu'ils s'inscrivent dans un cadre institutionnel : la littérature.

Les figures de déconstruction comme l'ironie, la parodie, la satire et l'humour, participent du procès esthétique d'une oeuvre littéraire, et elles se présentent comme des traits distinctifs entre le discours littéraire et d'autres formes de discours. D'une manière succincte, le procès esthétique est en rapport direct avec le travail de l'écrivain sur les genres, sur la langue ainsi que sur les éléments du style.

Par ailleurs, dans l'analyse effective du roman en général et du roman sur la guerre en particulier - sujet intéressant notre étude - certains éléments méthodologiques sont à prendre en considération. Il s'agit notamment de l'analyse de l'incipit romanesque ou le début, l'entrée du récit donnant d'emblée la convention esthétique à laquelle l'auteur soumet le lecteur. Cet incipit peut être étroit, lorsque le lecteur considère juste la première phrase, tout comme il peut être large; c'est-à-dire quand les principales conditions de lisibilité du texte sont établies et que le texte peut désormais exploser. Il faut préciser que c'est la critique qui établit souvent les limites de l'incipit large. L'incipit se trouve parmi les éléments que Gérard Genette (1987) regroupe sous le vocable

de paratexte : « Ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil » (7). Cet auteur avance l'idée que « Définir un élément de paratexte consiste à déterminer son emplacement [...], sa date d'apparition, et éventuellement de disparition [...], son mode d'existence, verbal ou autre [...], les caractéristiques de son instance de communication, destinataire et destinataire [...], et les fonctions qui animent son message » (1987 : 10). L'incipit est un moment de transition, du silence, où l'on passe à la parole génératrice. En effet, Genette explique l'incipit à partir de la traduction littérale du latin et il signifie justement « Ci commence ». Dans ce dernier, les éléments à étudier sont notamment les hésitations de l'écrivain avant de lancer la première phrase. Le critique examinera dès le titre (qui peut jouer plusieurs fonctions selon Genette (1987): thématique, générique, métaphorique, ironique, proleptique, etc.) et dès la première phrase, s'il n'y a pas de champ intertextuel (à travers le procédé d'allusion par exemple). Ainsi, la présence éventuelle d'une épigraphe est également un indice de la présence du champ intertextuel ou interdiscursif, dans la mesure où elle « peut être imprimée entre guillemets, en italiques ou en romain, le nom de l'épigraphe peut être entre parenthèses, en capitales, etc., avec toutes les combinaisons possibles de ces variables » (Genette, 1987 : 141). En effet, l'épigraphe suscite l'intérêt puisqu'elle peut jouer plusieurs fonctions, selon Genette, notamment la justification du titre, le commentaire du texte, la production d'un effet de caution indirecte au texte. Cet auteur assigne également un effet oblique à l'épigraphe : « La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit »

(1987 : 148). Ensuite, le critique se penche sur la structure de l'extrait (l'incipit) une fois qu'il est déjà délimité ou justifié. Le lecteur verra notamment s'il y a une structure dialogue-synthèse dans le texte. La prochaine étape dans l'analyse de l'incipit est la définition de la convention narrative établie et le lecteur déterminera de quelle sorte de narration il s'agit.

Ce n'est qu'après avoir déterminé les éléments généraux de la convention esthétique que le lecteur définit la première sélection du texte, c'est -à- dire l'ambiance, les types de personnages, etc. Il verra, pour le cas du roman de guerre, s'il y a un ou deux récits de guerre latents dans l'incipit avant de terminer cette analyse par l'étude de tout régime rhétorique: examen des métaphores de sens, notamment celles qui convoquent l'ombre, l'opacité, la souffrance, etc. À une étape ultérieure, le lecteur analyse la sortie du roman ou l'excipit. Il tentera de répondre à des questions du genre: est-ce une fin de l'intrigue romanesque comme un achèvement ou une sorte de suspens permettant d'autres ouvertures possibles d'une intrigue? Il analyse la dernière phrase, les effets pragmatiques et, le cas échéant, des allusions intertextuelles. Il retourne à la première phrase pour la mettre en rapport avec la dernière pour voir si elles sont compatibles ou non.

Après l'incipit romanesque, l'analyse de la construction des personnages est également un élément important dans le contexte de l'analyse du roman sur la guerre. Dans cette dernière, la définition des traits typiques et pittoresques de tout personnage est un préalable nécessaire. Ensuite, il faut partir de la sémiologie classique à partir des détails physiques (la description des yeux, par exemple), la sémiologie vestimentaire (le discours métonymisant les soldats par les bottes, par exemple), etc.

L'observation de la trajectoire du personnage ou son parcours narratif est également un élément important, comme nous le faisons dans le cas de Birahima ou des divers seigneurs de la guerre ouest africaine. Dans cette tâche, l'analyse porte sur l'évolution du personnage, y compris l'ennemi ou l'absent, notamment celui qu'on attend ou l'ennemi qu'on ne voit jamais et dont la figure est construite. C'est à ce moment que se fait l'examen des rôles dans le récit afin de déterminer les rôles majeurs comme le bourreau et la victime. À ce niveau, le statut de l'enfant-soldat pose énormément de problèmes.

Aussi faut-il noter que le contact que les personnages fictifs gardent avec les personnages historiques intéresse particulièrement l'analyse, car il conduit à la question du rôle assigné à chacun dans le contexte de la guerre par exemple. Dans l'identification des personnages, le lecteur en viendra à décider s'il y a un, deux ou trois qui se distinguent comme héros ou anti-héros et quels critères conduisent à cette décision. Il répondra à la question de savoir s'il y a des caractéristiques spécifiques du héros. Si par hasard le lecteur trouve parmi les personnages du roman une figure de l'écrivain, il y aura mise en abyme du personnage dans ce cas.

L'étude sera ensuite orientée vers l'effet pragmatique global, à savoir si les personnages sont proposés au lecteur pour qu'il adhère à leur idéologie, qu'il les rejette, qu'il compatisse avec eux, etc. Ainsi, l'on examinera la construction des personnages par rapport à l'individu ou par rapport aux identités.

Dans une autre phase, l'étude des personnages aboutit à l'analyse interdiscursive qui se fait de deux manières. Premièrement, nous étudierons le discours rapporté en analysant l'interaction des grands débats idéologiques (durant la guerre ou des débats ultérieurs). C'est le cas des grands récits du

socialisme, de la négritude, de la guerre froide, de la civilisation, etc., que l'on trouve dans le roman de Kourouma. En deuxième lieu, on peut étudier les diverses interactions discursives à partir des sociolectes; c'est-à-dire les langages socialisés attribués à certains groupes suivant quatre plans: sémantique, syntaxique, narratif et lexical. C'est à ce niveau que peut intervenir l'analyse du langage militaire qui est critiqué dans le roman à partir des procédés ironique et parodique. Une attention particulière est accordée aux relations entre les personnages et les idéologies qu'ils incarnent en tenant compte de leur système d'organisation dans le roman.

Ainsi, les noms de personnages historiques et les lieux géographiques bénéficient d'un traitement particulier et Philippe Hamon (1977) illustre bien le double traitement de ces derniers: « Ces noms (historiques et géographiques) demandent à la fois à être *reconnus* (ils font alors appel à la compétence culturelle du lecteur) et *compris* (reconnus ou pas, ils entrent dans un système de relations internes construit par l'œuvre) » (1977 : 127-28).

Cependant, bien qu'historique, Jouve rappelle qu'il faut toujours considérer le personnage comme une construction – ce qui renforce la position de Hamon – afin d'éviter toute illusion sur ce dernier: « Car, si le personnage est plus qu'une matière à aventure, une simple fonction textuelle, on ne voit pas comment il serait doté d'une vie autonome échappant à la mainmise de son créateur. L'illusion de personne, aussi efficace soit-elle, n'en demeure pas moins une construction du texte » (1992 : 11). Il renchérit sur cette idée pour conclure que si le personnage est une invention de l'auteur, le lecteur a une part active dans le processus qui lui donne tout son sens: « Les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture. Le sujet lisant est, en

dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre» (1992 : 13). Nous souscrivons à l'idée de Jouve affirmant que la perception des personnages et des figures du récit par le lecteur est en partie tributaire du mode de représentation utilisé par l'auteur:

Il paraît évident que notre vision d'un personnage dépend *d'abord* (avant son portrait physique et moral) de la façon dont il nous est présenté par le texte. Il est un certain nombre de techniques propices à la *captatio benevolentiae* dont l'efficacité n'est plus à démontrer, mais à démontrer, une des questions essentielles étant de savoir comment le textuel parvient à l'emporter sur l'idéologique (1992 : 16).

Pour que cette perception atteigne son but, une convention s'impose pour garantir les meilleures conditions de lisibilité: dans la construction des personnages, l'auteur ne doit pas s'éloigner du code de la vraisemblance. En effet, Jouve argue que: «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, au milieu d'attributs plus ou moins insolites, des propriétés directement empruntées aux individus du monde 'réel'» (1992 : 28). Le code de la vraisemblance institué par l'écrivain facilite le travail de lecture en répondant à ses attentes. En effet, selon Jouve, le romancier « 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) » (1992 : 35). Cette lecture orientée se fait, pour Jouve, à partir de la construction du personnage selon deux axes, le référentiel et le discursif:

L'image-personnage [...] s'avère prise entre le référentiel (elle renvoie à une extériorité) et le discursif (elle est construite par le discours). Elle se développe donc par rapport à ces deux axes selon les modalités très variables d'un roman à l'autre. En règle générale, le personnage, lors de sa première occurrence, est l'objet d'une représentation très

approximative, fortement marquée par l'imagination du lecteur. Cette image initiale se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu'il a en tête. L'image mentale, toutefois, ne se satisfait pas d'une addition de traits: c'est au travers de synthèses successives effectuées par le lecteur qu'elle se développe (1992 : 50).

Cette approche permet de suivre l'évolution du personnage dans la quête qui lui est assignée par l'auteur ou par le narrateur interposé. Ce dernier a également attiré l'attention de Jouve, dissipant toute confusion que plus d'un font entre narrateur et auteur. C'est avec précision que Jouve présente les différentes manifestations du narrateur dans le roman afin de résoudre cette question délicate: «Il est donc clair que "le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur". Le problème, c'est que, selon les récits, le narrateur peut soit se faire le plus discret possible jusqu'à se confondre avec la figure de l'auteur, soit se manifester comme instance autonome jusqu'à devenir un personnage à part entière» (1992 : 17).

Toute la question de la complexité du système des personnages et des narrateurs a suscité un débat beaucoup plus importante. C'est celui de la polysémie des textes littéraires que Pierre Zima (1985) convoque en citant Macherey et Balibar (1974: 37). C'est également grâce à ce concept de polysémie que les textes sont tissés de conflits qui leur donnent le sens: «Ce qu'il faut chercher dans les textes [...] ce ne sont pas des signes de leur cohésion, mais les indices des contradictions matériels (historiquement déterminés) qui les produisent, et qui se retrouvent en eux sous forme de conflits, inégalement résolus» (42).

1.3.1. La polyphonie romanesque

Le principe voulant que le texte littéraire fonctionne sur un mode conflictuel amène le lecteur à convoquer la notion de polyphonie pour mieux cerner cette problématique. En effet, les principaux enjeux de la polyphonie chez Bakhtine sont entre autres que tout discours est susceptible de devenir un objet d'un autre discours qui serait ironique, critique ou parodique et qu'il peut lui-même faire objet d'un métadiscours. Il convient de noter que, selon Bakhtine, « 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 telle » (1970 : 19).

Le concept de polyphonie chez Bakhtine ne couvre pas uniquement la pluralité de voix, mais aussi celle de consciences multiples, de tons et de styles ainsi que d'univers idéologiques. C'est à partir des procédés littéraires comme l'ironie et la parodie que le texte romanesque assume justement les idéologies qui, de par leur nature dialogique, engendrent la polyphonie dans le sens bakhtinien. La notion de polyphonie romanesque a par la suite inspiré beaucoup d'auteurs. Par exemple, Pierre Zima (1985) propose un moyen de retracer le discours polyphonique existant entre celui du narrateur en tant qu'instance qui assume l'énonciation et ceux d'autres personnages interférant dans son discours : «Le discours du narrateur est très souvent parodié, critiqué et transformé par les différents protagonistes, dont les énoncés sont à leur tour tous livrés en proie à la polyphonie» (112). La polyphonie étant donc

étroitement liée à la polysémie, la lecture du texte sur un mode ironique, parodique et satirique devient ainsi possible.

1.3.2. L'ironie, la parodie et d'autres figures de déconstruction du discours

La définition de l'ironie n'est pas des plus faciles à cerner. Cette figure rhétorique ne se laisse pas aisément appréhender à cause de l'infinité des champs d'application qu'elle couvre. En effet, elle convoque plusieurs éléments tant littéraires qu'extralittéraires. Pour tenter de la cerner, Philippe Hamon (1996) fait le tour des définitions de l'ironie chez les différents auteurs. Selon cet auteur, Dumarsais définit l'ironie 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 le sens propre et littéral» (19). Quant à Fontanier, il affirme 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 penser. Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté, mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois, même avec avantage ; par conséquent, elle peut entrer dans le style noble et dans les sujets les plus graves» (1977 : 145-146).

Bien qu'élémentaires par rapport au champ très vaste que recouvre l'ironie, ces différentes définitions convergent vers un point commun, à savoir que l'ironie fonctionne comme un contre-chant des textes et discours d'autrui. C'est dans cette dynamique que se comprend l'affirmation de Hamon : «Toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet. Elle n'est pas une donnée préalable qui n'aurait ensuite qu'à être représentée, mais elle est un montage scénographique complexe qui informe ensuite le réel» (1996: 18). Il en déduit que le texte ironique n'est jamais

neutre : «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'étranger» (1996 : 18). Une telle considération révèle dans un texte ironique une composante idéologique lui permettant de se positionner par rapport aux discours idéologiques dominants à une époque donnée - généralement l'époque du texte. Hamon perçoit que «L'ironie, d'un certain point de vue, pourrait donc être définie 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'auteur» (1996 : 19-20). Le fait que l'ironie joue souvent sinon toujours la défensive pousse certains théoriciens à localiser son usage chez les faibles. C'est ce qui amène par exemple Hamon à déclarer 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 front» (1996 : 18). Cette affirmation semble se justifier en partie par le fait que l'effet ironique est créé à partir des discours sérieux - émanant des personnes autorisés - dont il cherche à détruire le sens.

Avec les discours sérieux, la notion de compétence supposant une certaine évaluation est requise. Hamon affirme que «l'évaluation constitue [...] le cœur même de l'acte d'énonciation ironique. Elle en est à la fois le matériau privilégié, elle constitue le signal de l'intention ironique, et elle en est la forme même» (1996 : 30). C'est à partir de cette notion d'évaluation que le lecteur jugera si le personnage-évaluateur est qualifié ou non et s'il ne l'est pas, ce dernier en conclura une intention ironique de la part de l'auteur.

Hamon donne une hypothèse intéressante concernant l'absence sur laquelle se fonde l'ironie littéraire :

Tout texte écrit ironique est la 'mention' ou l'«écho» d'un texte antérieur, qu'en l'absence de la présence effective et désambiguïsante d'un contexte réel présent au moment de l'énonciation le texte ironique devra passer par la référence explicite à un contexte de substitution. Le ou les textes cités ou mentionnés formeront ce contexte de substitution, l'acte de citer servant donc de signal d'alerte pour le lecteur. (1996 : 25)

Par conséquent, le lecteur ignorant l'existence de ce texte absent ignore en même temps l'intention ironique que contient le texte qu'il lit.

Pour que l'ironie puisse marcher, certaines conditions doivent être remplies, surtout au niveau de la réception. Le lecteur doit être en mesure de repérer l'intention ironique grâce à la familiarité qu'il entretient avec les textes ironiques. C'est dans ce cadre que Hamon convoque Dumarsais affirmant que «les idées accessoires» (connaissance du contexte, de celui qui parle, de ce dont on parle) étaient plus importantes que les paroles effectivement prononcées» (1996 : 21). La maîtrise du contexte étant un élément plus important dans le décodage du message ironique, le lecteur novice ne saurait comprendre la portée ironique du texte s'il en ignore le contexte.

Même si l'ironie fonctionne comme un contresens, Hamon insiste sur le fait que la simple inversion du mot ne suffit pas pour créer un effet ironique. Pour lui, «il s'agit, dans l'ironie, plus souvent, soit d'inverser ou de permuter des *rappports*, soit de contester ou de disqualifier globalement des modes et des structures d'argumentations ou de raisonnements, plutôt que de prendre simplement le contraire du mot» (1996 : 23). L'ironie ne pourrait se résumer en cette simple inversion ou au simple contraire des mots isolés, puisque tous les mots inversés ne sont pas nécessairement ironiques. Une pareille

considération serait même dangereuse dans la mesure où elle réduirait la quintessence même de l'ironie.

Pour ce qui est de l'avantage de l'ironiste, il bénéficie d'une double protection: celle de l'efficacité du sens implicite (souvent négatif) compris, et celle de l'impunité et de l'innocence du sens explicite. Hamon suppose que l'ironiste ne peut être accusé de diffamation, puisqu'il peut toujours prouver que le sens compris n'est pas celui qu'il voulait exprimer. Cela tient de la nature complexe de la communication ironique qui interpelle la compétence du lecteur pour en décoder le message exact. Ainsi, les trois étapes que le lecteur doit suivre, selon la théorie de W. Booth pour décoder ce message sont repris par Hamon. Le lecteur 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 littéral » (1996 : 35). Le cheminement que suit le lecteur est assez flexible dans la mesure où il lui donne libre cours pour ne pas tomber dans le piège de la recherche de l'ironie totale; c'est-à-dire de relever tous les aspects apparemment ironiques du texte. La démarche totalisante mènerait le lecteur à faire un travail colossal et interminable. Le choix du «bon» sens que souligne Hamon met fin à une recherche effrénée de tous les sens possibles. Cependant, l'on pourrait critiquer la démarche de Hamon qui ne montre pas concrètement comment arriver à trouver ce «bon» sens qu'il propose.

En considérant l'un des désavantages de l'ironie, nous dirions qu'elle reste constamment menacée d'une certaine périssabilité, car elle va dans le sens des lois ou des mœurs d'une époque donnée et qui changent au fil des temps.

Toutefois, Hamon affirme que le texte ironique «développe des systèmes de compensation internes et intratextuels destinés à neutraliser cette périssabilité» (1996 : 40). C'est entre autres le rôle des signes typographiques particuliers ou de différents procédés de mise en évidence des fragments ironiques dans un texte.

Pour ce qui est de ses caractéristiques dans le fond, l'ironie est opposable au discours sérieux - que nous avons évoqué sans entrer dans les détails- dans ce sens que le discours sérieux évite toute polysémie et se veut à tout prix monologique. C'est pour cela que Hamon affirme que «Le discours sérieux croit à l'adéquation des mots aux choses, sa première caractéristique est la pertinence (comme l'im-pertinence est la caractéristique de l'ironie) » (1996 : 60). En outre, au moment où l'énonciateur du discours sérieux se l'approprie, l'ironiste cherche plutôt à garder un écart par rapport à son énoncé ; ce qui a pour effet que le discours ironique cherche à être compris plus qu'à être cru. Le discours sérieux et le discours ironique diffèrent sensiblement, car le second vise la destruction du premier. En effet, contrairement au discours ironique, le discours sérieux se veut un discours autorisé, officiel et clair. Pour maximiser la chance de succès, l'ironiste doit, dans la bataille idéologique, s'emparer des mots sacrés du discours ironisé - sérieux. Selon Hamon, «Les discours religieux, juridiques, scientifiques et politiques incarnent parfaitement ce discours sérieux. Ce sont tous des discours persuasifs, assertifs, argumentatifs» (1996 : 63). C'est pour cette raison que ces discours visent le réel et que l'ironie se dresse comme un contre-discours ayant pour cibles ces discours autorisés. Les thèmes convoqués par le discours sérieux se trouvent révoqués par le discours ironique. Ce dernier s'attaque à la hiérarchie créée par les règles des

discours sérieux et Hamon classe ces règles en quatre catégories: «règles du corps (pulsions et répulsions), règles de la grammaire (dites - ne dites pas), règles de la vie en société (obligations et interdictions), règles de l'outil et de la technique (avec ses modes d'emploi) » (1996 : 65). Pour produire un effet ironique, l'ironiste présente ces règles dans leur raideur, soit au moyen de répétition, d'imitation systématique, etc., pour en souligner les excès. Le texte ironique jouera donc avec ces règles en les mettant un peu trop en évidence ou en les incarnant. L'ironie se trouve ainsi hantée par l'orthodoxie exagérée de ces règles.

Hamon distingue deux grandes sortes d'ironie : paradigmatique et syntagmatique. La première s'attaque aux hiérarchies en jouant sur le renversement des valeurs et la seconde cible la logique des déroulements et des enchaînements, des dysfonctionnements des implications argumentatives.

Le discours ironique fait partie du phénomène général du plurilinguisme dans le roman. Par son caractère polysémique et polyphonique, l'ironie permet d'apaiser les tensions romanesques en créant une certaine distanciation entre l'énonciateur et son discours. Dans l'ironie, à côté du message littéral, il existe toujours un message intentionnel. C'est à partir de l'ambiguïté qu'autorise l'ironie que l'auteur peut se distancier de son énoncé. L'ironie ne fonctionne pas seule dans le discours plurilingue. Au sein du roman, elle entretient des rapports évidents avec le comique et l'humour, des notions qu'il n'est pas aisé de distinguer. Bakhtine (1978) montre comment le style humoristique se compose dans le roman: «Ce jeu multiforme des *frontières des discours, des langages et des perspectives* est l'un des traits caractéristiques du style humoristique » (129). Ce sont ces éléments qui

permettent la distanciation entre l'énonciateur et son énoncé. En effet, l'ironie bénéficie énormément de l'humour qui répond à l'absurde en jouant sur la plaisanterie. Avec cette dernière, l'humour participe à la transformation de la souffrance en une attitude distante et dominante. L'humour permet ainsi de vaincre les grandes émotions. Aussi faut-il préciser qu'avec le style humoristique, l'auteur nuance le rapport entre le discours historique et le discours romanesque. En effet, comme le note Semujanga (1999): «l'humour fait vaciller les certitudes du discours historique et brouille les limites entre le code de la fiction et de la vérité, il permet, par conséquent, au lecteur de relativiser les vérités dogmatiques et de comprendre que 'l'écriture vit de l'interstice entre l'Histoire et sa mise en fiction'» (125-126). Cette notion d'interstice rend bien compte du phénomène de la mise en fiction de l'Histoire. Elle permet de considérer l'humour comme un processus de médiation évitant toute cloison étanche entre la fiction et la réalité dans une écriture romanesque, mais plutôt de considérer chaque niveau – fictionnel ou réel - comme constituant une facette d'un même objet. C'est dans ce contexte que naît d'ailleurs le roman dit historique, car il ne saurait exister sans cette histoire dont il se nourrit et constituant à son tour la cible de l'humour.

À travers les personnages historiques connus ou les événements du passé repérables, le romancier construit une intrigue qui, sans épouser nécessairement la forme de ces faits, en garde quand même les traces. Le jeu avec la réalité est ce qui donne la valeur au roman historique. En effet, comme le constate Semujanga, «le paradoxe apparent de faire croire vrai se résout par le fait que l'imitation du réel n'est pas sa répétition, mais l'introduction du simulacre entre le vrai et le faux» (1999 : 128). Le jeu avec les personnages

historiques ou sous les pseudonymes se range également dans ce discours humoristique cherchant à faire croire vrai dans le roman.

L'ironie agit également en interaction avec d'autres formes ou discours littéraires avec lesquelles la distinction n'est pas facile à établir. Parmi ces formes, la parodie occupe une place importante. Avant d'aborder le rapport que la parodie entretient avec l'ironie, il est incontournable de la définir au préalable. En effet, c'est au niveau de la définition que, le cas échéant, la spécificité de la parodie se manifeste par rapport aux discours connexes. Linda Hutcheon (1978) définit la parodie à partir de l'étymologie : « Le terme grec *parodia* signifie «contre-chant ». Le terme « contre » (« face à ») suggère une idée de comparaison, ou mieux de contraste, ce qui est fondamental dans l'acception du terme parodie » (468). Dans *Palimpsestes*, Genette revient à la théorie de la parodie et affirme que cette dernière fait partie de l'ensemble beaucoup plus vaste de l'intertextualité et de l'interdiscursivité. L'analyse de ce procédé esthétique requiert une importance particulière pour comprendre le phénomène du plurilinguisme dans le roman, étant donné que des chercheurs, comme Clive Thomson (1989), ont démontré son caractère collectif : « L'acte parodique ne surgit pas dans l'individuel. Il naît de la collectivité » (xi). Cette assertion peut être appuyée par la réflexion de Bakhtine sur la relation de l'auteur à la parodie, une relation qui prend deux formes comme il le mentionne dans *Esthétique et théorie du roman*:

L'auteur peut exagérer parodiquement, plus ou moins vigoureusement, tels ou tels traits du 'langage courant', ou révéler brutalement son inadéquation à son objet. Parfois, au contraire, il se solidarise presque avec lui, s'en éloigne à peine, et quelquefois y fait même résonner directement sa vérité, autrement dit, confond totalement sa voix avec lui (1978 : 123).

C'est ce double jeu entre l'auteur et son langage qui crée un effet parodique. C'est également, selon Bakhtine, cette stratégie narrative qui permet à l'auteur d'éviter la monotonie stylistique.

Certaines conditions doivent être remplies pour que deux ou plusieurs discours puissent entrer dans un rapport parodique. Ainsi, Daniel Sangsue cite Roland Barthes pour expliquer la différence entre la parodie et l'ironie : « Sous couvert d'une (fausse) distance, la parodie, pour Barthes, ne fait que renforcer le discours qu'elle semble mettre en question ; elle est facteur d'univocité [...] et non de multivalence (discours non classiques, c'est-à-dire véritablement ironiques)» (1994 : 9). Selon Sangsue, «Il y a parodie dès qu'une citation est détournée de son sens dans un but comique » (1994 : 16). On voit déjà que la limite entre le discours parodique et le discours comique semble s'éclipser et que, d'après cette affirmation de Sangsue, c'est au niveau de la réception que le discours parodique se décode. Pour Sangsue, « La stylisation parodique [...] intervient lorsqu'il y a non seulement divergence entre discours stylisé et discours stylisant, mais encore dénonciation et destruction du premier par le second » (1994 : 40). La conséquence à tirer de cette assertion est qu'un discours isolé ne peut porter l'étiquette parodique. Il a toujours besoin d'un discours cible pour pouvoir se construire.

Quant à la distinction entre parodie et satire, deux concepts que beaucoup prennent pour synonymes, elle se remarque au niveau de la visée satirique et par le fait que la satire recourt à l'ironie pour avoir son sens. En effet, pour souligner la complexité de ces rapports, Monique Yaari (1988) n'hésite pas à dire : « L'ironie comprise au sens traditionnel, comme une arme verbale, moquerie ou sarcasme, au service de la satire de différents degrés, finit

trop souvent par être assimilée à celle-ci » (6). Sangsue clarifie un peu ce rapport en disant que « la cible de la seconde n'est pas littéraire, mais sociale, morale [...] elle stigmatise par le ridicule les vices ou la bêtise de l'humanité dans la perspective de les corriger » (1994 : 54). L'auteur ajoute cependant, avec précaution: « Mais il arrive que l'un utilise le moyen de l'autre, la satire se servant de la parodie, et réciproquement » (1994 : 54). Cette remarque souligne les relations étroites unissant les deux notions au niveau de leur fonctionnement et certains auteurs simplifient cette distinction en disant que la satire est une leçon, la parodie un jeu.

En outre, la réflexion de Gérard Genette sur le caractère bref des textes ou des énoncés parodiques éclaire un peu la nature de la parodie. En effet, cette dernière joue sur les petites unités du texte comme le remarque Genette dans *Palimpsestes* : « Tout énoncé bref, notoire et caractéristique est pour ainsi dire naturellement voué à la parodie » (1982 : 44). Au niveau de la réception du texte parodique, elle passe par trois phases identifiées par Geneviève Idt que cite Sangsue (1994): « Il faut que le lecteur reconnaisse la présence, dans un texte, d'un autre texte ; qu'il identifie cet hypotexte et qu'il mesure l'écart existant entre cet hypotexte et le texte parodique » (84). Nul n'est besoin d'insister sur l'importance de la parodie dans le processus intertextuel. Plusieurs auteurs convoquent la parodie comme substrat pour justifier leurs théories. Ainsi, en tant que caractéristique des tensions esthétiques dans le roman, la parodie se veut, selon Clive Thomson (1989), un discours ou « un lieu où chacun parle à côté d'autrui et se hasarde au sein d'une polyphonie » (xi). Dans son essai *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine souligne également la distanciation que permet la parodie, comme procédé du plurilinguisme: « 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 roman» (1978 : 129-130).

Puisqu'il est avant tout un procédé mettant en rapport deux textes, la parodie n'est pas une forme inoffensive. Son fonctionnement exige une certaine destruction de l'œuvre ténor, qui peut être le discours d'autrui, et Jean Jacques Hamm le dit mieux : «Elle est donc agression textuelle, destruction, alors même que le cas échéant elle se veut respectueuse» (2002).

Les deux figures, l'ironie et la parodie, permettent donc à l'auteur de l'énoncé de garder un écart par rapport à son contenu implicite mais également de rendre une situation tragique plus ou moins acceptable tout en laissant derrière des tensions irrésolues. La pratique de la parodie et de l'ironie comme agression textuelle méritent une attention particulière pour l'analyse du roman sur la guerre, où ces deux éléments stylistiques participent à l'esthétique romanesque dans l'analyse des conflits qui le traversent.

Utilisée pour décrire les scènes guerrières, l'ironie prend le sens de la dénonciation. En effet, le narrateur recourant à l'ironie voudrait éveiller chez le lecteur une réaction pouvant être l'émotion, l'indignation ou l'inciter à s'opposer contre les effets dévastateurs de la guerre. C'est ce que confirme Hélène Sabbah (1993): «Les romanciers utilisent le langage violent [mordant] pour dénoncer le côté monstrueux de la guerre» (71). Les images apocalyptiques jalonnent le roman et l'auteur n'hésite pas à recourir à la mythologie avec les termes comme l'enfer, la tempête pour affirmer que la guerre, selon Sabbah (1993), est une réalité dépassant la force humaine: «La guerre associée au déchaînement des forces du monde, elles-mêmes incarnées

par les divinités mythologiques, devient une figure monstrueuse et effroyable» (72).

Les formes de l'ironie, de la parodie et de l'humour permettent à l'auteur de jouer entre la vérité historique et la vérité romanesque. Cette dernière est constituée par la mise en fiction de l'histoire et de la création d'un univers social propre au roman. Par conséquent, l'histoire de la guerre s'intègre parfaitement dans la logique du roman en tant que récit de fiction.

La réflexion que nous venons de mener sur les procédés romanesques de l'ironie, de la parodie et d'autres nous pousse à revenir sur la théorie fondamentale qui leur permet de coexister dans le roman. Il s'agit du plurilinguisme dont les éléments se trouvent discutés dans la partie qui suit.

1.3.3. Le plurilinguisme romanesque

Le concept de plurilinguisme est abordé dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), où Bakhtine désigne l'hétérogénéité des discours impliquant, selon lui, que le roman

contient un système littéraire de langages, plus exactement de représentations de langages, et la tâche réelle de son analyse stylistique consiste à découvrir, dans le corps du roman, tous les langages servant à l'orchestrer, à faire comprendre le degré d'écart entre chacun des langages et l'ultime instance sémantique de l'œuvre, et les différents angles de réfraction de leurs intentions, à saisir leurs relations dialogiques mutuelles, enfin, s'il existe un discours direct de l'auteur, à déceler son fond dialogique plurilingue, hors de l'œuvre. (227-228)

Cette affirmation de l'essayiste russe confirme déjà la complexité de la notion de plurilinguisme qui concerne en même temps la diversité des langues ou l'*hétéroglossie*, la diversité des voix ou l'*hétérophonie*, la diversité des registres et des niveaux de langues ou l'*hétérologie*. Bakhtine rappelle qu'en outre, « le roman permet 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.) » (1978 : 141).

À ce titre, le plurilinguisme bakhtinien permet ainsi d'analyser les différents langages et genres en jeu dans le roman ainsi que les diverses relations qu'ils entretiennent entre eux pour rendre la signification globale du roman. Ces différentes relations peuvent osciller entre des compromis et des conflits esthétiques.

Étant donné la flexibilité du roman à absorber les différentes langues, les différents langages et par conséquent à renfermer les différentes tensions esthétiques, il peut également représenter les tensions liées à la représentation de la guerre, aussi bien thématique que métaphorique. À la lumière de la théorie bakhtinienne du plurilinguisme romanesque, la tâche du critique consiste à analyser en premier lieu les différents procédés romanesques véhiculant la représentation des tensions esthétiques dans le roman. Ensuite, grâce aux diverses théories de l'esthétique de la guerre, à examiner les différentes formes littéraires de représentation de la guerre dans le roman.

Signalons d'emblée que par son caractère multidimensionnel, le plurilinguisme introduit dans le roman des relations conflictuelles. Esthétiquement parlant, l'hétérogénéité des discours crée des conflits, surtout quand il s'agit de voir comment mettre en relation, dans le roman, les différents dialogues qui ne sont pas des segments isolés mais qui renferment un grand réseau des rapports se tissant grâce aux procédés que nous avons précédemment évoqués.

Bien qu'introduit par Bakhtine dans le cadre de l'analyse du roman humoristique anglais, le concept de plurilinguisme reste toujours valable pour

étudier les différents langages en présence dans d'autres romans. L'introduction et l'expansion du plurilinguisme dans le roman sont des aspects qui attirent notre attention pour mieux comprendre son fonctionnement. Selon Bakhtine (1978),

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, inadéquates. (133)

Cette introduction des langues et des perspectives socio-idéologiques ainsi que le traitement qu'en fait l'auteur conduisent, au moyen des procédés littéraires comme l'ironie ou la parodie, à aborder dans l'univers romanesque des sujets aussi délicats que la guerre. Sans prétendre souscrire à l'idée de la représentation de la réalité sociale par le roman, puisque ce dernier construit son propre univers social, il faudrait dire néanmoins que, par le biais du narrateur interposé, l'auteur détruit les discours socio-idéologiques comme des réalités fausses en visant plutôt la destruction de certains discours idéologiques en vogue.

Grâce au langage implicitement belliqueux, le narrateur ou les personnages du roman s'expriment pour signifier leur désaccord ou pour engager des débats contradictoires. Cette expression dégénère dans des tensions qui se remarquent grâce au choix des verbes utilisés (les verbes d'action).

À travers le plurilinguisme, les tensions esthétiques dans le roman créent un univers social renfermant les réseaux de sens en relation avec le

thème de la guerre. La tâche du critique consiste justement à étudier le mode de fonctionnement de ces réseaux de discours pour pouvoir ressortir les tensions qu'ils sous-tendent, étant donné que, comme le dit Gérard Gengembre,

L'une des questions que pose la sociocritique consiste en l'examen des modalités, des voies et des médiations par lesquelles le discours de la société se réinjecte dans le texte. Il faut [...] étudier les déformations opérées, puis analyser les effets produits par le montage dans la narration de ces transcriptions, de ces inserts, de ces paroles recueillies ou citées, en les rapportant à l'imaginaire spécifique de cette narration¹².

Or, ces discours de la société qui se réinjectent dans le texte créent justement 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.

Dans la représentation métaphorique de la guerre, le plurilinguisme se manifeste à travers des procédés esthétiques accompagnant l'écriture romanesque. Pour apaiser les tensions de la guerre dans le roman, il existe des procédés romanesques permettant de penser cette dernière dans une perspective métaphorique. Ces procédés dont nous avons pu prouver l'efficacité littéraire sont l'ironie, l'humour et la parodie.

Il importe cependant de souligner que la différence du plurilinguisme du point de vue de la représentation thématique de la guerre d'un côté et de celui de sa représentation métaphorique de l'autre n'est qu'apparente puisqu'au fond les deux modes de représentation renvoient à un tout cohérent. Dans un mode de représentation thématique de la guerre (c'est-à-dire la guerre dans son aspect manifeste), le langage n'est plus sous couvert. La guerre est directement évoquée par les mots renvoyant automatiquement à son champ sémantique: les

¹² Gérard, Gengembre. *Les grands courants de la critique littéraire*. Paris: Seuil, 1996 (54-55).

armes, le sang, le lexique du corps souffrant, maltraité, la mort, les sacrifices, etc.

D'emblée, nous pensons que le phénomène du plurilinguisme est inhérent à la capacité du genre romanesque à intégrer les langages hétérogènes et à récupérer et transformer les divers discours sociaux, donc qu'il est le propre du roman en général. Le plurilinguisme permet de mettre ensemble les discours véhiculés dans l'espace romanesque de la guerre. Il a un rôle important dans une représentation esthétisée de la guerre. Et si le plurilinguisme est à l'origine des tensions esthétiques, ces dernières ont un rapport certain avec la représentation de la guerre.

1.4. Conclusion

Par le travail de l'écriture, le roman se présente comme une construction à la fois sémantique et narrative. C'est à partir de la notion d'illusion réaliste que ce rapport s'établit clairement. En outre, le discours social en tant qu'ensemble de ce qui se dit et s'écrit dans un état de société - selon Marc Angenot -, trouve sa place dans le roman, ce dernier créant sa propre forme de discours à côté des discours dont il s'inspire. C'est pour cette raison que, dans le chapitre théorique, nous avons esquissé la théorie de l'analyse incipitielle en tant qu'élément révélateur de la convention esthétique à laquelle l'auteur soumet d'emblée le lecteur. Cet incipit, que Genette nomme paratexte, révèle non seulement le contenu textuel, mais aussi le mode narratif qui sera celui du texte en général.

Par ailleurs, la question de l'onomastique ou la théorie des personnages fut également abordée, puisque le romancier traite différemment les

personnages selon leur statut fictif ou historique, cette dernière catégorie étant utilisée de la même façon que les lieux géographiques. Les points de vue et les diverses perspectives narratives sont intégrés dans le roman grâce à sa capacité d'absorption des discours hétérogènes, ce que Bakhtine a nommé le plurilinguisme. La pluralité des discours entraîne celle des voix, créant des conflits esthétiques liés à l'effet de polyphonie romanesque, une autre notion développée par l'auteur moscovite.

Notons que le phénomène de l'intertextualité est une pratique avérée permettant la mise en rapport des œuvres. Ce phénomène recourt aux procédés d'ironie, de parodie et d'autres figures de déconstruction des « discours dominants » dans le roman. Ainsi, selon Philippe Hamon, l'ironie déconstruit ces discours suivant l'axe paradigmatique, c'est-à-dire par le renversement des valeurs instituées et suivant l'axe syntagmatique, c'est-à-dire en s'attaquant à l'ordre des implications argumentatives.

Cependant, même s'ils empruntent le même matériau, à savoir le passé, le romancier diffère de l'historien au niveau de l'écriture. Par l'écriture romanesque, l'auteur n'est pas tenu de recourir au lien de causalité entre les faits qu'il narre. Il se donne même toute la liberté de travestir les faits pour produire un texte fictif, obéissant à la logique proprement romanesque.

Notons, enfin, que les modalités, les voies et médiations à travers lesquelles tous les éléments tant littéraires qu'extralittéraires, les divers discours se réinjectant dans le roman ne peuvent être autrement expliqués que par le phénomène de l'écriture en tant que double procès. Ce dernier consiste en ce que, non seulement le roman tient un discours sur le processus d'écriture en se référant aux règles des genres, c'est-à-dire le procès esthétique, mais

aussi en tenant un discours sur les autres discours émanant du monde représenté dans l'œuvre, c'est-à-dire le procès axiologique. C'est à ce carrefour que toutes les notions traitées créent une esthétique romanesque, en même temps qu'émerge le conflit esthétique, avec le procédé intertextuel ou interdiscursif selon le cas, en empruntant les figures de déconstruction des discours dominants. Ce point nous amène à souligner une certaine convergence entre les différentes notions soulevées dans ce chapitre en rapport avec l'esthétique romanesque.

Chapitre II

Monnè: les méandres de l'histoire et de la fiction

2. 1. Introduction

Madeleine Borgomano affirme, à propos de *Monnè* 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 actuelle» (1998: 132). C'est sur cette même lancée que le présent chapitre se situe, chapitre qui voudrait approfondir le rapport de l'écriture romanesque et l'histoire dans ce second roman de Kourouma. L'élément marquant de l'écriture de ce roman reste la convocation de la colonisation française et la façon dont elle s'est imposée aux populations africaines de l'Ouest du continent. Ainsi, le roman insiste sur la manière dont les valeurs coloniales ont peu à peu supplanté les valeurs traditionnelles, à commencer par l'affaiblissement et la suppression des royautes africaines au profit de l'administration coloniale française.

La narration, faisant écho aux personnages historiques africains - notamment la figure de Samory -, est caractérisée par une esthétique ne laissant pas de côté les techniques narratives les plus sophistiquées de la fiction. Ainsi, nous posons comme hypothèse que c'est au croisement de la fiction et de l'histoire que réside le conflit et ces deux éléments se disputent le territoire dans *Monnè*, un roman respectant les conventions de l'illusion référentielle telle que définie par Henri Mitterand (1980). Parmi les éléments rendant possible l'illusion réaliste, le lieu tient une importance capitale: « C'est le lieu qui fonde le récit parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando* ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité » (194). Le lieu participe effectivement de la construction d'un récit réaliste. À travers lui, le texte localise les événements relatés et la fiction romanesque atteint ainsi un

degré de vraisemblance assez poussé, même si le lecteur ne doit pas perdre de vue qu'il s'agit d'un lieu textuel construit.

À partir du thème de la colonisation, l'auteur ne cesse de noter la décadence du pouvoir autochtone suite à la complicité naïve des autorités traditionnelles. Cette complicité a eu pour conséquence l'affermissement du pouvoir et de la loi du colon au détriment de l'administration locale dont l'autorité ne reste que de nom. À la longue, cette autorité finit par disparaître et se fait remplacer sans coup férir par un ordre nouveau. Sans entrer dans une logique de condamnation du roi ayant collaboré avec l'occupant en trahissant son peuple, Kourouma écrit ironiquement pour dévoiler les conséquences de ce geste. Il n'a pas de morale à imposer au lecteur, tout ce qu'il lui offre est le plaisir du texte à travers les différentes figures littéraires et des intrigues le laissant assoiffé de lire la suite de l'histoire. Les propos de l'interprète incitant le roi Djigui Keita à accepter de collaborer avec les colonisateurs illustrent bien ce propos : « Quand Soba appliquera les lois du Blanc et les besognes du Nègre et toutes leurs implications, vous deviendrez un grand chef ; les griots chanteront pour l'éternité le panégyrique des Keita » (M : 63).

Il est évident que le contact - plutôt le choc - entre les deux civilisations, qui a abouti au rapport de domination, n'aurait pas été possible sans l'entremise du personnage de l'interprète. Celui-ci est le vecteur principal de la trahison et ses «qualités» stratégiques l'aident énormément à persuader le peuple de Soba et son roi Djigui. C'est pour cette raison que, dans ce travail, nous nous attarderons un peu sur la figure de l'interprète et son rôle dans l'histoire de la colonisation et dans l'avancement de l'intrigue. En effet, quand se pose la question de savoir qui est le héros du roman, le lecteur ne peut

s'empêcher de se demander si l'interprète Soumaré n'est pas le véritable héros du roman ou du moins l'anti-héros en fonction des points de vue. N'est-il pas en effet celui qui maîtrise le code de communication entre les deux maîtres qu'il aide à échanger les messages?

Cependant, cette affirmation, sous forme d'hypothèse, nous amène plus loin dans la réflexion sémiologique basée sur les personnages. Comment peut-on déterminer le statut du héros parmi d'autres personnages du roman et quels sont les critères justifiant ce choix? Disons d'emblée qu'il n'est pas aisé de trouver une réponse définitive à cette question.

Par ailleurs, un autre enjeu important dans ce chapitre concerne le rapport entre l'histoire et le roman. Le dosage entre histoire et fiction conduit nécessairement à l'étude de certains faits historiques que le roman comme genre polyvalent prend en charge et à examiner la façon dont ils sont présentés. Les indices historiques tels que les dates, les lieux et les personnages historiques reconnus - à travers des sources romanesques et extra-romanesques - sont indispensables dans l'analyse de leur insertion dans le roman. Ces indices prennent l'allure de la fiction grâce aux techniques de la parodie qui leur enlève leur sérieux événementiel. C'est pour cette raison que nous reviendrons aux procédés de *parodisation* (déconstruction du discours hégémonique) que Kourouma emprunte pour que le roman prenne en charge les faits historiques qu'il présente au lecteur.

Pour mieux cerner le contexte d'énonciation du discours romanesque et la façon dont il convoque l'histoire, il importe d'esquisser un tableau historique du récit colonial convoqué. En effet, le conflit tourne autour du discours colonial qui a fait date avec ses clichés sur les colonisés.

2.2. La part de l'histoire, source de conflits dans la narration romanesque

Le croisement du discours historique et de la fiction dans le roman ne se fait pas sans heurts. C'est pour cette raison que nous nous proposons de repérer les grands moments de l'histoire coloniale tels que présentés dans le discours romanesque, afin de suggérer que le conflit interdiscursif est influencé par la représentation d'une situation chaotique en soi. Le point qui nous préoccupe est de savoir comment Ahmadou Kourouma arrive à représenter la colonisation dans son roman, cette dernière ayant été à la base de la violence et des conflits parsemés sur le continent noir. Qu'est-ce que le romancier a de différent d'un historien versé dans la chose coloniale?

Dans *Monnè, outrages et défis*, Kourouma retrace l'histoire du Mandingue et de sa conquête par les Français et il invente évidemment un royaume fictif, le Soba, comme la scène où se déroule cette histoire. Il s'inspire de l'histoire de l'installation française à Soba et, à travers une histoire romancée, il trace le mouvement de l'expansion européenne, la défaite française face aux Allemands ainsi que l'effet des guerres mondiales et les cauchemars causés par la colonisation européenne en Afrique. Bien que les personnages soient fictifs, Kourouma ne s'empêche pas de les confronter aux événements de l'histoire coloniale. C'est le cas de Samory, chef et guerrier, figure emblématique de la résistance africaine à la colonisation française. De même, le roi Djigui Keita est inspiré de Gbon Coulibaly, chef du peuple Tiembara, comme le reconnaît Kourouma lui-même dans une interview avec Parfait Diandue Bi Kacou: «Quand un romancier travaille, il se base toujours sur un personnage. Il commence toujours par un personnage réel et après il le transforme. Effectivement, je me suis basé sur Gbon Coulibaly pour présenter

Djigui Kéïta» (interview du 10 décembre 1998). Ainsi, le discours de Kourouma n'est pas seulement un discours romanesque, mais en partie un discours historique. Il transforme l'histoire et les personnages historiques en fiction et les place dans un royaume imaginaire, tout en s'inspirant des thèmes qui sont liés à la colonisation.

Le souci historique est de mise dès le début du roman que Kourouma présente déjà comme un témoignage lors de son entretien du 22 octobre 2002 avec Boniface Mongo Mboussa: «Oui, l'histoire joue un rôle capital dans mes derniers livres. Dans *Monnè, outrages et défis*, je voulais témoigner sur la période coloniale». Ce souci historique se dévoile également à travers la question de la datation: «C'est au XII^e siècle que Tiéwouré, le plus grand devin que le Mandingue ait engendré, à un aïeul de Djigui annonça: "Au petit matin, un jour arrivera à la porte du palais un cavalier. Un messenger. De rouge de pied en cap il sera vêtu. Le Keita régnant devra le reconnaître"» (M : 17). Les dates historiques qui vont suivre apparaissent beaucoup plus loin, elles parviennent au lecteur dans un récit que fait le commandant Héraud de la seconde guerre mondiale: «Le commandant Héraud parla longtemps; l'interprète traduisit; pour la compréhension du Centenaire [...] Eux, les quatre maîtres des quatre points cardinaux, jurèrent de poursuivre la guerre et de ne l'arrêter que le jour où ils auraient détruit le cinquième empire, et tué Hitler, le cinquième maître du monde» (M : 209). Ce récit permet à l'interprète de faire une comparaison entre la victoire de Charles de Gaulle et celle de Soumaoro Kanté et El Hadji Omar Tall:

Comme l'avaient fait dans les montagnes de Koulikoro l'empereur Soumaoro Kanté en 1235 après la bataille de Kirina, et El Hadji Omar Tall en 1864, dans la grotte de Djiguimbéré près de Bandiagara, après la bataille de Macina. Mais Hitler était un Toubab infidèle: il ne

connaissait pas assez de pratiques magiques comme Soumaoro pour se transformer en vautour ni assez de savoir coranique comme El Hadji Omar pour devenir un écho. (M : 210)

Les deux indices temporels étant les dates historiques séparés de huit siècles, cela rapproche davantage le récit de la fiction. Mais les précisions sur les noms et les événements, du moins pour le lecteur averti, lui permettent de se situer par rapport aux événements racontés. D'autres faits sans mention de dates et qui rappellent les événements historiques existent également dans le roman. C'est l'exemple de «l'exposition coloniale» qui, indubitablement fait penser à celle de 1931, d'autant plus que l'année exacte sera mentionnée plus tard dans le texte.

Même si les indices temporels ne sont pas assez nombreux, ils permettent à l'œuvre d'avoir une structure temporelle qui se tient. Kourouma ne fait donc pas un travail d'historien sur la colonisation. L'Histoire est décrite de manière chronologique, mais on trouve que la chronologie est en quelque sorte éclatée. Les dates dont il est question n'ont qu'une valeur suggestive, ce qui provoque un effet de flou et d'irréalité.

Un autre indice temporel dans le roman de Kourouma est la pacification¹³. La réflexion sur cette méthode coloniale montre que le roman convoque le discours colonial. En effet, la pacification a bien eu lieu en Côte d'Ivoire et une de ses méthodes consistait à imposer des prestations aux populations colonisées: «La prestation dure deux semaines: ensuite le réquisitionné est relevé, libéré et renvoyé chez lui» (M : 56). Ce sont ces prestations qui constituent une stratégie d'épuisement de Soba et Kourouma les présente comme un moyen violent de priver les Africains de leur liberté. Les

¹³ Une des stratégies coloniales pratiquées par la métropole française dans ses colonies afin de combattre l'insurrection des colonisés qui voulaient se libérer de l'occupation française. Elle se concrétisait entre autres par les travaux forcés.

Français se plaignaient d'être dominés par les Allemands tout en pratiquant la même injustice dans leurs colonies africaines, où la population ne bronchait pas. C'est tout le sens que prend, chez Challaye, la lettre écrite par un Professeur d'histoire naturelle et que Félix Houphouët-Boigny, alors député de Côte d'Ivoire à l'Assemblée française, lut en 1946:

Je ne puis m'empêcher de penser qu'après tout ce sont bien un peu les mêmes procédés que nous reprochons si fort à l'envahisseur chez nous que nous appliquons ailleurs aux envahis. Pensée singulièrement pénible et qui nous obligera en conscience à tout faire pour que nous puissions un jour nous réclamer, sans nulle hypocrisie, de ce grand mot de liberté quand il sera devenu pour tous une réalité» (1998 : 177).

La seconde méthode de pacification est l'impôt. Dans *Monnè*, ces derniers se nomment ironiquement «impôt du prix de la vie» (M : 58). Cet impôt constitue un pôle de violence, puisque ne pas le payer entraînait le recours de l'administration coloniale à la force et à la torture : «Soumaré démontra comment les chefs qui n'avaient pas d'argent parviendraient quand même à payer l'impôt du prix de la vie. Ils seraient enfermés dans des cases où on les enfumerait avec du piment et, si la toux ne parvenait pas à leur arracher de l'argent, on mettrait des braises sous leurs pieds et dans leurs mains. Avec le feu et le piment...» (M : 59). La narration de cette forme de violence se fait naturellement comme si cette dernière était une chose normale. L'ironie naît justement de cette contradiction entre le faire et le dire.

Dans le roman, la violence coloniale revêt une nouvelle réalité avec son système capitaliste, auquel les colonisés doivent s'initier. En même temps, la société africaine cherche à se réorganiser pour mémoriser des mots imposés aux fins de nommer cette nouvelle réalité. Ainsi, les bêtes, les choses et les vivres constituent désormais des «prestations» tandis que les hommes, les garçons et les filles sont des «prestataires» (M : 55) qui doivent se prêter à être

«réquisitionnés». En outre, un «comptoir» sera instauré et «l'impôt de capitation» qui doit être acquitté par chaque membre de la communauté. C'est ce sens que les colons donnent au mot «civilisation» et qu'ils apportent aux Keitiens. N'ayant pas de mot équivalent en malinké à leur disposition, ces derniers le traduisent simplement par «devenir toubab», ce qui illustre une véritable guerre de mots. L'interprète tâche de rassurer Djigui du caractère anodin de la civilisation, en offrant une traduction inverse de ce que la civilisation est pour les malinké: «la civilisation, c'est gagner l'argent des Blancs» (M : 57). La vérité est que la civilisation est plutôt un prétexte que donnent les Blancs pour retirer l'argent des gens de Soba. Les mots des colonisateurs engendrent plutôt les maux des Malinké.

Cet impôt de capitation connaît une origine dans l'histoire de la colonisation. Il fait même partie intégrante du plan colonial, comme le répète Parfait Diandue Bi Kacou d'après la thèse de René-Pierre: «Il (l'impôt de capitation) fut étendu, par l'arrêté du 14 mai 1901 du Lieutenant Gouverneur Clozel, en Côte d'Ivoire où il était en outre destiné à fournir l'essentiel des ressources budgétaires de la colonie dont l'autonomie financière venait d'être instituée » (2003 : 20).

Kourouma décrit également la violence et la cruauté liées aux travaux forcés, dont les colons se réservent le monopole pour construire des routes et des chemins de fer, afin d'apporter la « civilisation » au pays en introduisant des voies de communication. Notons ici que la parodie du discours colonial qui apparaît quand le narrateur parle de «travail de la paix et de la civilisation» et évoque les travaux forcés, insinue finalement l'enjeu des intérêts liés à ces

derniers. C'est sur ce ton que les scènes de violence relatées se trouvent atténuées par le discours romanesque.

Par ailleurs, les traités de l'histoire coloniale reviennent sans cesse sur le travail forcé et la violence qui le caractérise en tant qu'instrument de déshumanisation. Sur ce sujet, Challaye convoque le discours de Félix Houphouët-Boigny sur le travail forcé, un discours assez éloquent:

Le défenseur que je suis de ceux qui gémissent par milliers sur les routes, devant des gardes porteurs de chicotes, sur les plantations ou dans les coupes de bois, arrachés à leur foyer, à leur propriété, regrette de ne pouvoir trouver les mots justes pour dépeindre comme il convient la souffrance, la grande souffrance de cette multitude qui attend depuis des années l'abolition de cet esclavage déguisé qu'est le travail forcé. L'administration d'abord, les colons et certains indigènes ensuite, ont enlevé au travail créateur de richesses, au travail qui ennoblit l'homme, toute sa signification, toute sa noblesse. Ils ont substitué au travail la corvée, qui est pratiquée de nos jours dans maints territoires d'outre-mer, et particulièrement en Côte d'Ivoire. (1998 : 176-177).

L'ironie de situation abonde dans le roman où seul Djigui semble ignorer toutes les souffrances infligées à son peuple. Il devient complètement obnubilé par la promesse des colons de tirer le chemin de fer jusqu'à Soba. Le train deviendra par la suite une obsession pour lui et par conséquent, une machine à broyer son peuple. Il n'en demeure pas moins que cette attente constitue une violence en soi.

Le fait même de prendre Soba comme le grenier des guerriers et comme une provision pour renforcer la guerre des Français contre les Allemands est l'un des épisodes importants revenant souvent dans le roman sous forme de violence historique que les puissances occidentales - la France en particulier - ont exercée sur les Africains. Ces derniers ont participé à une guerre pour la cause française au moment où la France se fichait d'eux. Djigui traduit mieux

le fait qu'il recevait l'ordre sans avoir la possibilité de demander sa justification:

Ce qui m'était demandé *sissa-sissa* s'appelait fournir des hommes solides capables d'être de bons tirailleurs, de bons guerriers pour combattre les "Allamas", parce que tous les chantiers étaient arrêtés, tous les travailleurs solides avaient été incorporés dans l'armée et envoyés en France, et que déjà de nombreux bateaux vides attendaient le long du wharf d'autres contingents de recrues (M : 81).

Cette explication paraîtrait naïve de la part de Djigui, si elle ne s'inscrivait pas dans le contexte de la domination coloniale. L'ironie de ces propos se trouve accentué par le statut de l'énonciateur, puisqu'il semble souscrire à l'idée qu'il doit envoyer les guerriers par peur de rester inactifs. Il n'arrive visiblement pas à s'expliquer la participation de son peuple à la guerre, mais il se contente d'expliquer laconiquement les ordres des colons. Ainsi, les guerriers de Soba devaient servir de boucliers durant la Première Guerre mondiale sous l'appellation commune de tirailleurs sénégalais, comme le confirment les traités de l'histoire coloniale en Afrique :

En 1917, 17 bataillons de Sénégalais étaient engagés dans la Somme - 120 000 tirailleurs, au total, avaient été recrutés. On vantait la terreur qu'ils inspiraient aux Allemands, leur mépris du danger. Ce qui permettait de les employer largement comme troupes "sacrifiées", là où les Français commençaient à refuser à marcher¹⁴.

Face à une situation pareille, l'attitude de Djigui, qui compose avec les Français, ne fait que souligner la parodie du discours de la négritude. En effet, l'un des lieux communs du discours de ce mouvement consiste à saluer le courage des chefs traditionnels comme des modèles exemplaires de gouvernance. En s'attardant sur la face négative du chef traditionnel – Djigui – le roman déconstruit ce mythe du récit de la négritude. Parlant de ces troupes noires, Parfait Diandue Bi Kacou se demande: «Que pouvaient-ils, ces hommes

¹⁴ Jean-Suret-Canale, cité par Parfait Diandue Bi Kacou (2003 : 30).

qui n'avaient peut-être plus de choix, loin de leurs terres, livrés en pâture à la fureur des canons et à la vindicte des Allemands. De toute évidence, les troupes noires ont été massacrées» (2003 : 30). C'est le sort qui attendait les tirailleurs livrés par Djigui aux Français pour participer à la guerre, comme le confirment les chiffres avancés par Félicien Challaye: «Les troupes africaines sont très largement employées lors de la bataille de Bir-Hakeim. [...] Au total, les pertes des colonisés mobilisés sont aujourd'hui estimées, selon les sources, entre 80 000 et 120 000 morts» (1998 : 199). Ce bilan désastreux est donc repris dans le roman même si l'auteur se garde de donner les chiffres précis, cela n'étant pas le but de la fiction.

Bien que travaillant durement pour plaire aux Français, Djigui continue à être taxé de négligence, car aux yeux du commandant, il ne satisfait pas la demande, ce que lui reprochera l'interprète: «-C'est votre faute, Djigui. Si le jour de déclaration de guerre, vous étiez monté dans les montagnes, aviez parcouru les pistes, visité les villages et hâté la mobilisation, il y aurait eu assez de tirailleurs et les Allemands n'auraient pas vaincu, ils ne se seraient pas approprié Marseille et Paris» (M : 110). Une telle accusation de Djigui comme responsable de la défaite française face aux Allemands relève de la parodisation du discours colonial par le roman.

C'est dans cette logique narrative que s'explique également la fourniture des vivres à la métropole déchirée par la Guerre. Ainsi, comme si la demande en guerriers ne suffisait pas, il fallait que les gens de Soba fournissent en plus des vivres à la France. À ce sujet, les propos du monarque ressortent comme un réquisitoire à la métropole qui épuise ignominieusement la colonie :

Moi, Djigui...moi, Keita en personne, même si j'avais fait chanter les griots dans chaque village, les prises n'auraient pas été plus

substantielles. Les gardes, les sicaires et collecteurs sont montés avec mes propres enfants, mes propres paroles, mes bénédictions et mes menaces. Mais le dénuement des villages..., l'indigence des gens... Les pays de Soba sont devenus exsangues. La limite de la bête est sa queue; il n'y a pas de forgeron qui à force de frapper transforme le cuivre en or et aucun éreintement ne peut faire tirer l'eau de la pierre. (M : 107-108)

À ces propos, l'on pourrait opposer ceux de l'interprète au sujet de la civilisation, disant que cette dernière signifie « gagner l'argent des Blancs » (M : 57), ce qui donne le comique de situation. Le discours de la « civilisation » dans le roman incite à revenir ainsi sur le vrai sens de ce mot dans le contexte colonial. À la lumière de ce discours, il apparaît clairement que ce mot est une arme redoutable dont se sert le colonisateur en vue de s'enrichir au détriment des colonies, comme le souligne la création du ministère de ravitaillement:

Au milieu de l'année 1917, l'accent fut mis sur la nécessité d'utiliser les ressources de l'Afrique Occidentale pour ravitailler la France. A cet effet, en juin 1917, le gouverneur Général Joost Van Vollen-Hoven fut envoyé à Dakar pour remplacer le gouverneur Général Clozel. Dans son discours du 7 juin 1917, il annonce que le Ministre du ravitaillement se porte acquéreur de toute la récolte de 1917 en A.O.F., en céréales, farineux et oléagineux. Au lieu d'employer la réquisition, on fera appel à "l'intérêt" (du commerce) [...]. Mais les produits seront fournis, en fait, par le moyen des cultures obligatoires et des contingents à fournir que les populations devront, bon gré mal gré, apporter au commerce... Ce "programme extravagant" se traduit par la "rafle", la "famine", sans autre résultat que l'exportation de quelques milliers de tonnes de sorgho, dont la conservation est impossible, et de paddy¹⁵.

C'est sur cette base historique que Kourouma arrive à faire observer la part cachée de la violence de l'histoire coloniale. Cette dernière prend une forme discursive avant d'être physique. L'auteur brasse dans son roman toutes les notions du discours colonial ayant servi à la légitimation de cette dernière, sous prétexte d'humanisation de l'Afrique.

¹⁵ Jean-Suret Canale cité par Parfait Diandue Bi Kacou, 2003 : 34.

L'auteur exploite à souhait le procédé d'imitation du réel, un procédé que Semujanga fait bien ressortir dans l'œuvre de Kourouma comme un fait paradoxal: «Le paradoxe apparent de faire croire vrai se résout par le fait que l'imitation du réel n'est pas sa répétition, mais l'introduction du simulacre entre le vrai et le faux. Les portraits de personnages extravagants donnent au narrateur l'occasion de mélanger le comique des énoncés humoristiques et le tragique du récit historique» (1999: 128).

Les stratégies narratives de mise en fiction du récit colonial, donc de représentation du réel, donnent au roman une forme particulière. En effet, les discours historiques ci-dessus mentionnés sont phagocytés par une écriture romanesque se traduisant comme une sorte de réponse au viol linguistique et politique opéré par la colonisation. Jouant sur la déformation du sens des mots, le discours colonial s'impose dans le roman comme un récit dominant. Il s'agit, dans ce contexte précis, d'un viol linguistique auquel Kourouma répond par une écriture tordant la syntaxe du français.

Parlant du quiproquo sémantique comme l'une des armes de la colonisation, L.-J. Calvet affirme sans retenue: «Le premier anthropophage est venu d'Europe. Il a dévoré le colonisé ...il a dévoré ses langues, glottophage donc...» (1971: 10). Cette idée se traduit mieux dans la narration de *Monnè, outrages et défis* où l'interprète vient compliquer la situation des narrateurs déjà multiples au départ. Le récit avance comme si l'auteur menait une enquête, interrogeant plusieurs témoins afin de constituer un dossier. La démarche de l'auteur vise à multiplier les sources d'information et les points de vue afin de souligner le conflit créé par l'histoire controversée de la colonisation. Une telle situation donne au roman une narration éclatée, où l'instance narrative ou

l'autorité énonciatrice est plurielle. La structure éclatée de la narration est à la hauteur de l'éclatement de la société africaine de l'époque coloniale, où les mots changent subitement de sens en fonction des enjeux politiques.

2.3. Les seuils romanesques : préludes au conflit esthétique

Selon Sélom Komlan Gbanou (2002), l'incipit de *Monnè, outrages et défis* est constitué par le seul discours débutant le roman: «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» (M: 13). Or, dans son introduction au premier chapitre consacré à l'étude de *Monnè, outrages et défis*, Madeleine Borgomano (1998) commence par souligner l'importance d'étudier, dans un roman ce que Genette appelle ses «seuils»:

Le mot «*seuil*», emprunté à Genette désigne tout ce qui gravite autour du texte proprement dit, l'accompagne, tout ce que l'on peut nommer aussi "paratexte": titre, dédicace, épigraphe, quatrième de couverture, préfaces, etc. [...]. Il est toujours utile de s'arrêter un peu sur ces seuils, [...] avant d'entrer dans le texte lui-même car ils offrent, après tout, le seul point de transition entre le texte et le monde extérieur, et parce qu'ils constituent, en quelque sorte, la carte d'identité du texte, ce par quoi il est nommé, classé, connu, une sorte d'équivalent de lui-même (125).

Les seuils au sens de Genette comprennent également l'*incipit* romanesque dont l'importance n'est plus à démontrer dans le domaine de la socio-sémiotique.

Dès que le lecteur aborde les romans de Kourouma, il se rend vite compte que les titres sont assez énigmatiques et révèlent certaines caractéristiques de la narration au plan sémantique. Le titre devient une toute

première marque identitaire du roman, car il combine le mot «monnè» du malinké avec les mots français «outrages et défis». Dans la catégorisation genettienne, nous pouvons dire que *Monnè, outrages et défis* est un titre métaphorique, « d'ordre constitutivement symbolique » (1987 : 79). Dans le titre, la cohabitation conflictuelle des termes malinké et français symbolise le conflit permanent entre les colons et les gens de Soba dans le roman. En effet, Michel Hausser affirme avec justesse que le titre du roman se lit sur un mode oppositionnel et qui devient celui de tout le roman :

Le titre n'est pas opaque mais il est complexe. Il donne à lire trois termes coordonnés, apparemment donc en relation d'équivalence; en fait, il s'agit d'opposition et celle-ci est double: d'une part à *monnè* (malinké) s'opposent l'un à l'autre deux termes français *outrages et défis*, d'autre part au simple *monnè* (qui est au singulier) correspondent deux termes français (au pluriel) qui s'opposent l'un à l'autre: *outrages et défis*. Tout le livre est écrit et donné à lire sous le signe de la dualité et de l'opposition. (83)

Contrairement à la position de Sélom Komlan Gbanou, n'incluant pas le titre dans le discours incipital, nous épousons le point de vue de Genette qui recense ce dernier parmi les éléments essentiels du paratexte. Genette (1987) affirme, par exemple, que le titre est l'un des éléments du paratexte qui occupent une grande importance dans une œuvre : « Dans le régime actuel, le titre comporte quatre emplacements presque obligatoires et passablement redondants : la première de couverture, le dos de couverture, la page de titre, et la page de faux éventuellement abrégé » (63). Il assigne plusieurs fonctions au titre, mais la plus importante est l'identification : « L'identification est, dans la pratique, la plus importante fonction du titre, qui pourrait à la rigueur se passer de toutes les autres » (1987 : 77). De cette fonction principale découle un constat selon lequel il est possible qu'une œuvre disparaisse, mais que le titre reste toujours dans le circuit littéraire. Nous posons comme hypothèse que,

pour le cas de Kourouma, l'incipit commence déjà avec le titre du roman qui allie des mots appartenant aux deux systèmes linguistiques que convoquent les narrateurs de *Monné*. De tels mélanges insolites sont assez fréquents dans le roman et parfois fonctionnent comme des antithèses. L'affrontement des mots qui cohabitent mal dès le titre du roman reste en quelque sorte révélateur des conflits esthétiques au sein du roman, où colonisateurs et colonisés cohabitent sans possibilité de trouver une entente. Tout comme dans le titre, les conflits des codes sont fréquents dans le roman.

Par ailleurs, si notre position sur la délimitation de l'incipit dans *Monné* diffère de celle de Gbanou, nous sommes toutefois d'accord avec lui lorsqu'il affirme que l'incipit chez Kourouma «est un point de dédoublement entre référentiel et fictionnel tant sur le plan de la langue que celui des motifs du récit» (2002: 66). Une telle remarque garde toute sa pertinence dans la mesure où la question du contexte dans lequel s'inscrit la suite du récit est très importante dans *Monné*. C'est ce qui fait d'ailleurs que la véritable histoire du récit commence avec un certain retard comme le constate avec raison Gbanou:

Le lecteur ne tombe pas de plain-pied dans l'histoire, il est d'abord mis au contact du contexte dans lequel cette histoire va prendre forme, par le biais d'un souffle poétique dont on s'attend qu'il établisse un lien entre intemporalité, irrationnel et une trame événementielle qui se met graduellement en place [...]. Ce penchant lyrique semble connoter un désir de se conformer, ou tout au moins en apparence, au récit romanesque, au sens classique du terme. (2002 : 66)

Il est vrai que tout le discours incipital chez Kourouma crée un univers fictionnel laissant le lecteur entrevoir une certaine convention romanesque qui guidera sa lecture. Le mode lyrique et par conséquent poétique des premières lignes du roman, avec la dominance de l'élément tragique, apporte un certain éclaircissement sur le contexte dans lequel émergera le discours romanesque.

C'est comme si le discours incipituel préparait le terrain à la «vraie» histoire centrale de la narration. À ce sujet, Gbanou constate: «Pour une fois, 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'histoire» (67).

Qui dit incipit suppose l'existence de l'excipit. Ce dernier est très difficile à déterminer dans *Monnè*. En effet, Kourouma n'a pas voulu boucler son récit avec la mort de Djigui. Plusieurs récits pourraient facilement donner l'impression de jouer le rôle de l'*excipit*. L'annonce de l'excipit - il serait plus juste de parler des excipit - pourrait aussi bien se faire avec le discours sous forme d'oraison funèbre et qui, dans sa forme répétitive et excessive de «trop», n'est pas sans véhiculer une certaine ironie:

Il n'avait pas seulement trop vécu, mais aussi trop connu, parlé, s'était trop marié, avait trop procréé, trop dispensé l'aumône, trop tué de sacrifices [...]. Il avait été l'ami de Samory et nous nous rappelâmes que lorsque la défaite de celui-ci avait paru inéluctable, le Centenaire l'avait trahi en accueillant les Blancs nazaréens à Soba [...] Mais nous promîmes de témoigner qu'il avait renoncé au train, avait combattu la colonisation et, suprême refus, qu'il était mort avec un non samorien entre les dents. (M: 274-275)

Le lecteur ne saurait imaginer que le récit pourrait continuer après ce discours rendant compte de la totalité de la vie de Djigui. Cependant, Kourouma trouve d'autres motifs pour prolonger son récit, notamment en introduisant la question du jugement du roi dont la vie n'avait été qu'une somme de criantes et inimaginables contradictions:

Que devait être le jugement définitif du Tout-Puissant pour un tel homme? A y réfléchir, on devenait heureux de rester le minable que nous étions pour ne pas se trouver à la place de Dieu qui forcément doit

trancher en toute justice. Car comment condamner Djigui? Et comment le sauver? Nous laissâmes le Tout-Puissant à ses soucis et nous préoccupâmes des nôtres qui nous imposaient de tout dire d'un homme qui avait été le commencement, le mouvement et la fin de tant de choses. (M:275)

Le narrateur - collectif - prolonge ces interrogations afin de trouver un prétexte pour raconter également la fin des gens de l'entourage immédiat de Djigui, notamment sa femme Moussokoro et l'interprète Soumaré. Comme les deux ont joué un grand rôle dans la vie et dans le destin de Djigui, le narrateur fait comme si ne pas raconter leur fin serait un manquement à leur égard. De plus, il tire une conclusion préparant inévitablement le véritable *excipit* du roman: «Donc, Soumaré...Djigui...Moussokoro nous ont quittés la même nuit. Nous nous sommes acquittés de nos obligations à leur endroit: sacrifices, prières, etc. Nous l'avons fait en hâte» (M: 278). Le narrateur collectif reste fidèle à son récit. On a l'impression qu'en disant s'acquitter de ses obligations à l'endroit des trois disparus, le narrateur s'en acquitte effectivement en prononçant l'oraison funèbre des êtres qu'il considère comme chers. Il refuse carrément de finir le récit avec l'enterrement de Djigui. Cette narration respecte le code de la vraisemblance, car en tant que roi, Djigui doit trouver la suite pour l'accompagner, même dans la mort, en vertu de la tradition malinké. Et d'ailleurs, le narrateur avait prévenu un peu plus tôt, dans une sorte de calembour: «Oui, Djigui n'avait pas fini avec sa mort: vivant, il était mort depuis longtemps; mort, il restait plus vivant que jamais» (M: 275). Djigui a donc droit à ses honneurs même après la disparition.

C'est à la condition de terminer les récits de la mort du trio que le narrateur amorce le véritable *excipit* en deux paragraphes puisque les deux premiers sont des faux et le roman refuse de se clôturer à l'image de la

longévité de Djigui et de l'histoire qui se refait encore. Il commence par une sorte d'étonnement et en même temps comme une information sur la vie à Soba après Djigui: «Quelques mois après, nous apprîmes - suprême *monnè*! - que le train n'arriverait pas à Soba» (M: 278). C'est de cette façon que commence ce que nous pouvons considérer comme un excipit, exprimant à la fois déception et étonnement. C'est comme si la page de Djigui était finalement tournée pour laisser la place à l'éclosion d'une autre histoire. Le narrateur feint de dire que les gens de Soba attendaient vraiment l'arrivée du train chez eux comme un grand événement. Or, l'on sait que c'est Djigui qui en avait plutôt fait son obsession. Le fait de présenter le train qui n'arrivera pas à Soba comme suprême *monnè* fait allusion à de nombreuses pertes humaines qu'a occasionnées la construction du chemin de fer. Celui-ci devient ironiquement une préoccupation majeure par rapport à la mort des trois personnes - Djigui, Moussokoro et Soumaré - qui n'est évoquée que de façon très détachée: «La négritie et la vie continuèrent après ce monde, ces hommes» (M: 278). Ce détachement joue un rôle particulier dans le dévoilement du rôle négatif qu'ont joué ces personnages pour que la situation se dégrade ou, disons-le plus justement, dans l'installation du *monnè* à Soba.

C'est sur le ton du désenchantement que se clôt donc définitivement le récit avec le narrateur s'exprimant au pluriel pour faire découvrir les maux qui attendaient les gens de Soba: «le parti unique, l'homme charismatique, le père de la nation [...] la révolution; puis les autres mythes: la lutte pour l'unité nationale, pour le développement, le socialisme [...] salmigondis de slogans qui à force d'être galvaudés nous ont rendus sceptiques, pelés, demi-sourds, demi-aveugles, aphones, bref plus nègres que nous ne l'étions avant et avec

eux» (M: 278). La dernière phrase de l'excipit romanesque rejoint le début du roman. Elle souligne que rien de positif ne se dessine dans le ciel de Soba et devient une note de désespoir bouclant bien l'énumération de la longue liste des *monnew* qui s'abattaient sur le royaume. L'on se rappellera qu'après tant de sacrifices, le narrateur collectif avait déjà déclaré que : «la pérennité de la dynastie n'était toujours pas acquise» (M: 14), comme l'avaient prédit des voyants et des marabouts qui, au tout début, furent les premiers à lancer cette sentence.

La fin du roman pourrait facilement donner lieu au commencement d'une nouvelle histoire, celle des indépendances, dont les grands axes sont déjà énumérés dans l'excipit de *Monnè*. Cette histoire aurait pu être, dans le parcours romanesque de Kourouma, celle des *Soleils des indépendances* qui, paradoxalement, fut le premier roman de l'auteur. Le moins que l'on puisse dire est que, face à cette situation, Kourouma entre dans l'histoire à reculons.

S'agissant des motifs narratifs proprement dits, tout commence par une guerre de mots ou du moins un conflit d'équivalence des termes au niveau de l'épigraphe:

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*.

Avec ces mots, le contrat de l'incipit romanesque s'affermi déjà. Il s'agit d'une épigraphe-programme, car elle est le condensé de l'histoire même du roman. Borgomano confirme cet aspect: «Ainsi peut-on lire dès cet épigraphe, les problèmes essentiels dont parlera le roman et les interprétations qu'il en

proposera: l'histoire de la colonisation française en Afrique de l'Ouest est aussi et peut-être surtout, une énorme histoire de malentendus» (1998 : 128). En effet, les *monnew* dont il est question seront décrits en détails à travers un conflit linguistique d'abord et la domination sous toutes ses formes ensuite. Mais comme le souligne Borgomano, l'épigraphe de ce roman est tout à fait étrange, car «Kourouma ne cite personne, même pas son propre livre» (1998 : 126). Or, bien que l'épigraphe soit assez claire, l'on pourrait se demander si elle en est une, à moins de changer sa définition. Borgomano continue en disant que «l'épigraphe met [...] l'accent sur un profond malentendu: au-delà des différences linguistiques, se manifestent des visions du monde peu compatibles» (1998 : 127).

Débutant par les sacrifices des animaux, le roman relate du même coup un sacrifice qui sera fatal pour la pérennité des Keita, celui des albinos. Ce sacrifice humain devient une sorte de leitmotiv de tous les maux dont le peuple de Soba devait désormais souffrir: «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, arrêtez les couteaux"» (M: 13). C'est ce tableau assez parlant qui définit le ton que la narration va prendre et donne le sens aux péripéties des malheurs de Djigui et de son peuple. Avec la transgression de l'interdit, «la pérennité n'était pas accordée» (M : 13). Plus le roi ordonne aux sbires de faire des sacrifices pour assurer la pérennité des Keita, plus il s'en éloigne. Leurs efforts sont vains, ils

courent à leur perte. Les mânes des ancêtres de la dynastie des Keita ne veulent pas exaucer les prières et les sacrifices suite à une transgression irréversible de l'interdit. De plus, la prière se fait sur commande, comme en témoigne le discours désespéré de Djigui: «Puisque les mânes des aïeux se montrent incapables de nous accorder ce que nous voulons, demandons-le à Allah. J'ordonne à tous de prier le Tout-Puissant. Il accorde la pérennité ou nous mourrons tous de prière» (M : 14). L'effet ironique commence à se dessiner, car selon Djigui, les mânes des ancêtres et Allah font ce qu'ils veulent. Ce n'est donc pas en courbant les prières que la situation se redressera. C'est ainsi que ce passage se lit comme une parodisation des croyances religieuses. Les prières adressées indistinctement aux mânes des ancêtres et à Allah témoignent de la situation d'une population qui se dit islamisée, mais en même temps, une population qui n'oublie pas les croyances antémusulmanes. Ce qui traduit dans ce contexte une intention ironique que souligne la tournure des événements, qui vont dans le contresens des résultats attendus par les sacrificateurs. Et les termes utilisés font sous-entendre que la pérennité est effectivement loin d'être acquise. En effet, l'expression «courber les prières» (M : 14), un néologisme chez Kourouma, ne fait que souligner le désespoir et la désolation qui attendent le roi et son peuple, alors qu'ils s'attendaient plutôt à la pérennité de son règne en gagnant la guerre contre les infidèles dits «nazaréens» qui attaquent leur royaume.

Les mensonges des sacrificateurs amènent le roi à croire à l'acquisition de la pérennité et à négliger tout le reste, y compris les conseils de son homologue Samory. En effet, averti par de nombreux messagers de l'avance des troupes de Faidherbe vers le sud, Samory, empereur de tout le Mandingue,

ordonne à Djigui de venir boire le *dèguè* de la suzeraineté, de raser la capitale de son royaume et de combattre jusqu'à la mort au lieu de se soumettre à l'ennemi. Craignant pour son autorité et pour son pouvoir qu'il risquait de perdre, il refuse d'obtempérer aux ordres de son empereur et opte pour se préparer lui-même au combat. Il est sûr de pouvoir repousser les «Nazaréens» en construisant une muraille autour de la cour royale et en se confiant tout simplement à la protection d'Allah et de la magie de ses ancêtres. Il se croit invincible parce qu'il possédait le «plus gigantesque *tata* du Mandingue [...] infini en hauteur et profondeur, [...] la plus titanesque construction de la Négritie» (M: 34-35). En outre, la colline de Kouroufi ne permettra pas aux soldats français de la franchir: ils «resteront englués comme des oiseaux pris au piège sur Kouroufi» (M: 19). Or, l'arrivée non spectaculaire et taciturne des troupes françaises laisse franchement Djigui sidéré et le lecteur y trouve son plaisir: «Djigui était nez à nez avec une vraie colonne française. Les nazaréens étaient entrés à Soba par la colline Kouroufi, par Kouroufi truffée de sortilèges! Ils l'avaient escaladée [...] sans tirer un coup de fusil! Sans faire hurler le chien! Sans tuer un poussin! Sans effarer une seule poule couvant ses œufs!» (M : 35) Ce passage met encore une fois l'accent sur la fragilité des sortilèges et la futilité des dires des sacrificateurs. Le comble de l'humour est que les troupes françaises ont franchi la colline de Kouroufi et des sortilèges sans se douter de l'existence même de ces derniers. Djigui s'étonne que les troupes françaises aient pu résister aux différents sortilèges qu'il leur avait lancés. Une telle naïveté de Djigui reprend également le thème du malentendu qui est souligné dès le début du roman. Le roi se retrouve dans le rôle du transgresseur - des lois de l'univers- dont l'interdit est à son tour transgressé. Ce qui a pour

conséquence qu'un quiproquo s'installe entre le roi et les nouveaux maîtres colonisateurs. C'est le début du choc des cultures et de la remise en question de la parole des devins dont les prédictions viennent d'être contredites par la réalité des choses. La contradiction avec les prédictions s'est d'ailleurs manifestée de bonne heure dans la seconde section, à l'arrivée du huitième messager dont Djigui décrète la mise à mort en l'accusant d'être un imposteur, car «un seul cavalier en rouge avait été prophétisé» (M : 25). Les ordres du roi ne furent pas non plus exécutés, puisque «on ne pouvait pas toucher à un seul cheveu du cavalier; c'était un envoyé de Samory» (M : 25). Le roi se trouve donc en position de faiblesse, une faiblesse que dénote déjà l'incrédibilité des prédictions sur lesquelles il fonde son pouvoir.

Malgré l'obéissance qu'il devait à l'égard de son empereur Samory, il le trahit en acceptant de collaborer avec les Français. Il s'en remet uniquement à Allah et croit qu'avec la magie des ancêtres, il s'en sortira vainqueur, ce qui ne fut pas le cas, car il doit désormais se soumettre aux ordres de l'interprète qui vient avec les colons. Ce dernier incarne plusieurs symboles dans le contexte colonial et cela mérite qu'on s'y arrête un peu.

2.4. L'interprète ou la neutralisation de la guerre par les mots

Le personnage de l'interprète se trouve dans beaucoup de romans portant sur la période coloniale et dans les traités de l'histoire africaine. Il revêt plusieurs formes et nous intéresse par son caractère ambivalent et polyvalent. Dans *Monnè*, l'interprète se nomme Soumaré et il occupe plusieurs fonctions dans la guerre de la colonisation aussi bien du côté des colonisés que de celui

des colonisateurs. Dans les lignes qui vont suivre, nous étudierons surtout les différentes fonctions symboliques de ce personnage énigmatique.

Dans *Monnè*, à partir du moment où les Français arrivent à Soba, après avoir traversé la colline de Kouroufi, l'interprète Soumaré ne cesse d'afficher de multiples visages. Il est proche du roi Djigui du début jusqu'à la fin du roman. À travers lui, le roman se lit comme une œuvre reposant entièrement sur un malentendu entre les différents personnages-narrateurs. En effet, Djigui ne parlera véritablement jamais aux colonisateurs, il leur adressera toujours la parole par l'intermédiaire de l'interprète du nom de Moussa Soumaré.

Même quand il avait la possibilité d'apprendre le français pour pouvoir communiquer avec les colons, Djigui est resté sceptique face à cette langue étrangère. Ce refus avait un avantage stratégique pour le monarque. En effet, les propos du narrateur font la lumière sur les vrais mobiles qui ont poussé à préférer entendre les ordres du commandant par l'intermédiaire de l'interprète à une communication directe avec lui: «Il 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). Le français Touboug est chargé d'apprendre le français à Djigui. Mais cette tâche avortera, car le faux motif de la ressemblance des assonances des mots français avec les mots obscènes malinké amènera le roi à y renoncer définitivement, car: «Le français était un langage de déhonté et indicible par un croyant et un grand chef: il s'interdit de le parler et de le comprendre et ne changea pas d'opinion» (M : 225).

Dès la première rencontre, surpris par l'arrivée des Nazaréens, le roi se retrouve face-à-face avec eux. C'est quand l'interprète lance un défi au grand roi que tout bascule. L'interprète va tout de suite dévier les paroles de Djigui pour le sauver d'une mort certaine à condition que ce dernier accepte de céder son honneur. Djigui ne comprend pas que tout est fini pour lui en répondant à la question de l'interprète de savoir contre qui il construisait le *tata*: «Dis au Blanc que c'est contre eux, Nazaréens, 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 qui sur tous les fronts les a vaincus» (M: 36). Ces paroles équivalent à une véritable déclaration de guerre. Cependant, l'interprète qui connaissait la force du Blanc n'accorda aucune importance à cette déclaration et, de surcroît, «celui-ci affichait un sourire sarcastique qui ne finissait pas d'agacer Djigui» (M: 36). C'est un échec cuisant que doit subir le roi, car le défi qu'il lance à haute voix à son adversaire est vite anéanti par l'intervention de l'interprète se gardant bien de traduire ses paroles. C'est à ce moment que l'interprète réussit à étouffer l'éclatement de la guerre qui devait avoir lieu entre le roi et les Français. Le narrateur dit bien que l'interprète traduisit, « dans le langage d'oiseaux » (M : 36), le contraire des propos de chacune des parties. Ce langage d'oiseaux symbolise même le malentendu.

Sympathisant avec les Blancs, l'interprète prend garde de ne pas mettre en colère le commandant. Avec cette stratégie, Soumaré est forcé de déformer les paroles de Djigui pour empêcher tout affrontement. Il se livre ainsi à une véritable guerre de mots pour contrer la guerre des armes. Il s'agit ici d'une

mise en scène ironique comprise à partir d'une ironie de situation. En effet, l'interprète veut que les deux interlocuteurs agissent selon les paroles prononcées, ce qui est différent de l'ironie dans son contexte habituel où le destinataire comprend le contraire de ce qui est dit. Les principaux protagonistes de l'histoire, le monarque et le commandant français, ignorent totalement cette ironie qui n'est comprise que par le narrataire ou le lecteur.

À ce sujet, Guy Midiohouan note les avantages de l'incommunicabilité et comment l'interprète en profite pour «traduire» ce que chacune des parties veut entendre:

Kourouma's novel dramatizes the incommunicability that emerges in the numerous misperceptions and misunderstandings that characterize the relationships between the colonial administration and the "natives." This incommunicability is linked to a cultural incompatibility, to a conflict between divergent ambitions and dreams, but also to the impossibility of mutually comprehensible linguistic communication. Just as Malinke means nothing to the French, French means nothing to the Malinke. Under these circumstances, the interpreter can allow each party to understand whatever seems suitable to him. (1991 : 234).

Chacun comprend donc le message dans le sens qui l'arrange et tout semble bien marcher, mais pour combien de temps? Il n'y a que l'interprète qui tire son épingle du jeu, car le conflit opposant le roi et les colonisateurs n'est pas du tout résolu par cette ruse dont se sert l'interprète pour apaiser les tensions existant entre eux.

Le commandant, dépendant de l'interprète pour communiquer avec le roi, ne saura jamais comprendre le défi lancé par Djigui puisque sa volonté de résistance est immédiatement étouffée. Cette neutralisation du sens des mots aboutit à maints malentendus qui bousculent ainsi Djigui dans l'infériorité par rapport au commandant. Cette scène est tout à fait comique dans la mesure où seul le lecteur se rend compte de ce malentendu entre le roi et le commandant,

alors que chacun de ces deux hommes continue à se croire vainqueur de son opposant.

L'attitude méprisante de Soumaré à l'égard du roi qu'il ose apostropher en l'empêchant d'entrer au Bolloda «Attends! Attends!» (M : 36) donne déjà un signe au roi qu'il n'est plus maître chez lui. Il reste juste un roi de nom. Confus par le comportement de Soumaré, il provoque les explications du côté des Blancs, mais l'interprète le laisse comprendre qu'il n'est livré qu'à lui-même.

L'interprète dévoile en partie ses intentions:

Ne regarde pas trop du côté des Blancs, ce que j'ai à te dire est un secret [...]. Tu as deux fois la chance. Ta première chance est qu'aucun des officiers blancs ne comprend le malinké. [...] La seconde est que je me nomme Moussa Soumaré; je suis 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: 36-37)

L'interprète se présente donc sous la figure du «Sauveur» pour Djigui et ses mots placent le roi dans une situation de faiblesse. C'est désormais l'interprète qui doit mener le jeu. Le roi comprend vite que sa déclaration de guerre n'a pas été traduite comme il faut et considère Soumaré, à juste titre, comme un «Perfide fils d'esclave! » (M : 37) Le pacte conclu, l'interprète se permet de prononcer des interdictions à l'endroit du roi, tout en continuant de jouer la perfidie: «Arrête de gesticuler; le Blanc pourrait avoir des soupçons. Il croit que tu es heureux de l'arrivée des Français, que tu nous as offert la colline Kouroufi pour nous installer et te protéger. C'est pourquoi il t'a félicité et serré la main» (M : 37). Jusque-là l'interprète joue effectivement la perfidie. En effet, d'une part, il prétend être du côté de Djigui en vertu du pacte liant les deux clans et, d'autre part, il se considère comme un Blanc par l'utilisation du «nous»

inclusif, parmi ceux qui désormais s'installeront sur la colline Kouroufi pour «protéger» Djigui.

La trahison de Soumaré ne se fait pas uniquement du côté du roi, mais également à l'égard du commandant, comme l'insinuent ces propos:

L'interprète resta interdit. C'était la première fois que je lui répondais par autre langage que le silence ou l'acquiescement servile. Il n'y était pas préparé. Plus tard, j'allais savoir que l'interprète n'avait pas, sur-le-champ, traduit mes paroles et ne l'avait fait tardivement qu'à la demande du commandant. Le Blanc, sans comprendre un seul mot de nos propos, avait su, au regard et au silence de l'interprète, que mes dires avaient pris une forme inhabituelle (M : 100).

Les silences de l'interprète trahissent aussi bien que ses dires. Il est soupçonné par les deux parties craignant que leur message ne puisse pas passer comme il se doit. Le même silence pourrait également être interprété comme une sagesse permettant l'évitement d'un conflit. En effet, dans des contextes bien particuliers, le silence sauve d'un conflit et les mots le déclenchent. Cela transparaît à travers certains proverbes africains¹⁶.

La menace de mort devient de plus en plus réelle avec l'évocation par l'interprète du sort des chefs alliés de Samory tués systématiquement par les troupes françaises. La déclaration sentencieuse et sans équivoque de l'interprète suggère que ce dernier se range du côté des forts, avec l'emploi répétitif du "nous" inclusif: «Plus de compromis possible entre "samoriens" et nous; systématiquement nous fusillons tous les chefs alliés de Samory. Sans moi, c'eût été ton sort» (M : 37). L'interprète se donne donc le titre de messie pour le roi. Il est le véritable héros de la situation. L'attitude humiliante de Soumaré a

¹⁶ Par exemple, chez Pierre Crépeau (1971), certains proverbes rwandais se rapportent à ce silence qui sauve : « Nzaavuga ejo ni mwene Ndazirengye : Je-parlerai-demain est le fils de Je-les ai-protégées. Le silence est d'or » (239). Un autre proverbe recensé par cet auteur revient à l'aspect de trahison lié aux paroles : « Imvuzi y'amagambo irayiirirwa ntiyaraarira : Le diseur de paroles en vit la journée, il n'en vit pas le soir. Le délateur ne tarde pas à être démasqué » (1971 : 226).

des effets sur son interlocuteur: «Djigui resta interdit sur son cheval» (M : 37). Cette interdiction est à la fois symbolique et physique. Le roi est choqué, mais doit en même temps observer des interdits qui lui sont imposés par le pouvoir colonial à travers l'interprète. Djigui est donc au courant de cette manipulation de l'interprète, mais accepte, malgré lui, de continuer sur la voie glissante de la collaboration. Il a un obstacle l'empêchant de communiquer directement avec les Français et n'a d'autre choix que d'accepter la perfidie de l'interprète, qui a déjà neutralisé toute réplique en se présentant stratégiquement comme son frère de plaisanterie.

À travers ses différentes manifestations, il est clair que l'interprète joue un rôle important dans le récit. Tout d'abord, il est la plaque tournante dans la communication triangulaire colons-interprète- roi; ensuite il démontre la différence considérable entre les langues française et malinké et les difficultés liées à la traduction de l'une à l'autre et enfin il dévoile un trait culturel de l'alliance à plaisanterie.

Cependant, il faut dire que Soumaré tombe souvent dans un excès de zèle. En s'interrogeant sur la viabilité d'un pays sans esclaves, Soumaré coupe la parole à Djigui et proclame très fièrement: «Je traduis les paroles d'un Blanc, d'un Toubab. Quand un toubab s'exprime, nous, Nègres, on se tait, 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). Ces propos créent une certaine ironie de situation rendue par le rythme de l'injonction comme si c'était une vérité universelle. Le lecteur comprend bien que la supercherie du propos de Soumaré parodie en quelque sorte le récit du discours colonial dont la nature raciale fait du Blanc le supérieur du Noir.

L'interprète est la somme de tous les malentendus, car sa présence cristallise toute l'incompréhension, les difficultés de communication. En se permettant de traduire souvent les paroles différemment afin d'éviter un conflit ou apaiser la colère, il finit par travestir la voie de communication entre le roi et les colons. Et paradoxalement à permettre la vraie communication humaine, la négociation par la voie de la parole et la neutralisation de la force physique.

Sur le plan symbolique, l'interprète est celui qui unit et divise à la fois les hommes - le commandant et le roi - et par conséquent les deux mondes. Le fait que le commandant ne comprenne pas la langue de Djigui et *vice versa* persuade le lecteur que l'interprète joue un rôle capital dans la traduction et dans la trahison, amenant ainsi les deux chefs à prendre des décisions paradoxales. Les deux chefs représentent les deux mondes, celui de l'Européen, du civilisé, du moderne, qui cherche à conquérir la terre et les hommes, à acquérir un profit maximal et celui de l'ancien, du religieux, celui qui s'en remet à Allah. Entre ces deux mondes, l'interprète joue le rôle de l'arbitre. Dans cette relation triangulaire, l'interprète est certainement le seul nanti du pouvoir de contrôle de la situation, ce qui donne un effet ironique à cette relation. En effet, l'ironie est soulignée par le fait que l'interprète, en tant que fils d'esclave, est le personnage dictant sa volonté, c'est lui qui tient les commandes. C'est le monde à l'envers, car on se demande s'il est réellement qualifié pour bien mener sa tâche. En effet, Philippe Hamon (1996) clarifie la façon de juger l'intention ironique basée sur l'évaluation: «Le lecteur devra pouvoir reconstituer, en se demandant si l'évaluateur qui fait ces évaluations est qualifié ou non pour le faire, si le narrateur, et par-delà l'auteur, assume ou non cette évaluation» (31). L'interprète se pose même comme une instance qui juge le

comportement du roi, alors que cela n'est pas possible dans le contexte de la société décrite dans le roman : une société voulant que l'esclave reste toujours au bas de l'échelle dans les valeurs sociales. En effet, le récit nous apprend que c'est une «société arrêtée», un «monde clos à l'abri de toute idée et croyance nouvelles» comme si «le monde était définitivement achevé». Le roman nous apprend surtout que «c'était une société castée et esclavagiste dans laquelle chacun avait, de la naissance à la mort, son rang, sa place, son occupation, et tout le monde était content de son sort; on se jalousait peu» (M : 21). Cette situation suffit pour justifier l'intention ironique de l'auteur en présentant un fils d'esclave - donc esclave de naissance - comme maître de la situation. Dans une société aristocratique, où les rangs sont bien déterminés à l'avance et les limites de la hiérarchie infranchissables, un esclave ne peut avoir cette prérogative de supériorité. En fait, le personnage de Soumaré rappelle l'univers carnavalesque décrit par Bakhtine (1982) : « En fait, le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs [...]. Le carnaval n'a aucune frontière spatiale. Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois de la liberté» (15). En vertu de cette liberté illimitée, selon Bakhtine, le carnaval se distingue de la fête officielle où chacun garde son rang :

A 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. En effet, dans les fêtes officielles, les distinctions hiérarchiques étaient soulignées à dessein, chacun des personnages devait se produire muni de tous les insignes de ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue à son rang. Cette fête avait pour but de consacrer l'inégalité, à l'opposé du carnaval où tous étaient considérés comme égaux, et où régnait une forme particulière de contacts libres, familiers entre des individus séparés dans la vie normale

par les barrières infranchissables que constituaient leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille (1982 : 18).

La situation du carnaval telle que décrite par Bakhtine colle bien au contexte d'émergence du personnage de Soumaré, que l'on pourrait considérer comme le véritable héros romanesque par l'ascension brusque qu'il obtient pour orienter le jeu dialogique entre le roi et le colon à sa guise. En effet, le personnage de l'interprète permet à l'univers carnavalesque de se réaliser, car selon Bakhtine, « Le carnaval 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 unique. C'est la raison pour laquelle les images de carnaval offrent tant de choses à l'envers, de visages inversés, de proportions violées à dessein » (1982 : 407).

Comment se fait-il, si ce n'est dans un monde carnavalesque, que Soumaré, avec son rang d'esclave, puisse se permettre de juger les dangers de la civilisation et la modernité ? En vrai visionnaire, l'interprète amène le roi à accepter la civilisation du Blanc, à ne pas renoncer au progrès. Le roi accueille son discours avec un esprit idéaliste et utopique. En effet, quand un train lui est offert, il rêve à toutes les possibilités pour son peuple et à sa gloire définitive. Il traite l'interprète avec des égards, car il ne cesse d'aller le voir pour connaître la date de l'arrivée du train qui lui avait été promis. De son côté, l'interprète doit toujours intercéder pour lui auprès des colons.

Jean Ouédraogo (1996) affirme, avec raison, que le personnage de l'interprète est placé dans une situation de crise qu'est la colonisation. De plus, cet auteur fait remarquer que «le traducteur-interprète [...] a presque toujours été consigné à l'oubli», alors que paradoxalement il est la «figure marquante

dans le développement du roman négro-africain et de l'histoire des peuples colonisés» (53). La figure de l'interprète a joué donc un rôle très important dans la politique française d'assimilation qui devait d'abord passer par la langue, où, selon Ouédraogo, «l'interprète était le médium pour atteindre les indigènes» (1996 : 53).

Cependant, malgré son rôle capital dans la communication et malgré le fait que l'interprète se considère comme un Blanc parmi d'autres, la société castée de Soba le méprise et le place au bas de l'échelle. Les gens de Soba observent la façon dont l'interprète s'adresse à l'officier français afin de comprendre qu'il ne vaut presque rien devant ce dernier: «L'interprète, au garde-à- vous, écouta religieusement le capitaine blanc; puis exécuta un salut, un demi-tour, trois pas cadencés, s'arrêta à deux pas du roi, s'esclaffa de la façon dont l'hyène, dans les nuits de la lointaine brousse, ricane en sortant de la caverne» (M : 53). Cette attitude permet aux gens de Soba de se désillusionner sur le rang de l'interprète au sein de la société coloniale de sorte que même le griot se croit plus valeureux que lui en refusant d'accompagner ses dires: «L'interprète s'approcha et admonesta le griot Diabaté. Il le laissait parler seul comme un esclave; il n'accompagnait pas ses dires, ne les reprenait pas, ne les commentait pas comme ceux d'un noble.» (M : 54). Ce comportement n'est pas gratuit, car si le griot considérait l'interprète comme un noble, il aurait fait son devoir à son endroit. Toutefois, il se contente de s'excuser car «le langage de la force et du pouvoir blancs avait besoin de la voix des griots pour s'imposer» (M : 54). Le geste du griot ne passe pas inaperçu chez l'interprète, qui, par complexe de supériorité, se presse de rappeler: « Le pouvoir, qu'il soit toubab ou nègre, est la force. Les louanges sont indispensables à la force» (M : 54).

D'habitude, un griot ne se fait pas rappeler ou prier pour chanter les louanges du noble. S'il ne l'a pas fait à temps, c'est qu'il ne reconnaissait pas le pouvoir de l'interprète ni ne se reconnaissait en lui.

Bien que rejeté par les deux parties, l'interprète garde une certaine appartenance à la société colonisée et à la société colonisatrice. Jean Ouédraogo rappelle cette nuance:

Néanmoins et étant donné la position de l'interprète qui se veut avant tout celle d'un intermédiaire informé et de trait d'union, on lui concédera cette appartenance au monde du colonisateur aussi bien qu'à celui du colonisé. Ne prend-il pas, le premier, connaissance des *desiderata* des deux communautés. Se plaçant en amont comme en aval de leurs échanges, il écoute, filtre, ajoute - marque de son empreinte - avant que de verbaliser, les propos des uns et des autres. (1996 : 57)

Il est rattaché aux deux camps, car sans lui l'un ne pourrait atteindre l'autre et vice-versa.

Cependant, son degré d'appartenance au camp des colonisateurs est plus ressenti et plus prononcé. Il sert les deux non pas en raison de la loyauté à leur égard, mais suite à des contraintes linguistiques et stratégiques. Ouédraogo rappelle d'ailleurs que «l'interprète et le monde du colon s'avèrent indissociables. La seule présence du premier évoque vivement celui dont il est le traducteur, le porte-parole, en un mot la bouche et les oreilles» (1996 : 57-58). Celui qui a le plus besoin de lui est le colonisateur, car c'est lui qui prend le devant dans l'entreprise coloniale dont il tire profit.

Le fait que l'interprète soit assimilé au colonisateur par l'inconscient collectif des populations indigènes se trouve déjà renforcé par la trahison qu'il incarne. En effet, le narrateur raconte que l'interprète arrivait «le premier chez le commandant le matin avant l'ouverture des bureaux pour rapporter ce qu'il avait vu et entendu. Soumaré était le nocturne clabaud du commandant» (M :

112). De trahison en trahison, l'interprète arrive quand même à se tirer de la situation et à se faire accepter par le colonisateur et va même jusqu'à l'excès, car dans certaines circonstances, il finit par combattre du côté de l'occupant. N'est-il pas allé jusqu'à se permettre d'appliquer personnellement les sanctions que le commandant n'avait pas prononcées ? «Les parents des enfants insoumis furent déshabillés et publiquement fouettés. L'interprète aurait voulu, en plus, les envoyer sur les chantiers de coupe de bois» (M : 66). Sans même demander l'avis du commandant, l'interprète décide unilatéralement des sanctions sévères à infliger aux sorciers qui, en vertu de la religion musulmane, ont osé aller récupérer les malades du dispensaire des infidèles: «Des sorciers hardis - en dépit des monitions de l'interprète et des sicaires -, dans la nuit, se glissèrent entre les cases du dispensaire pour récupérer leurs agonisants. L'interprète trouva ces sorciers téméraires et sauvages; il ordonna. Les fautifs furent fouettés, torturés et envoyés dans les chantiers du Sud» (M : 66-67). C'est finalement la volonté de l'interprète qui est faite. Avec l'appropriation des pouvoirs du commandant, l'interprète assume toute la responsabilité et devient le maître du jeu.

Dans son article sur Sony Labou Tansi et Kourouma, Christiane Ndiaye (1992) s'inspire de l'analyse de Keneth Harrow (1991) pour bien expliquer comment l'interprète triomphe du roi et du pouvoir colonial en devenant maître de lui-même: « C'est lui, l'interprète qui traduit *mal*, qui est le maître d'œuvre du pouvoir centenaire du roi et qui assure la conciliation des deux pouvoirs sans se soumettre ni à l'un, ni à l'autre. Soumaré est un étranger qui n'a pas de maître parce qu'il maîtrise la parole, toutes les formes de parole, selon le code de chacun» (37). Effectivement, avec son arme qu'est la maîtrise de la parole,

l'interprète pourrait être considéré comme le véritable héros du roman. Parlant de son rapport avec le roi Djigui, Jean Ouédraogo (2004) note déjà la suprématie de l'interprète sur ce dernier: «le verbe du premier privant le dernier des rênes de son pouvoir» (42). En fait, la communication ne peut se passer en dehors de lui. De surcroît, il possède un pouvoir supplémentaire que le commandant lui-même n'a pas, c'est-à-dire contredire le roi sans aucune objection. En effet, ce dernier admet: «Comme tous les rois malinké, j'avais parmi mes suivants un frère de plaisanterie contre lequel la tradition m'interdisait de sévir, qui pouvait sans être inquieté me critiquer, me contredire, me dire toutes les vérités désagréables» (M : 173). Au moment où le commandant doit utiliser la force pour amener le roi à changer d'attitude, l'interprète se voit conféré par la tradition le pouvoir de le contredire sans aucune objection, bien qu'il dispose également - auprès du commandant et du roi - de celui que lui confère la maîtrise des langues et de la parole. Il a donc un pouvoir accru dans la mesure où il agit selon son vouloir au-dessus des maîtres, le roi et le commandant. Il s'agit d'une autosanction, puisque Soumaré a un parcours parallèle : celui qui est établi par le commandant et son propre parcours d'autonomie.

2.5. Le discours parodique et ironique

Kourouma est certainement l'un des grands écrivains africains excellent dans l'usage du discours parodique et ironique. Chez cet auteur, ce discours est souvent cristallisé à travers les interventions du narrateur ou de certains personnages occupant une fonction bien définie. Et puis, le discours ironique reprend effectivement celui des stéréotypes et clichés des colonisateurs blancs

sur les Noirs, un discours qui ne faisait que recenser les défauts de ces derniers afin de légitimer l'entreprise coloniale. Ici, l'ironie fonctionne comme une convocation, du point de vue énonciatif, car elle fait écho à un propos bien connu du discours colonialiste. Analysant le phénomène ironique dans le roman *L'Écart* de Valentin Yves Mudimbe, Semujanga explique les enjeux de la convocation du discours colonialiste : « 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 subvertit » (1996 : 80).

Parmi les « défauts des Noirs » faisant objet du discours ironique dans le roman, le mensonge occupe une place de choix, car il prend le statut du défaut congénital: «Les Noirs naissent menteurs. Il est impossible d'écrire une histoire du Mandingue» (M : 83). Cette présomption de culpabilité ne fait que répéter le discours sur les mises en garde des autorités françaises avant l'envoi des colons en Afrique. Le personnage de l'interprète est celui qui véhicule le mieux le discours ironique sur les défauts présumés des Nègres. Ainsi nous apprend-il: «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). Un préjugé semblable sera plus tard prononcé par Béma, le fils de Djigui qui s'entend bien avec le pouvoir colonialiste pétainiste: «Nous les Nègres, nous sommes comme la tortue, sans 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: les Noirs ne reconnaissent pas une arme cachée dans le fourreau» (M : 247). La

succession des uns et des autres dans la profération des préjugés sur les Noirs suit exactement le rythme de la prolifération des préjugés et stéréotypes des colonisateurs sur l'Afrique.

Le mensonge est sans aucun doute l'un des lieux communs les plus ironisés à l'évidence dans le roman. Et d'ailleurs, lorsque le nouveau commandant arrive à Soba, il ne croit pas ce que lui dit l'interprète, il tient absolument à s'en assurer. L'effet ironique est renforcé par le fait que le commandant qui ne connaît pas le malinké doute de ce que lui dit l'interprète tout en recourant à son aide pour comprendre son nouvel environnement. En outre, les préjugés faisant état des Noirs mensongers sortent de la bouche de l'interprète, qui, lui-même est un noir: «Nous, les Noirs, nous avons été mal fabriqués: il faut nous chicoter au rythme des tam-tams pour nous faire bien travailler. C'est à se demander si Allah ne nous a pas créés après les autres races et par dérision. Ces dernières réflexions ne sont pas les dires du Blanc; elles sont mes propres exégèses» (M : 65). Il s'agit à ce niveau d'une « auto-ironie » où l'interprète noir reprend les clichés du discours colonial sur les Noirs pour les récuser.

Même s'il les déclare siens, ces clichés reprenant quasi obsessionnellement les «défauts de fabrication» et la «malédiction du Noir» entrent en interdiscursivité avec le récit colonial qui, pour pouvoir justifier l'entreprise coloniale, a eu recours au mythe de la malédiction biblique (Genèse, 9 : 18-27)¹⁷ qui se confirme avec des propos du narrateur: «Les

¹⁷ Selon ce mythe, Cham, un personnage biblique, a été puni pour avoir vu la nudité de son père Noé. Le châtement consiste en ce que la descendance de Cham souffre éternellement d'esclavage. Les théoriciens occidentaux de l'histoire africaine s'acharmeront par la suite à démontrer que la descendance de Cham n'est autre que les Noirs, avec un but précis que montre Semujanga : « Depuis des siècles, la théologie chrétienne et judaïque enseigne communément que la servitude des Noirs est un châtement voulu par Dieu. Affirmation si catégorique et répétée si longtemps qu'elle est passée dans les livres d'histoire. Au Moyen-âge,

Nègres sont des maudits et des sans cœur, de vrais maudits - ce n'est pas sans raison que Dieu les a fabriqués noirs. Rien de plus méchant pour un Noir qu'un autre Noir» (M : 82). Cette malédiction divine n'est pas un effet du hasard dans le roman. En effet, le discours colonialiste a longtemps fait prévaloir la supériorité du Blanc sur le Noir et l'effet ironique consiste justement à rapprocher ce discours avec le discours humaniste de l'Occident préconisant l'égalité inconditionnelle de tous les humains.

D'autres préjugés dans le roman font état des Nègres fabulateurs. En témoignent les deux versions de la biographie de Moussokoro au dixième chapitre du roman. En effet, la première version des griots du roi met en valeur Moussokoro pour atténuer ses fautes et glorifier sa rédemption. Dans la deuxième version, c'est le peuple qui dément la première, non pas pour proposer une version plus crédible mais tout simplement parce qu'il déteste Moussokoro. La narration réside dans la méfiance que le lecteur accroît au cours du récit. Par une interrogation sur la vérité des événements rapportés, le narrateur déconstruit paradoxalement son propre récit. L'histoire de l'origine de Moussokoro devient un prétexte pour raviver le scepticisme sur les griots et miner leur crédibilité: «Qu'y avait-il de solide dans cette biographie? "Peu...très peu de grains. Elle était née fabulatrice et c'était elle qui dictait cette relation des faits aux griots"» (M : 130). La réponse du narrateur semble être donnée, dénonçant le reste comme «conte» et «menterie» (M : 131). Cette

les exégètes reproduisaient ce stéréotype de la déchéance affligeant le Noir pour expliquer « scientifiquement » ou justifier « idéologiquement » la position sociale inférieure des esclaves noirs alors vendus en Égypte et dans les régions environnantes. On disait que ces Nègres « hamites » habitant du Sud de l'Égypte souffraient d'une infériorité congénitale » (1996 : 160). À l'instar des historiens européens, Kourouma reprend, mais ironiquement le mythe de la malédiction du Noir et l'incorpore dans le roman.

déconstruction systématique et intentionnelle amène le lecteur dans une confusion sur la crédibilité du narrateur lui-même.

La dévalorisation systématique des Noirs semble être le mot d'ordre du roman. Ces derniers auraient non seulement empêché la construction des chemins de fer par leur lâcheté, mais aussi ils seraient, selon les dires de l'interprète, des «maudits et sans cœur» (M : 84). Ils ne savent pas maîtriser la liberté qu'on leur donne. La question ne se pose donc plus en termes de vérité de l'une ou de l'autre des versions, mais bien comme une ironie de la croyance populaire. La mise en doute de la sagesse populaire par le discours colonial fait figure d'ironie, en particulier la sagesse des griots. Ainsi, quand le commandant apprend que Djigui aurait 125 ans, l'interprète doit préciser que ce calcul est surestimé. Et c'est la raison pour laquelle, le narrateur, parlant pour les Blancs, se plaint que les griots - dépositaires de la sagesse populaire - : « ajoutent, dramatisent et amplifient tout ce qu'ils rapportent» (M : 83). L'exagération sur l'âge de Djigui est une preuve de plus qui semble confirmer les mensonges imputés aux Nègres et le *toubib*¹⁸ interrogé pour le confirmer incite le commandant à se méfier des dires de ces derniers: « Les Nègres sont des menteurs. Djigui a au plus soixante-quinze ans, ce qui pour un indigène n'est pas rien; par manque d'hygiène, les Noirs atteignent rarement la cinquantaine» (M : 98). Cette méfiance à l'égard des dires des Noirs est assez vraisemblablement liée à l'explication plus rationnelle et intelligible que l'interprète venait de donner au commandant pour se faire croire par ce dernier:

Les Nègres de Soba ne savent pas calculer leur âge. [...] Ils pratiquent une culture itinérante et décomptent le nombre d'exploitations mises en jachères depuis la naissance de l'individu. Ce nombre est multiplié par cinq; le champ étant supposé être cultivé pendant cinq ans, alors qu'il

¹⁸ « Toubib » signifie « médecin » dans le jargon d'Afrique francophone de l'Ouest africain.

arrive que les *lougan* soient délaissés après quatre et même trois ans quand la sécheresse sévit.(M : 98)

Toute cette litanie d'explications, qui ne vont pas sans charge ironique sur le discours historique et scientifique de l'Occident, ne vise autre chose pour l'interprète que la distanciation d'avec les incivilisés de Soba - et par extension, les autres Noirs - qui comptent les années de façon arbitraire et non scientifique. Or, l'arrière-discours visé est justement l'arbitraire même du système de comptage des années dans le monde occidental. Ce dernier prend un certain repère - arbitraire et conventionnel - comme les gens de Soba le font à partir de ces mises en jachères, pour dire finalement que les Occidentaux ne devraient pas continuer à imposer leurs systèmes de valeurs ou leur vérité comme la seule valable.

L'ironie par comparaison est un élément à souligner tout au long du roman de Kourouma. D'après le narrateur, le Français est la personne dotée du pouvoir, de la puissance, tandis que le Noir de Soba doit être soumis et exploité: «Au cours des six premiers mois du pouvoir toubab, [...] Djigui et l'interprète étaient montés dans toutes les montagnes [...]. La paix, l'œuvre civilisatrice française, les lois du Blanc et les besoins du Nègre avaient été expliquées à tous» (M : 71). Le fond de ce discours est la négation de l'humanité du Nègre, que sous-tend le discours colonial, un discours manichéiste voulant que le Blanc soit vu comme bon, tandis que le Noir est perçu comme arriéré et inculte. En outre, selon le commandant, il ne faut jamais croire ce que disent les Noirs, ils ne sont pas dignes de confiance. Dès le départ, les villageois doivent apprendre à se soumettre aux Français, à les laisser gouverner et prendre en charge le contrôle du royaume.

Aussi faut-il souligner l'effet ironique résultant de deux systèmes de valeurs opposés. Ainsi, les vieillards, y compris Djigui, se sentent carrément humiliés lorsque les colonisateurs les envoient dans des classes d'alphabétisation. L'idée en arrière-fond de ce discours colonialiste est que les Noirs, à commencer par les «sages», sont réticents au progrès. Par conséquent, ils ont besoin de la civilisation à tout prix, comme le dit par ailleurs Soumaré sous l'instigation du commandant: «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 : 58). Le passage véhicule une certaine ironie portant sur le projet colonial. D'abord, le discours du progrès, avec pour mot-maître la « civilisation » dans ledit projet et tel que présenté dans le roman, contraste avec les concepts d' « amitié », de « fraternité », de « religion », etc. des valeurs sémantiquement humaines que le colonisateur veut éradiquer en Afrique. L'on se demande quel est le sens de cette « vicilisation », de ce « besoin d'évoluer » que le discours colonial met en avant tout en excluant ces valeurs humaines au profit de la recherche pressante d'« argent ». Ensuite, ravalier le Noir au rang d'animal ou le présenter comme un être guidé par les instincts est l'une des stratégies coloniales pour justifier le bien-fondé du projet colonial voulant le sauver de son arriération. Enfin, c'est le colonisateur qui sort gagnant de ce projet avec l'exploitation des populations colonisées, sous prétexte qu'elles ne veulent pas d' « argent ».

À ce niveau, le colonisateur se considère comme un bienfaiteur pour les Noirs qui, en retour, doivent le remercier en participant - gratuitement - à la guerre contre les Allemands qui avaient attaqué la France. Les Français vont

recourir aux mêmes préjugés que ceux qu'ils rejettent sur les Noirs avec la simple différence de la pigmentation de la peau. Ironique est la présentation que Soumaré fait des Allemands à ce sujet, un portrait reprenant les motifs des Français pour inciter les gens de Soba à participer massivement à la guerre:

Les "Allamas" étaient comme les Français des Blancs, mais des Blancs plus grands et plus méchants. Ils projetaient de se saisir de toute la Négritie pour la seule méchanceté de chicoter tous les matins le Noir, de fusiller les soûlards, les voleurs et les menteurs, d'instituer des travaux forcés plus durs et meurtriers sans tirer un bout de rail ni offrir un petit train à Djigui¹⁹. (M : 81)

C'est à partir de cette introduction que la relation devient triangulaire:

France-Allemagne-Soba et continue d'évoluer sur un mode ironique. Au moment où la société française est attaquée par les Allemands, le peuple de Soba est conquis par les Français. Un jeu de pouvoir s'installe dans le récit démontrant que les sociétés cherchent sans cesse à prendre de plus en plus de contrôle, d'expansion et de pouvoir sur les autres. Les Français se présentent comme victimes de la guerre contre les Allemands, donc comme des êtres

¹⁹ C'est comme si le principe des «travaux forcés» était légitime en soi. Dans cette logique, le peuple de Soba devrait choisir les travaux forcés des Français à ceux des Allemands présentés dans le roman comme plus dangereux. En effet, Jacques Chevrier (1998) résume l'esprit des travaux forcés, les différentes formes qu'ils ont prises et leur durée, en insistant sur le caractère de témoignage des récits qui les évoquent:

Aux yeux de l'administration française, les Africains, à quelques exceptions près, étaient considérés comme des «indigènes», des sujets. À ce titre, ils étaient redevables de la corvée, véritable impôt en nature qui pouvait revêtir différentes formes selon le type de travaux à effectuer (défrichage de la forêt, édification de bâtiments à usage administratif, construction de routes...) et surtout la manière, plus ou moins arbitraire, dont il était appliqué. Ces travaux forcés ont perduré jusqu'en 1946, date de la constitution de l'Union française, et ils ont engendré beaucoup de souffrances et d'humiliations. Sur ce point, tous les témoignages se recourent, aussi bien ceux des romanciers, comme Jean Ikellé-Matiba ou Olympe Bhély-Quénum, que ceux des mémorialistes comme Amadou Hampaté Bâ. (90)

Ces différents "témoignages" romanesques dont fait état Jacques Chevrier montrent donc que les Français avaient peur, avec la victoire des Allemands, de perdre tous les avantages qu'ils tiraient des travaux forcés dans les colonies africaines. Ils devaient donc avoir recours à la caricature de l'image des Allemands afin que les Africains répondent massivement à l'appel de la défense de leur "mère patrie" qu'est la France. Les propos du philosophe Félicien Challaye (1998) étaient bien notre propos sur les moyens de mobilisation qu'utilisaient les Français pour amener les Africains à se sacrifier pour la France: «L'on tentait, à l'occasion, de persuader les soldats africains des dommages que ne manqueraient pas de leur occasionner une victoire allemande» (198).

pitoyables dominés par ces derniers et, par conséquent, l'interprète devait annoncer la participation des tirailleurs de Soba à cette guerre contre les méchants: «Les "Allamas" n'étaient pas des sauvés par Allah seul mais une race de méchants Blancs» (M : 81). Avec cette étiquette collée aux Allemands, le peuple de Soba devait vite comprendre qu'il devait «fournir des hommes solides capables d'être de bons guerriers» (M : 81). La mobilisation est si forte que le commandant, l'interprète et Djigui doivent aller «dans les villages pour informer les habitants de l'inhumanité des Allemands» (M : 81). Cependant, l'ironie de la situation reste que tout en sollicitant la participation des guerriers de Soba à la guerre contre les Allemands - autrement dit en reconnaissant qu'ils étaient incapables de vaincre les Allemands sans eux -, les Français continuent à considérer ces derniers comme incivilisés. Le décor de l'habillement illustre bien ce propos:

Ceux parmi eux reconnus aptes ont été coiffés de chéchias rouges, habillés de complets (veste et culotte kaki) ceinturés de bandes de laine rouge sur lesquelles ont été bouclés des ceinturons de cuir; les mollets ont été protégés par des bandes molletières. Ainsi, vêtus de la tête aux chevilles, mais les pieds nus - les nouvelles recrues auraient été incapables de marcher avec les chaussures -, la gamelle et le bidon en bandoulière. (M : 82)

Telle est la description de l'équipement des troupes de Soba qui devaient participer à la guerre franco-allemande. Porter des chaussures aurait été plutôt les rehausser, car un esclave ne saurait posséder tout de ce que son maître possède. Les futures recrues étaient capturées par les gardes, les sicaires et l'interprète et il était courant que ces Nègres travaillent d'abord gratuitement chez leurs prédateurs avant d'être présentés au Commandant Blanc «complètement vidés, maigres et malades» (M : 83). Ce dernier devait quand même arrêter cet abus, mais non pas pour libérer cette main-d'œuvre gratuite,

car elle devait aller en guerre. Le narrateur dit, avec ironie : « Le commandant voulut pendant la guerre, par charité chrétienne, [...] mettre fin à cet abus » (M : 83). L'intention ironique est déjà là, car la guerre n'est pas plus humaine que les corvées que les capturés exerçaient chez les employeurs noirs. L'enjeu reste plutôt que « la France essoufflée avait besoin de tirailleurs solides » (M : 83).

Le récit du retour des tirailleurs blessés est l'un des plus ironiques du roman. En effet, le narrateur fait état du retour non triomphal : « Les premiers rapatriés sanitaires venant de France débarquèrent. 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 » (M : 83). Le fait que le sort des « rapatriés sanitaires » soit mis sur les épaules des Allemands sans questionner ceux qui les ont envoyés à la guerre est problématique et c'est dans ce sens que l'ironie fonctionne mieux, avec la déviation de la question, surtout qu'à la réputation de méchanceté des Allemands, le narrateur oppose la bonté légendaire des Français : « Les Français avaient confirmé leur renom de bons Blancs; à nos compatriotes abîmés par les Allemands, la France généreuse avait laissé: le casque en fer, la chéchia rouge, la ceinture de flanelle, la capote sur laquelle étaient épinglées les médailles. Ils portaient tous des brodequins; les culs-de-jatte et les unijambistes les avaient sur les épaules, les autres aux pieds » (M : 84). C'est comme si ces objets laissés aux « abîmés » avaient une si grande valeur qu'ils remplaceraient leur vie. De plus, le narrateur présente le récit pathétique des rapatriés sanitaires avec une satisfaction qui cache mal l'intention ironique. En effet, le prix de leur sang est qu'en fait, « au-delà des

mers, on leur avait appris à marcher avec des chaussures et à manger avec des fourchettes» (M : 84), les objets symbolisant la civilisation dont ils devaient être fiers. Comme témoignage, le narrateur ne révèle-t-il pas que ces blessés refusaient de se séparer de ces habits et chaussures «qui les distinguaient des autres Noirs» avant de dire que: «Ils étaient heureux et fiers d'avoir combattu pour la France» (M : 84)? Cette euphorie ne tenait qu'à une chose: les guerriers se croyaient civilisés et différents d'autres Noirs et devaient entonner *La Marseillaise* pour le prouver. Le narrateur révèle cependant le caractère artificiel de cette euphorie:

Ils parlèrent français (c'est plus tard que nous saurions que c'était là un charabia à eux, que les natifs de France n'entendaient pas). Leurs dires étaient hérissés d'éloges, de mensonges et de merveilles. Ils prétendaient avoir en deux ans avoir oublié nos dialectes et nos manières sauvages telles que manger à la main, marcher nu-pieds, [...]. Ils étaient devenus des étrangers, des non-Nègres. (M : 84)

Les anciens tirailleurs étaient décidément contents d'être complètement "guéris" de la "sauvagerie noire" et d'appartenir à la civilisation française. Ils rejetaient les leurs pour éviter tout soupçon pouvant les rapprocher. L'ironie est que les Français ne les acceptaient pas non plus parmi eux et qu'ils se trouvaient, sans le savoir, dans le *no man's land*. Ainsi, au moment où ils enterraient leurs coreligionnaires tombés sur le champ de bataille, leurs chants de requiem furent interprétés par le commandant blanc comme des chants de joie, puisque la France venait de gagner la guerre. Le commandant les obligea de monter au Kébi pour continuer à célébrer: «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» (M : 85). L'ironie de ce passage porte sur le discours

colonial où le projet colonial est présenté comme une œuvre de civilisation. Le discours officiel de la fête commune entre colonisateurs et colonisés affiche une atmosphère de fraternité, de partage alors qu'en réalité il vise à manipuler le monarque pour fournir les hommes de guerre et les vivres à la France afin d'arriver à une victoire définitive. En effet, le commandant français sait que la France avait gagné la guerre grâce aux tirailleurs de Soba. C'est le négatif de ce qui est affirmé, comme le souligne le narrateur en relatant les persécutions des gens de Soba pourtant conviés pour fêter la victoire de ce que l'officier appelle leur « mère-patrie » : «Malgré les assurances prodiguées par le commandant, la fête ne fut pas belle. Les habitants de Soba pratiquèrent la danse des crabes: à chaque pas, le danseur se retournait afin de s'assurer qu'un garde ne fonçait pas sur lui pour l'enlever et l'amener» (M : 85). Le climat de suspicion ne s'estompe donc pas et il a effectivement eu lieu comme le dit Félicien Challaye: «De fait, les troupes africaines ne participeront que marginalement au défilé de la victoire, le 14 juillet 1945» (1998: 199).

Les villageois sont donc partis en guerre sans protester et même en revenant blessés, ils étaient fiers de ce qu'ils avaient accompli pour la « mère-patrie ». Les Français, qui demandent de plus en plus de Noirs à Djigui pour travailler sur les rails de chemin de fer, se font réclamer des dus par l'Amérique, l'Angleterre et la Russie, car ils les avaient grandement aidés à vaincre les Allemands. Maintenant qu'ils se sont débarrassés de l'ennemi, les Français font alors face à leurs anciens alliés qui veulent leur récompense : «le partage de toutes les conquêtes africaines et asiatiques de la France» (M : 229). Au moment où ces pays réclament leur dû, le peuple de Soba, lui qui s'est fait envahir par la France, qui l'entraîna même dans la guerre, la famine, les travaux

forcés, ne dit rien. Il est de nouveau mis en jeu parce que la France a fait des promesses à d'autres pays. Les citoyens de Soba sont contraints à une autorité, qui, elle, est redevable à d'autres pays.

Il s'agit des *monnew* qui frappent le peuple de Soba et principalement son roi qui pourtant a toujours fait de nombreux sacrifices dont le narrateur évoque ironiquement «l'utilité» avec une litanie de termes, tel un prêtre faisant son homélie:

Les sacrifices n'ont pas été inutiles! Non! Ils ont grandi Djigui en humanité, en sagesse, en force et en beauté. Grâce aux sacrifices, ses paroles sont devenues multidimensionnelles et notre ignorance aidant, il a paru et s'est cru incommensurable. Grâce aux sacrifices, ses laudateurs ont proclamé et nous avons cru qu'il était le seul chef nègre dont on parlait; le seul que les Blancs venaient voir; le seul que le gouverneur recevait et distinguait; le seul dont les photos apparaissaient dans les livres et les magazines; le seul de tout le Mandingue qui pouvait juger et condamner ses sujets sans en référer au commandant; le seul de chez nous qui méritait de marier toutes nos femmes. (M : 97)

À lire ce passage, l'on entrevoit une interdiscursivité et une parodie du discours de la négritude. En effet, cette dernière présente l'Afrique précoloniale comme un paradis perdu, où le chef (le monarque) était caractérisé par les valeurs de grandeur, de sagesse et de justesse. En reprenant ces valeurs prônées par le discours de la négritude, le narrateur semble les remettre en question, ce qui avertit le lecteur de l'intention parodique du propos.

2.6. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons pu examiner les médiations ayant permis à l'histoire de servir de toile de fond aux conflits discursifs. Ainsi, les discours dominants du récit colonial, de la négritude, de la civilisation, se disputent le terrain dans le roman et l'auteur ne les convoque que pour les remettre en question.

Aussi faut-il souligner le conflit de mots et de personnages apparaissant dans *Monnè* dès l'incipit. À travers le titre déjà, la tendance conflictuelle repose sur la mauvaise cohabitation des mots appartenant à deux codes linguistiques n'ayant rien en commun. Ce conflit se renforce ensuite dans le texte par les mots de l'interprète se présentant comme une arme à double tranchant. Le personnage de l'interprète ne peut qu'être considéré comme l'incarnation même des malentendus disséminés dans le roman. Le conflit de mots passe par lui dans la chaîne du trio – Commandant - Soumaré – Djigui. À tout bien considérer, cet ensemble ne constitue pas du tout un groupe homogène. Rien qu'à penser à l'univers représenté par chacun de ces personnages, l'on comprend l'ampleur du conflit qui les divise. Cependant, par son statut ambivalent, l'interprète réussit à éviter le conflit par l'entretien du malentendu jouant sur le sens des mots.

Étant donné que c'est l'interprète qui dicte sa volonté au commandant et au roi, censés être ses maîtres, Kourouma renvoie sans cesse au carnavalesque tel que développé par Bakhtine. Dans *Monnè*, un renversement total des rôles et des rangs est noté, puisque l'interprète fait agir les deux maîtres de Soba qui ne s'en rendent jamais compte, créant ainsi une ironie constante de situation dans ce contexte.

Les figures de déconstruction sont mises à contribution par Kourouma afin d'alléger les discours dominants ayant déjà fait date dans l'histoire. En effet, l'ironie et la parodie nuancent les discours de la colonisation, de la négritude, voire de la civilisation. En convoquant les clichés et les stéréotypes du récit colonial sur les peuples des colonies, Kourouma illustre bien le conflit basé sur les excès de ce discours. La parodisation fait même de la notion de

civilisation synonyme d'aliénation et d'hégémonie, ce qui accentue la guerre de mots. Il en est de même du discours de la négritude convoqué ironiquement dans le roman pour récuser les postulats sur lesquels se base sa légitimation. En effet, l'idée d'une Afrique pré-coloniale à l'abri de tout défaut devient également la cible de l'ironie dans le roman, le côté manipulateur de ce discours qui ne fait que renverser l'équation du discours colonial.

Chapitre III

La violence des indépendances ou la destitution des mythes

Il est aussi ridicule de dire que la violence est une culture humaine que de penser que l'inhumanité est le fait des bêtes. Par nature les hommes sont dans un état de guerre perpétuelle du fait des passions qui les animent et du langage dont ils disposent (Robert Gauthier)²⁰

3.1. Introduction

Premier roman de Kourouma, *Les soleils des indépendances* a d'abord connu un rejet des éditeurs français et a fini par s'imposer comme une œuvre majeure de la littérature africaine. Il doit son premier succès au prix de la Francité de la revue *Études françaises* de l'Université de Montréal. Après la première publication, en 1968, à Montréal, les éditions du Seuil ont acheté le droit de réédition et il n'a paru qu'en 1970. Et depuis, les critiques universitaires et journalistiques n'ont cessé de souligner l'innovation de ce roman et de noter la taille de son empreinte dans la littérature africaine. L'une des études ci-dessus mentionnées, *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les soleils des indépendances* (1985) de Pius Ngandu Nkashama avait déjà abordé le sujet dans une perspective mythique, notamment à partir des mythes de la tradition, des différentes cérémonies. Selon d'autres analyses, notamment celle de Makhily Gassama (1995), la spécificité de Kourouma consiste à introduire en littérature africaine les innovations linguistiques en enrichissant la « langue de Molière ». Cet auteur affirme, par exemple, que Kourouma « a vidé les mots de France de leur contenu gaulois pour les charger, comme des colporteurs malinké, de nouvelles marchandises, proposées à la consommation du francophone » (118). Dans *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot* (1998),

²⁰ Actes du 19^e Colloque d'Albi. *Violence et langage* (1998 : 41)

Madeleine Borgomano propose au lecteur une lecture suivie des *Soleils des indépendances* et de *Monnè, outrages et défis*, où les thèmes sont étudiés systématiquement. D'autres articles ont été et continuent encore d'être écrits et ils touchent les divers aspects des *Soleils*. On pourrait citer, à titre d'exemples Aloysius Ohaegbu dans « Les Soleils des indépendances ou le drame de l'homme écrasé par le destin »²¹, Ireland dans « End of The Line: Time in Kourouma's Les Soleils des indépendances »²², Peter Igbonekwu Okeh dans « Duel de signification dans les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma »²³ et Lise Gauvin dans « L'imaginaire des langues: du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) »²⁴. Les aspects linguistique et thématique dominent ces articles.

Par ailleurs, notons que les différentes études susmentionnées sont surtout focalisées sur Fama en tant qu'individu en situation de crise. Or, les soubassements socio-historiques des *Soleils des indépendances* consistent en ce que le destin de Fama, héros tragique, paraît symptomatique de la crise qui a affecté tout un groupe social dont il est représentant en tant que prince. Fama est, en effet, le descendant de ces Malinké qui seraient venus du Nord par vagues successives et qui, aux confins de la Sierra Leone et de la Côte d'Ivoire, ont réussi à affirmer leur prééminence culturelle et économique. Le narrateur affirme que « l'important pour le Malinké est la liberté du négoce » (S : 23). Le négoce faisait ainsi prospérer les Malinké qui finirent par former une aristocratie régionale. Cette aristocratie a joué, à l'époque samorienne, un rôle à la fois militaire (par ralliement à l'Almamy Samory), religieux (comme

²¹ *Présence Africaine* n°90, 1974 :253-260.

²² *Présence francophone* n°23, 1981 : 79-89.s

²³ *Semiotica* v.65, 1987 : 295-315.

²⁴ *Littérature* n°121, 2001 : 101-115.

facteur d'islamisation) et économique (nombreux d'entre eux étaient des colporteurs qui faisaient le trafic de la kola). Le regret de Fama dans le roman souligne la perte du pouvoir économique, lui qui voit dans les indépendances un facteur d'anéantissement du commerce naguère prospère.

À l'époque de la colonisation – les soleils de la colonisation comme dirait Fama –, cette aristocratie s'est trouvée en butte à l'hostilité des Français qui, peu soucieux de composer avec un pouvoir traditionnel bien structuré et fort, ont préféré lui substituer une chefferie de circonstance, constituée pour l'essentiel d'individus d'origine plébéienne et dont l'autorité rendait directement des comptes à l'administration coloniale (le cas du cousin Lacina illustre cet état de choses).

Face à ces usurpateurs du pouvoir, la caste malinké a cru pouvoir compenser la perte du pouvoir par un renforcement de son influence économique, mais là encore, elle s'est heurtée, soit aux structures mises en place par les puissants réseaux de commerce de Bordeaux et de Marseille ou d'autres encore mis en place par les Levantins. Dans ces conditions, l'on peut comprendre mieux les motivations qui ont poussé Fama et les siens à entrer en lutte contre le pouvoir colonial et à jouer un grand rôle dans les mouvements de libération de l'Afrique de l'Ouest (au sein de la R.D.A, par exemple).

En chassant les Français, il s'agissait pour les Malinké spoliés de reconquérir leurs anciennes prérogatives économiques et politiques, et de reprendre la direction des affaires de la cité. L'indépendance pour laquelle elle a combattu n'apportera paradoxalement à cette aristocratie malinké qu'une amertume et une désillusion dont les causes sont multiples et complexes. Tout d'abord, il semble que la caste à laquelle appartenait Fama a été victime d'un

mirage passéiste consistant à vouloir à tout prix restaurer en plein vingtième siècle des structures culturelles, économiques, politiques et des mentalités incompatibles avec l'évolution de techniques et de comportements radicalement nouveaux. Et à un monde en pleine mutation, les vieux turbans se trouvent à la fois coupés de leur clientèle traditionnelle et incapables de renoncer à des pratiques commerciales empiriques que rendent caduques les nouveaux modes d'organisation hérités de l'Occident. Par un double phénomène de dépit et de compensation, cette aristocratie déchue en vient à rejeter en bloc tous les acquis du présent et à survaloriser l'idéologie de l'honneur qui prévalait dans l'ancienne société jadis aristocratique et aujourd'hui mendicante.

Ensuite, l'effacement de l'ancienne classe dirigeante se traduit par son analphabétisme. Entre temps, les enfants de la classe populaire allaient étudier à l'école occidentale et occupaient les postes pourvus par la nouvelle administration au détriment des princes malinké. En définitive, l'aventure de la société malinké du Horodougou, telle qu'elle apparaît au travers d'une approche historique et telle que nous la restitué Ahmadou Kourouma, est bien celle d'une décadence. Et dans la querelle des anciens et des modernes, l'aristocratie malinké apparaît comme victime de l'histoire.

Cette perspective historique, quoique brève, permet de noter les rapports entre la fiction et le contexte socio-historique de sa production.

L'itinéraire de Fama illustre bien la déchéance dont il est l'objet. Il quitte le Horodougou pour aller faire fortune dans la capitale. À sa place, c'est son cousin lointain Lacina qui hérite le trône. Arrivé à la capitale, le prince Fama n'arrive pas à s'intégrer au nouveau mode de vie. Il rencontre malheurs

et misères de tout acabit. À cela s'ajoute la stérilité hantant son ménage avec Salimata. Fama va jusqu'à soupçonner l'impureté de sa femme : « L'intérieur de Fama battait trouble. Qui pouvait le rassurer sur la pureté des gestes de Salimata ? Trépidations et convulsions, fumée et gris-gris, toutes ces pratiques exécutées chaque soir afin que le ventre se fécondât » (S : 29).

Au moment où il cherche à s'adapter, les indépendances viennent bouleverser toutes les structures préexistantes. De l'indépendance, Fama ne gagne que la carte d'identité et celle du parti unique. Déçu, il refuse d'obéir à aucune autorité issue de l'indépendance, période qu'il considère comme bâtarde. C'est ainsi qu'il ne parvient pas à opérer une symbiose entre les différentes valeurs qui se présentent à lui. Il devient un perpétuel homme de contradiction et il se réfugie dans le passé. Ce n'est qu'à la mort de son cousin Lacina qu'il retourne au village pour le deuil, mais il doit accepter d'hériter de tout, dont la plus jeune femme du défunt, Mariam. Il retourne à la capitale avec sa nouvelle femme et celle-ci ne s'entendra pas avec Salimata. Il se réfugie en politique et connaît des ennuis qui le conduisent en prison. À sa libération, il décide de retourner au village en abandonnant ses deux femmes en ville, mais il butte sur les lois des autorités des indépendances qui ferment les frontières et l'empêchent de traverser pour aller à Togobala. Il cherche sa consolation en se lançant dans les crocs d'un crocodile et meurt dans l'ambulance sur le trajet vers l'hôpital de Togobala. Cette mort devient cependant l'accomplissement du mythe des ancêtres de Fama, comme nous le verrons plus loin.

C'est effectivement cet aspect mythique qui n'a pas été suffisamment étudié que vient enrichir ce chapitre. Nous examinerons la violence exercée à l'encontre des vieux mythes à l'épreuve des indépendances. Le présent chapitre

se veut avant tout une réflexion sur le symbolisme émaillant le tout premier roman d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances* et le sens dégagé par la violence caractérisant le parcours du héros.

3.2. La violence langagière et la quête de la liberté du dire

L'on ne pourrait parler des différentes formes de violence sans s'interroger sur ce qu'est la violence elle-même. Il s'agit d'un concept qui n'est pas du tout facile à appréhender. Cette difficulté provient de la diversité des paramètres et des contextes dont il faut tenir compte avant d'affirmer si oui ou non telle attitude, tel propos, tel geste ou tel acte constituent une violence. Selon Johan Galtung, l'un des théoriciens de la violence, « Violence is [...] defined as the cause of the difference between the potential and the actual, between what could have been and what is. Violence is that which increases the distance between the potential and the actual, and that which impedes the decrease of this distance²⁵ » (1969: 168). Dans cette perspective, la situation que vit Fama est elle-même une violence, car si son aspiration est d'être considéré comme prince, il fait face à une réalité qui le réduit plutôt à la mendicité. Et à partir de cette inadéquation, l'on comprend aisément le langage de l'aigreur qu'il développe face à ceux qu'il considère comme responsables de son destin tragique. La violence dont Fama est l'objet pourrait rentrer dans la question que se pose Galtung : « Can we talk about violence when nobody is committing direct violence, is acting? » (1969 : 170). Fama est victime d'une violence que Galtung qualifie, en réponse à ladite question comme *structural*²⁶,

²⁵ Dans un article intitulé « Violence, Peace, and Peace Research ». *Journal of Peace Research*. V.6. 1969: 167-191.

²⁶ Johan Galtung montre les caractéristiques essentielles de cette forme de violence en ces termes: « Structural violence is silent, it does not show – it is essentially static, it is the tranquil waters. In a static society, personal violence will be registered, whereas structural violence may be seen as about as natural as the air around us » (1969: 173).

dans la mesure où sa réplique – une autre violence également – s’adresse presque exclusivement à la structure même, à tout le système des indépendances, donc au nouveau pouvoir. Les expressions totalisantes « fils des indépendances » ou « fils d’esclaves » qu’il utilise souvent illustrent ce propos.

Toute déception et le parcours ombrageux que nous venons d’évoquer engendrent une certaine violence se traduisant à travers le langage des protagonistes romanesques. François-Emmanuel Boucher n’a pas eu tort d’affirmer l’existence d’une permanente violence chez Kourouma : « Kourouma, c’est avant tout le foisonnement des métaphores obscènes, c’est l’éclaboussure du sang des carnages et des jeunes filles excisées, c’est la peinture des rituels nocturnes où le cri des femmes se mêle à celui des bêtes qu’on sacrifie ²⁷ ». Le même auteur poursuit son inventaire de la violence dans l’écriture de Kourouma pour prouver qu’il s’agit d’une caractéristique générale de cette écriture : « Guerres, massacres, meurtres, viols et pillages sont le lot quotidien de tous ces hommes et de toutes ces femmes pris et participant sans relâche à une sorte de carnaval éhonté, brutal et sanguinaire » (2002 : 191). Il est donc normal que ces éléments de la guerre et de la violence en général affectent le langage des protagonistes, un langage à la hauteur de la situation représentée. Il faut noter que pour ce qui concerne Fama, les frustrations sont un adjuvant pour l’aider à forger un vocabulaire nouveau, qui doit s’exprimer d’une manière violente.

Le fait de se considérer comme prince amène Fama à adopter un langage violent adressé d’une part à d’autres protagonistes du roman et, de

²⁷ Dans l’article « Ahmadou Kourouma ou la persistance des ténèbres en Afrique de l’Ouest » paru dans *Discours Social*. Vol. VII. 2002 p. 189.

l'autre, au lecteur. Ainsi, parlant du discours de Fama dans le Cahier spécial de *Notre Librairie* (juillet-décembre 2004), Pierre Soubias écrit : « Déphasé par rapport aux nouvelles conditions politiques et économiques, Fama développe alors un discours aigri et une attitude d'échec » (147). Il faut également comprendre dans ce contexte les injures et les jurons auxquels le héros a souvent recours. Les propos de Mwatha Musanji Ngalasso éclairent sur le caractère violent des injures, jurons et imprécations dans le contexte de la littérature africaine : « Parmi les procédés langagiers, mots, expressions ou énoncés dans la violence verbale ordinaire il y a les insultes et les injures, ces paroles offensantes dirigées contre autrui ou contre soi-même ; il y a les gros mots (jurons, blasphèmes et autres imprécations) définissables essentiellement par leur caractère de transgressions gratuites » (2002: 74). Cet auteur distingue ainsi deux catégories majeures de la violence verbale, à savoir l'insulte et l'injure. Selon lui, « La différence entre ces deux termes réside dans le fait que l'un (l'insulte) est un jugement asserté comme vrai et vérifiable alors que l'autre (l'injure) est un jugement au-delà de la vérité voire de la vraisemblance : l'insulte s'apparente à la médisance alors que l'injure est une forme péremptoire de calomnie » (2002: 74).

Dans le contexte des *Soleils des indépendances*, il est difficile de distinguer les injures lancées par Fama, en réponse à la violence qui lui est faite, de celles qui lui sont imputées par le narrateur. Dans les deux cas, l'injure devient une forme de violence dont la réussite dépend de plusieurs facteurs, notamment le statut de l'injuteur. À ce propos, Marc Bonhomme²⁸ note : « Toutefois, par-delà sa dangerosité intrinsèque, la réussite perlocutoire de l'injure est liée à certaines conditions contextuelles. La réussite de l'injure peut

²⁸ « L'injure comme anticomunication ». *Violence et langage*. 1998 : 25-39.

dépendre du statut social de l'injurier. Si un anonyme profère des injures de charretier, l'effet n'est pas forcément garanti. Mais si un préfet prononce ces mêmes injures, cela peut se révéler très efficace » (1998 : 36).

Selon cette dernière remarque de Bonhomme, nous déduisons que les injures proférées par Fama prennent un autre cachet dans la mesure où il les profère en qualité de prince. En reprenant l'éternelle injure contre les fils des indépendances, «les fils d'esclaves» et bien d'autres injures encore, le prince, de qui l'on attendait un discours respectueux, exerce une violation des lois du discours. Et son statut détermine en fait le poids de la violence des injures qu'il profère. En même temps, les injures que lance Fama suscitent une interrogation sur la violence qui lui est faite et qui en appelle une autre, celle des injures prononcées par lui-même.

Le statut ambigu du prince déchu constitue lui-même une certaine violence, en tout cas symbolique, car le personnage n'arrive pas à retrouver un certain équilibre ; il ne supporte pas son vécu réel. Intérieurement, il se dit prince et il se comporte comme tel, au moment où la société lui rappelle sans cesse qu'il n'est qu'un vaurien. Ainsi, lorsqu'on le défie en lui disant « Assois tes fesses et ferme ta bouche ! » (S : 15), il se sent obligé de se bagarrer avec l'injurier. Il n'avait jamais imaginé qu'un de ses sujets, de surcroît « un fils d'esclave », osât l'insulter. Cette contradiction souligne effectivement la destitution des mythes, car ces derniers sont transmis, au premier degré, à travers la parole et, au second, à travers l'écriture. Cette dernière matérialise d'ailleurs ladite destitution par l'intrusion qu'elle fait dans le champ traditionnel oral, ce qui engendre inévitablement une violence transgressive comme le souligne Mwatha Musanji Ngalasso : « L'écriture de la violence et

de la transgression a donc pour fonction majeure 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 bois »²⁹

La violence verbale se manifeste également à travers les différentes formes d'invectives adressées vraisemblablement au lecteur. La subversion linguistique traduit en quelque sorte la situation violente qui déchire le héros, et par lui transparait le malaise d'après les indépendances. En fait, Patricia Célérier analyse pertinemment cette situation :

Après les indépendances, la violence s'ancre davantage dans l'imaginaire littéraire africain dans la mesure où, dissociée du seul axe colonisateur/colonisé, elle véhicule des significations supplémentaires et devient autoréférentielle. Cette auto-référentialité accrue de la représentation littéraire de la violence coïncide avec un travail plus inventif de la langue dont *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma et *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem, parus la même année (1968), sont des exemples type. Il s'agit de dire l'injustice et l'oppression sur un maximum de registres, linguistiques, politiques et littéraires, de marquer l'écart que suscite la violence en le creusant au sein du texte, pour l'imposer au lecteur³⁰

Effectivement, cette corrélation entre la violence de la période post-indépendante et le langage particulier est bien manifeste dans le premier roman de Kourouma, comme une sorte de microcosme d'une violence beaucoup plus concrète au-delà de la destitution des mythes et de la tradition qui désormais en constitue le réceptacle. C'est d'ailleurs une violence qui s'aggravera et prendra une autre ampleur sous la forme de la guerre explicite, notamment dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*.

La violence de l'écriture des *Soleils des indépendances* se manifestant à travers un style et un vocabulaire « autres » est une réalité qu'il ne faut pas

²⁹ « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français ». *Notre Librairie* n° 148, 2002, p. 77.

³⁰ « Engagement et esthétique du cri », dans *Notre Librairie* n°148, 2002 : 61

négliger, puisqu'elle apparaît comme une sorte de mode de vie. Yves Clavaron affirme, pour caractériser l'écriture de Kourouma, que « Le ton est beaucoup plus polémique et l'invective s'exprime par le registre scatologique et sexuel, qui confère un caractère entier à une langue qui n'a pas été châtrée par le puritanisme occidental, et constitue une réponse au viol de l'Afrique par la colonisation, productrice d'innombrables bâtardises»³¹.

La violence dont il est question dans le roman plonge ses racines dans la colonisation avec tout ce qu'elle a laissé comme héritage. En effet, les nouveaux régimes politiques africains sont le produit immédiat du système colonial et les nouvelles élites veulent occuper la place autrefois dévolue au colonisateur sans rien changer au contenu du système de gouvernement. Ils pratiquent la violence comme le faisait naguère le colonisateur pour réussir à asseoir son autorité. C'est cette situation que décrit Kourouma dans un langage implicitement violent. Tout comme les différents outils occupant une fonction particulière dans la vie quotidienne, nous sommes d'accord avec Mwatha Musanji Ngalasso qui avance que « La violence est une forme de langage. Elle peut investir l'espace littéraire en devenant une forme d'écriture». Comme corollaire à cette affirmation, ce critique traite du rapport existant entre l'écriture de la violence et le lecteur:

Il est important de comprendre que l'écriture de la violence comme tentative de conscientisation, comme forme de subversion, à travers la dérision et les divers procédés de transgression qu'elle cultive, n'est pas un exercice dérisoire : elle exerce un véritable pouvoir d'influence sur les citoyens-lecteurs et recèle une dimension thérapeutique indéniable. Il s'agit, à défaut de guérir par le cri de douleur, d'exorciser la peur par un éclat de rire. (2002 : 79)

³¹ Dans un article consacré à Kourouma et Chinua Achebe « L'Afrique de l'Ouest entre colonisation et indépendance : formation de la nation et genèse du roman ». *Neohelicon* XXXI/ 2. 2004 : 223-238, p.231.

Le langage devient un instrument où le scatologique vient déloger la bienséance et les bonnes manières. Les images scatologiques accompagnent effectivement une situation devenue chaotique, où les repères ne sont plus identifiables. Les expressions du genre « Il ne pesait plus lourd qu'un duvet d'anus de poule » (S : 133), « Gnamokode » (S : 11), « cancrelats des indépendances » (S : 137), dénotent le malaise de l'univers romanesque des *Soleils des indépendances*. Cette violence même du vocabulaire est d'ailleurs l'une des caractéristiques de l'écriture de Kourouma, comme l'affirme Nicolas :

Un autre aspect du vocabulaire de Kourouma est sa crudité scatologique et sexuelle qui ne laisse pas de surprendre. Il arrive à l'auteur d'utiliser le langage figuratif des périphrases [...]. Mais c'est très directement qu'il emploie les mots « laissées », « anus », « testicules », « pénis », « menstrues » que l'on n'est pas habitué à trouver dans les romans de l'époque.

Le caractère concret de ces termes concorde avec l'exigence de vérité et d'authenticité qui se manifeste dans tout le roman. Mais l'impudeur (l'a-pudeur, pourrait-on dire) n'est certainement pas inconsciente non plus. C'est une expression de la violence naturelle du style de l'auteur. Toutefois, l'emploi de ces mots traduit sans doute aussi, [...] de l'humour, une volonté de distanciation vis-à-vis du récit.

Concret par conséquent jusqu'à la crudité, pittoresque, évocateur, le vocabulaire dans *les Soleils* exprime bien, pour sa part, tout ce que le style de ce roman peut avoir d'émotionnel. (1985 : 153)

La violence des expressions utilisées par Kourouma traduit celle des indépendances vis-à-vis des structures traditionnelles comme la chefferie et l'établissement des frontières entre la communauté culturelle.

Par ailleurs, la violence de la situation représentée se traduit, au niveau de l'écriture, par la volonté délibérée d'obliger la langue française à se plier aux exigences du malinké. Alors que certains auteurs, notamment Makhily Gassama et Jean-Claude Nicolas, ont trouvé dans cette transgression linguistique un simple enrichissement de la langue française, il nous a semblé

qu'aucun de ces derniers n'a véritablement fait le lien entre l'univers ombrageux que décrit le roman et l'expression permettant de le décrire. Ainsi, dans *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Makhily Gassama analyse les diverses relations que l'auteur entretient avec la langue française :

Nous soutenons que Ahmadou Kourouma asservit la langue française, qu'il interprète en malinké, pour rendre le langage malinké, en supprimant toute frontière linguistique, à la grande surprise du lecteur. Il parvient ainsi à aboutir à des caractéristiques intensives : le même mot se promène, tantôt avec une aisance audacieuse, tantôt à une allure suspecte, de catégorie grammaticale en catégorie grammaticale, de catégorie sémantique en catégorie sémantique, changeant de contenu à volonté, emmitoufflé dans des images d'un extraordinaire éclat, souvent sans détourner, égayant et s'improvisant à l'intelligence du lecteur. (1995 : 23)

Cet asservissement de la langue française est à la mesure de la violence des faits racontés, car non seulement la violence concerne le langage, mais elle se traduit également dans tout ce que l'on pourrait qualifier d'accessoire par rapport à l'intrigue principale du récit. C'est ce que semble affirmer en d'autres termes Nicolas: « La puissance et la violence sont marquées par les jurons, injures et imprécations, par les exclamations et interrogations, par les images réalistes ou la description précise de faits cruels, par l'ironie et la satire et, sur le plan proprement stylistique, par la variété du rythme et ces grandes caractéristiques de l'expression que sont l'abondance et l'accumulation » (1985 : 181).

3.3. La figure du soleil

La distinction entre le symbole et le mythe est un préalable pour pouvoir décider enfin si le « soleil » dans *Les Soleils des indépendances* est un

symbole ou un mythe ou les deux à la fois. Selon Walter Friederich Otto (1987) :

Le symbole est un signe muet et, si c'est un mot, il scelle un secret qui n'attend que du respect. Tandis que le mythe, lui, doit être explicite. Il lui faut précisément exprimer des entités qui se situent *au-dessus* de l'homme, et telle est précisément la raison pour laquelle elles demandent à être vénérées. Le mythe dévoile le surhumain, tandis que le symbole n'est pour ainsi dire que l'empreinte de son sceau et peut encore garder une valeur quand bien même il n'évoque plus grand chose. (2)

S'agissant du mythe, Claude Polet (1984) l'associe au mystère : « Le mythe est, par sa nature, l'appréhension le plus souvent par le moyen de la narration et au sein des possibilités, théoriquement indéfinies, de la narratologie, des circonstanciations de la réalité intrinsèque du mystère (16).

Si la distinction faite par Otto entre le symbole et le mythe intéresse par son caractère tranché, elle semble négliger l'aspect opérationnel du symbole. C'est pour cette raison qu'un aperçu sémantique du symbolisme du soleil s'impose afin de voir quelle signification pourraient prendre « les soleils » chez Kourouma. Selon le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier³², « le symbolisme du soleil est aussi multivalent que la réalité solaire est riche de contradictions » (710). Même si cette réalité touche plusieurs aspects du symbolisme solaire, nous retenons les deux qui semblent mieux convenir à la figuration romanesque de Kourouma, à savoir que, toujours selon le même dictionnaire, « le soleil est la source de la lumière, de la chaleur et de la vie » (710), mais aussi qu'« il peut également brûler et tuer » (710). Cette double figuration de la vie et de la mort est également observable dans « l'alternance vie-mort-renaissance » (711) à travers le cycle solaire. Le même ouvrage analyse le symbolisme du soleil chez les peuples à mythologie astrale, où

³² Jean Chevalier et al. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 4^e éd., 1969.

le soleil est le symbole du père [...]. Depuis toujours, également, pour l'astrologie, le soleil est le symbole du principe générateur masculin et du principe d'autorité dont le père est pour l'individu la première incarnation ; il est aussi celui de la région du psychisme instaurée par l'influence paternelle avec le rôle du dressage, de l'éducation, de la conscience, de la discipline, de la morale (713).

Avec cette analyse, l'on pourrait se demander s'il n'y a pas de lien à faire avec « les soleils » en tant qu'autorités qui incarnent le personnage du père et, par extension, si Kourouma ne voulait pas critiquer ceux qu'on appelle communément en Afrique les « pères de la nation ». Cette réflexion amène également à faire le lien entre ce (s) soleil (s) avec l'ombre dans le sens du soleil noir que *Le dictionnaire des symboles* définit ainsi : « Le soleil noir est le soleil dans sa course nocturne, lorsqu'il quitte ce monde pour en illuminer un autre [...]. Il est l'antithèse du soleil de midi, symbole de vie triomphante, comme l'absolu maléfique et dévorant de la mort » (714). Quant à l'ombre, le même dictionnaire affirme : « L'ombre est considérée par beaucoup de peuples africains comme la seconde nature des êtres et des choses et est généralement liée à la mort » (561). L'ombre reste négativement reliée au soleil, car le même ouvrage mentionne que « L'ombre est, d'une part, ce qui s'oppose à la lumière ; elle est, d'autre part, l'image même des choses fugitives, irréelles et changeantes » (560).

À partir de la notion de figure, celle du soleil en particulier, nous démontrerons que la narration du roman fonctionne par l'oxymoron, car ce soleil n'arrive jamais à se défaire de l'ombre qui l'accompagne. Tout d'abord, l'auteur déconstruit le discours hégémonique des indépendances présentées comme les soleils alors que l'avenir n'est que l'ombre. L'image du soleil dominant le roman trouve son explication – d'ombre – chez Makhily Gassama, soulignant bien qu'il ne s'agit pas d'une simple allégorie :

Allégorie ? que non pas ! nous sommes de plain-pied dans l'univers malinké. Si Ahmadou Kourouma, dans *Les soleils des indépendances*, s'est particulièrement appesanti sur les actions et réactions de l'astre du jour et sur tous les êtres dont l'existence semble dépendre de lui (l'harmattan et « ses fils »), c'est que l'auteur cherche à nous rappeler sans cesse le message contenu dans le titre de son roman. Le soleil, ici, est impitoyable et vorace et n'est véritablement efficace que dans son œuvre de destruction comme l'est, exactement, l'ère des « indépendances » (1995 : 81).

Le soleil est un élément capital du roman, à tel point que Makhily Gassama le cite, à la même page, parmi les personnages des *Soleils des indépendances* : « Si le Prince Fama peut être considéré comme le protagoniste du roman, sa femme Salimata la deutéragoniste, le soleil en est assurément le tritagoniste », affirme-t-il.

Cette figure du soleil devient une figure mythique et en tant que catalyseur de la destruction dans l'univers romanesque, le soleil mérite une analyse suffisamment détaillée. Pour y parvenir, nous interrogerons le personnage du roman en tant que représentant de cette déchéance occasionnée par les indépendances. C'est d'ailleurs pour cette raison que Parfait Diandue Bi Kacou classe *Les Soleils des indépendances* selon l'ancienne typologie de la littérature africaine dans la catégorie du roman du désenchantement et il ne manque pas d'arguments :

Une littérature du désenchantement verra le jour et Ahmadou Kourouma fait partie des pionniers de celle-ci avec *Les Soleils des indépendances*. Le roman tout pétri d'Histoire chante les déboires de Fama et de toute l'Afrique dont le bilan des huit années d'indépendance est négatif. Les promesses n'ont pas été tenues, tous les peuples anciennement colonisés ont été dupés, floués ; c'est l'heure de la dictature et des partis uniques des pères de la nation. Comme on peut le constater, l'Histoire pèse de tout son poids sur le roman de Kourouma qui expose dans sa cruauté les guerres de libération et tourne en dérision les grands espoirs des indépendances. (2003 : 42)

S'agissant de cette histoire dont il est question, elle est plus mythique que réelle dans la mesure où la quasi totalité du roman véhicule le mythe de

grandeur lié au personnage de Fama, dont la déchéance symbolise celle de toute une grande dynastie princière.

En second lieu, l'auteur procède à la déconstruction des pôles de la colonisation et des indépendances. L'aspect mythologique des *Soleils des indépendances* que certains auteurs ont déjà relevé³³ n'est plus à démontrer. L'une des hypothèses que nous voudrions vérifier dans ce chapitre est que les différents mythes de fondation ou des indépendances sont la source de la violence se traduisant à travers les mots et le langage particuliers du roman.

Ayant été sévèrement critiquée pour s'être éloignée de « la langue de Molière », la langue de Kourouma est une figure parmi d'autres dans la mesure où l'auteur en quête de la liberté du dire s'est mis à l'écart par rapport à la norme, ce qui fait l'originalité de son œuvre. C'est pour cette raison que nous mènerons une réflexion sur la pertinence de la norme linguistique – ici le français – pour apprécier l'esthétique du roman.

Aussi faut-il dire que le langage utilisé s'accompagne d'une autre manière de penser. Ainsi, Fama, le personnage principal est un grand rêveur qui refuse le passé, le présent et qui se projette dans le futur, ce qui le fait vivre dans un lieu mythique. Par cette renonciation à vivre le temps présent, il est considéré comme un fou, il n'arrive pas à s'adapter au nouveau mode de vie et symboliquement il se suicide.

Cette dimension renvoie à la réflexion au sujet du mythe ou plutôt des mythes qui traversent ce roman. Tels que définis par Pius Ngandu Nkashama, « Les mythes [...] sont souvent définis comme des récits imaginaires et imaginés. Comme des sortes d'illusions, d'« erreurs admises », structurées en

³³ Pius Ngandu-Nkashama propose une lecture mythologique des *Soleils des indépendances* dans son œuvre *Kourouma et le mythe. Une lecture des Soleils des indépendances*. Paris : Silex, 1985.

systèmes dans une communauté donnée, et auxquelles la société tout entière adhère irrationnellement, parce qu'elles constituent des éléments déterminés de la cohésion sociale » (1985 : 11). L'une des caractéristiques et l'avantage d'un mythe, c'est sa capacité d'être interprété de plusieurs façons, comme le rappelle Christian Romain (1994) : « le propre d'un mythe, dit-il, est d'autoriser différentes lectures et de nous fournir, en même temps que des évocations exaltantes, de prudentes mises en garde » (210). C'est à travers le mythe que Fama est critiqué et qu'il se retrouve aux prises avec le risible.

Ce qui est critiqué derrière Fama, ce sont les anciennes institutions de l'époque pré-coloniale qui n'ont pas su s'adapter à la conjoncture coloniale et post-coloniale. Ainsi, Fama incarne un rêve qui n'arrive jamais à se concrétiser. Pour relever ce défi, l'auteur recourt à la figure du soleil.

De nombreuses interrogations sont suscitées par le sens et la place du soleil dans le roman. Tout d'abord, présent dans le titre même du roman, le soleil se révèle comme un élément capital du contenu. Dès la première page, le narrateur tente de donner une explication de ce que ce soleil signifie au pluriel, mais contre toute attente, cette explication n'est pas si plaisante qu'on le pense. Le détournement du sens du soleil apparaît déjà dans le regret exprimé au sujet de l'inhumation d'Ibrahima Koné : « Vous paraissez sceptique ! Eh bien, moi, je vous le jure, et j'ajoute : si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances (les soleils des indépendances, disent les Malinké), je vous le jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère ». Cette brève allusion à l'expression malinké ne pourrait suffire à élucider l'énigme du soleil, car si elle permet de situer le contexte de l'expression au sens premier, elle n'arrive pas à expliquer le rôle de l'ombre qui est omniprésente dans le récit,

autorisant ainsi à faire une lecture au second degré, celle qui montre que le soleil en question ne brille plus. Madeleine Borgomano n'éclaire pas non plus suffisamment le lecteur, malgré les détails qu'elle fournit autour du titre du roman : « L'expression « *les soleils* », qui, en français « de France », est soit impossible, soit poétique [...] devient dans ce titre, un décalque d'une expression malinké. « *Soleil* », signifie, au singulier, « *un jour* », et au pluriel, « *une saison* » et plus largement, « *une période* ». (1998 : 16). Même si Borgomano semble avoir fait le contour des explications du titre, elle reconnaît néanmoins l'ambiguïté liée à la figure du soleil, puisqu'elle ajoute immédiatement : « Le titre a donc besoin d'une « traduction » et signifie « *la période des indépendances* » » (1998 : 16). Nous pensons que le titre ne devrait pas être pris isolément, en dehors du contexte dans lequel le roman a été écrit. C'est en tenant compte du contexte global du roman que nous pouvons saisir la portée symbolique des « soleils » dont il est question. De son côté, Jean-Claude Nicolas, reconnaissant la valeur symbolique du soleil, associe ce dernier à l'insatisfaction :

Parmi les significations variées qu'il revêt, le soleil peut traduire tout d'abord un tourment, exprimer le caractère pénible d'une situation. On peut le voir à propos du pillage que subit Salimata : avant cet incident, l'auteur décrit un soleil qui domine et étouffe [...] ; à ce stade de la scène, il représente la main d'Allah, lequel s'est « réfugié » dans un coin paisible de son grand monde, qui s'appesantit sur Salimata. Fama inculpé éprouve le même accablement [...]. Quand Salimata se souvient des drames de son adolescence, elle revoit « un soleil sortant tout rouge » [...], parce que sa couleur est symbolique du sang de l'excision, du sang du viol. (1985 : 130)

Ensuite, Nicolas démontre que le soleil symbolise les indépendances, en rappelant notamment le début du roman où les soleils désignent une période ou bien le fait que les nouveaux pouvoirs s'identifient au soleil selon la

perspective de Fama et le fait que Bakary donne au soleil une signification beaucoup plus générale selon la logique du changement des pouvoirs.

Enfin, Nicolas établit une équation entre le soleil et Fama : « Il est possible de voir dans l'image du soleil l'image de Fama lui-même. En effet, elle accompagne souvent le personnage, et de manière assez étroite parfois » (1985 : 131). Les éléments de démonstration invoqués par Nicolas sont entre autres que les deux nuits de Fama à Bindia et à Togobala sont précédées par le spectacle de la mort du soleil, la comparaison que Fama fait entre sa vie et un soleil éteint, la présence du soleil lointain en haut lors de la mort de Fama, etc. Tous ces éléments suggèrent que la figure du soleil n'est pas du tout facile à appréhender et c'est pour cette raison que nous nous proposons de l'analyser dans ses rapports ambigus avec la figure de l'ombre, dans une perspective mythique.

Tout d'abord, l'atmosphère funèbre et sombre dans lequel le roman débute projette une certaine désillusion quant aux attentes de ces « soleils ». Le narrateur révèle qu'après la « fin » de Koné Ibrahima, il ne reste que « son ombre [qui] se releva » pour aller annoncer la nouvelle des obsèques. Cette ombre est reconnaissable par tous, car « deux colporteurs malinké ont rencontré l'ombre et l'ont reconnue » (S : 9). Parmi d'autres caractéristiques de l'ombre, il y a la rapidité et le silence, car elle « marchait vite et n'a pas salué » (S : 9). L'ombre revient de façon quasi obsessionnelle dans le roman et plus particulièrement à la première page. Le narrateur raconte qu'elle « a déplacé et arrangé ses biens » et dit ensuite que « L'ombre était retourné dans la capitale près des restes pour suivre les obsèques » (S : 9). Elle est donc omniprésente et elle ne disparaît provisoirement que par le procédé de réincarnation : « Puis

l'ombre est repartie définitivement. Elle a marché jusqu'au terroir malinké où elle ferait le bonheur d'une mère en se réincarnant dans un bébé malinké » (S : 10). Cette réincarnation mythique de l'ombre est justement ce qui assure sa perpétuité tout au long des soleils des indépendances, pris ici dans le sens de l'ère.

Le personnage de Fama est le rejeton immédiat de cette figure du soleil ombrageux, lui « Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier descendant des princes du Horodougou, totem panthère » se voit malgré lui faire « la bande avec des hyènes » (S : 11) et il fait partie des « vautours ».

Après le récit tragique décrivant la déchéance du prince Doumbouya, la véritable signification du soleil se traduit par l'expression « Ah ! Les soleils des indépendances ! », car le narrateur se pose comme témoin de la dégradation du soleil si ce n'est la putréfaction complète sous-tendant ce dernier : « Et tout manigançait à l'exaspérer. Le soleil ! le soleil ! le soleil des Indépendances maléfiques remplissait tout un côté du ciel, grillait, assoiffait l'univers pour justifier les malsains orages des fins d'après-midi » (S : 11). Le soleil qui normalement réchauffe et symbolise la lumière et l'espoir - à travers l'expression « voir le soleil/ la lumière au bout du tunnel », par exemple, acquiert une autre signification, une connotation négative. C'est ce soleil qui destitue le prince Fama. Au lieu de briller, il « grillait », au lieu de semer la clarté, il « assoiffait » l'atmosphère. C'est surtout cette image du soleil que le lecteur retient plutôt que de le prendre comme une simple appellation de la période des indépendances. C'est bien entendu cette période, mais il faut y ajouter tout le parcours sémantique de déchéance, de dégradation des valeurs

traditionnelles, d'effondrement des mythes de grandeur qu'elle traîne derrière elle.

Comme le précise Pierre Soubias,

La démystification de l'indépendance est d'ailleurs inscrite dans le titre même du roman. Si on n'est pas averti, on interprète le mot « soleil » comme une métaphore très valorisante, comparant les indépendances à une source de vie et de lumière. Mais après quelques lignes de lecture, le vrai sens de la formule apparaît. [...] Toute l'illusion de la métaphore est dissipée : le roman ne chantera pas la gloire des indépendances, mais décrira la réalité de ce moment historique qui suit les indépendances »³⁴

Cependant, l'on pourrait se demander d'où vient l'idée des indépendances maudites ou porteuses du malheur. Pour répondre à cette question, il faut suivre de plus près l'itinéraire de Fama, car c'est d'abord lui qui devient victime des bouleversements causés par les indépendances, comme cela transparait dans le récit de sa mésaventure. Il regrette le passé mythique qu'il voudrait éterniser à jamais.

Qu'apprend le narrateur au lecteur au sujet de la dynastie des Doumbouya dont Fama était le dernier et l'héritier du trône ? La présentation de ce personnage fait de lui un véritable mythe : « Fama, véritable prince malinké né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes, éduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir le manger parmi d'autres et coucher sa favorite parmi cent épouses » (S :3, 12). Mais ce personnage devient malheureux et vit désormais de la mendicité. Le mythe de la damnation des Doumbouya a une origine bien connue : la faute de Bakary. Semujanga (1999) note que Fama n'avait pas d'autre choix que de suivre le destin : « Le destin de Fama trouve son origine dans la fatalité historique. Son ancêtre Bakari a commis une faute. Incapable d'expliquer les paroles énigmatiques de la Voix, Bakari accepta le

³⁴ Dans un article du Cahier spécial de *Notre Librairie* n°155-156 « Les Soleils des indépendances : la magie du désenchantement » (janvier-mars 2004), pp. 147-148.

compromis de la Voix. C'est dans ce mythe de la fondation de la dynastie qu'il faut retrouver le destin de Fama » (131). N'eût été le pacte conclu entre l'ancêtre Bakary et la Voix, Fama aurait donc eu une vie d'un véritable prince, car toutes les qualités et les honneurs traditionnellement rattachés au prince sont bien réunis pour assurer le confort de Fama, un confort qui, selon le désir de ce dernier, doit perdurer hors de toute considération spatio-temporelle. C'est d'ailleurs ce qui l'amène à désobéir formellement à l'administrateur qu'il qualifie d'un «garçonnet, un petit garnement européen d'administrateur, toujours en courte culotte sale, remuant et impoli comme la barbiche d'un bouc » (S : 23), alors que c'est bien ce dernier qui commandait le Horodougou. C'est à ce moment que Fama qui se croyait encore prince et qui n'avait pas à se rabaisser devant le « minable » administrateur, trace son propre destin. En effet, le narrateur rappelle qu'« il buta sur intrigues, déshonneurs, maraboutages et mensonges», puisque l'administrateur préféra, à la mort du père de Fama, nommer « Le cousin Lacina, un cousin lointain qui pour réussir marabouta, tua des sacrifices sur sacrifices, intrigua, mentit et se rabaissa» (S : 23). Lacina qui était docile devant l'administrateur européen hérita illégitimement du pouvoir, alors que Fama en fut définitivement écarté, car, comme le dit le narrateur, « évidemment Fama ne pouvait pas le respecter ».

Le caractère superficiel du pouvoir de Fama fut d'ailleurs étudié par Xavier Garnier : « Telle est la puissance de Fama. Une puissance dont il hérite par voie héréditaire mais qui ne lui donne, en l'occurrence, aucun pouvoir réel. Le roi est un maître de cérémonie : sa place est centrale, mais son pouvoir ne s'exerce que sur un ordonnancement de surface » (2004 : 158). C'est ce que Fama a compris le moins, car continuer à ignorer l'existence du pouvoir de

l'autorité des indépendances fait de lui un personnage hors du commun, vivant dans un monde à part, forgeant un destin dont lui seul est capable de comprendre le sens.

Moncef Badday va dans le même sens en affirmant 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 nécessaire ».³⁵

Cependant, à côté de ce mythe personnel de Fama comme prince, se trouve un autre mythe collectif, celui de son clan, malinké, qui prospère dans le négoce et 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). Il s'agit en fait des repères à partir desquels le malinké se reconnaissait. C'est ce qui fait de Fama un représentant de tout un peuple.

Cependant, Fama n'arrive pas à atteindre le pouvoir et le bonheur prévus par sa descendance royale. Il s'en trouve écarté par les circonstances qui se relaient, dirait-on, d'une manière sciemment programmée.

Malgré une telle déchéance que ce critique semble attribuer au destin, il faut affirmer que le personnage de Fama est essentiellement caractérisé par le principe de la liberté du dire. Son mode de vie le fait ressembler à un être en perpétuel mouvement du contre-courant, à la poursuite d'un soleil qui semble ne plus briller. Ainsi, le soleil est l'élément central autour duquel le mythe de la grandeur gravite. Il se présente sous deux aspects : le bénéfique et le maléfique. Sous le premier aspect, le soleil est associé aux divers souvenirs d'enfance chez Fama. Il est bien celui qui le console chaque fois qu'il se trouve en face

³⁵ *L'Afrique littéraire et artistique* n°10. 1978, p. 2.

des difficultés ou des ennuis causés par les indépendances. Ainsi par exemple, Fama se trouve consolé par le soleil au moment où il s'avisait que tous les gratte-ciel appartenaient aux Toubabs alors qu'ils ont été construits par les Noirs - supposés le servir en tant que prince- : « Les souvenirs de l'enfance, du soleil, des jours, des harmattans, des matins et des odeurs du Horodougou balayèrent l'outrage et noyèrent la colère. Il fallait être sage » (S : 21-22). Selon cette perspective, le soleil bénéfique garde un rapport étroit avec l'enfance, la jeunesse, les jours, les matins, tout ce qui renvoie à la clarté, à la bonne humeur, etc. Il s'agit donc d'un soleil levant qui ne se localise qu'à Horodougou, lieu privilégié et mythique de Fama où il aurait pu se bercer dans l'honneur. C'est d'ailleurs ce qui explique toute une litanie d'éloges associés au village et à son soleil : « Ah ! Nostalgie de la terre natale de Fama ! Son ciel profond et lointain, son sol aride mais solide, les jours toujours secs. Oh ! Horodougou ! tu manquais à cette ville et tout ce qui avait permis à Fama de vivre une enfance heureuse de prince manquait aussi (le soleil, l'honneur et l'or) » (S : 21). L'on voit déjà que le symbolisme de la lumière caractérise les rêves de Fama qui semble être resté dans une enfance éternelle et mythique.

Comme le remarque Garnier (2004), bien que symbolique, cet espace rassure Fama et lui garantit une vie princière : « Dans cet espace préservé du Horodougou, Fama a la garantie de ne faire aucune mauvaise rencontre. Certes, il mourra en voulant passer la frontière qui partage le royaume, mais cette frontière est précisément un élément étranger, incompréhensible du point de vue royal. À l'intérieur de son royaume, le roi est invulnérable ; il est le point de mire de toute l'organisation spatiale » (158). Telle est du moins la règle générale, mais les exceptions s'imposent et la remplacent pour le cas de Fama

qui se retrouve obligé de demander une autorisation pour circuler dans ce qui devait être son royaume : « D'ailleurs Vassoko voulait que Fama présente les papiers qu'il avait sur lui. Le prince n'avait même pas une carte d'identité. Vassoko décocha un petit sourire. Sans papiers on ne pouvait pas passer [...].Un Doumbouya, un vrai, père Doumbouya, mère Doumbouya, avait-il besoin de l'autorisation de tous les bâtards de fils de chiens et d'esclaves pour aller à Togobala ? » (S : 189-190)

Tout le roman est traversé par la figure du soleil alternant avec celle de l'ombre. C'est d'ailleurs ce que ponctue la métaphore de la petite herbe et du fromager, métaphore illustrant bien la situation inconfortable dans laquelle Fama fut laissée par les indépendances : « Fama brouillait de remords pour avoir tant combattu et détesté les Français un peu comme la petite herbe qui a grogné parce que le fromager absorbait tout le soleil ; le fromager abattu, elle a reçu tout son soleil mais aussi le grand vent qui l'a cassée » (S : 22). L'on voit Fama qui refuse de se chauffer au soleil des indépendances où les « Bâtards de fils de chien ! » (S: 27) règnent en maîtres absolus. Le narrateur précise bien que dans ces conditions, le soleil est identique à l'ombre et qu'il ne fait pas bon vivre dans ce soleil étouffant : « Une vie qui se mourait, se consumait dans la pauvreté, la stérilité, l'indépendance et le parti unique ! Cette vie n'était-elle pas un soleil éteint et assombri dans le haut de sa course ? » (S : 31) Il ne cesse de mentionner que ce soleil est un « soleil maléfique » (S : 32), ce qui amène à observer que le roman baigne dans une ambiance de négativité se traduisant par l'omniprésence de l'ombre. Cette figure de l'ombre fut soulignée par Jean-Cléo Godin qui affirme que dans *Les soleils des indépendances*, « La transition est d'ailleurs marquée, chaque fois, par un départ ou une arrivée – ce qui peut bien

se faire, dans ce pays où les ombres des morts se déplacent, par l'évocation de la mort. En fait, poursuit-il, le roman est comme encadré par la mort. Tout commence avec la mort de Koné Ibrahima dont l'ombre s'échappe aussitôt de la capitale [...]. À la fin, c'est Fama qui meurt, victime d'un caïman sacré »³⁶

La figure du soleil/ombre est porteuse de tous les maux dont souffre Fama, mais également de ceux qui hantent sa femme, Salimata. On voit cette dernière attendre avec emportement le soleil de l'excision – la période de l'excision – dont sa mère vantait les vertus et d'où elle sortirait déjà devenue adulte, avec toute la fierté d'avoir triomphé au champ de l'excision. Le narrateur rappelle qu'à cette épreuve, le soleil était au rendez-vous : « Le soleil sortait, rougeoyait derrière les feuillages » (S : 36). C'est donc le même soleil qui accompagne Salimata durant les épreuves de l'excision comme un témoin de sa souffrance qui allait être définitive :

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)

Dans de telles circonstances, l'avancement du soleil coïncide avec la progression de la douleur et ce soleil est d'office considéré comme vecteur de la dégradation. Ne le voit-on pas arriver « au-dessus des têtes », au moment où Salimata reprend la conscience alors qu'elle doit être assistée pour pouvoir rentrer ? Le soleil est inséparable des malheurs qui poursuivent Salimata, car les séquelles de l'excision l'ont amenée chez le féticheur Tiécoura qui la viole en présence de ce témoin incontournable :

³⁶ Jean-Cléo Godin. « Les Soleils des indépendances ». *Études françaises*. n° 2. v.4. 1968, p. 209.

C'était là, au moment où le soleil 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 vent, en jaune et en rouge, et elle poussa un cri de douleur et elle perdit connaissance dans le rouge du sang. Elle avait été violée. (S : 38)

Emile Langlois relève le paradoxe qui présente le côté sombre accompagnant le soleil – entendu dans le sens de la clarté, de la joie et de l'épanouissement – pour une Salimata dont l'espoir se trouve éventré : « L'excision, qui aurait dû la faire entrer dans un groupe social, l'en a exclue. La nuit suivante, alors qu'elle se remet de l'opération dans cette case mystérieuse encombrée de masques, de trophées et de gri-gri, elle est violée par le sorcier Tiécoura, l'homme même qui devait veiller sur elle. Désormais, l'acte sexuel sera indissolublement lié chez elle à l'excision et au viol » (1974 : 96). Tout en présentant le féticheur comme l'auteur de ce viol, le narrateur revient de temps en temps sur ses propos pour dévoiler le caractère ombrageux du violeur, ce qui le pousse à soupçonner un génie : « C'était le génie sous la forme de quelque chose d'humain qui avait tenté de violer dans l'excision et dans le sang (S : 39). Par la suite, le violeur se métamorphose dans une ombre : « l'ombre s'était échappée par la porte quand Salimata avait crié » (S : 39). Cette alternance entre le soleil et l'ombre laisse une grande prédominance à la deuxième comme si le soleil était là pour témoigner l'existence de l'ombre, celle du violeur Tiécoura, « Un homme dont l'ombre, la silhouette et l'effluve même de très loin suffisaient pour que Salimata ait la nausée, l'horreur et le raidissement » (S : 40). L'ombre de Tiécoura hanta Salimata, de telle sorte qu'elle retrouve sans effort en son premier mari Baffi, un Tiécoura qu'elle tua en étranglant la hernie. Ce fut le même scénario avec le petit-frère de Baffi.

Tiémoko dont les yeux rouges rappelaient sans cesse Tiécoura, l'ombre dont elle finira par s'échapper.

Associée au soleil, l'image du sang résume d'ailleurs tout ce qui hante Salimata, comme le souligne Makhily Gassama (1995) :

L'image du sang est certainement l'une des plus actives et des plus éclatantes dans *Les soleils des indépendances*. Elle soutient l'action en justifiant ses divers rebondissements. Le sang et tout ce qui rappelle sa couleur persécutent Salimata et la font s'agiter et agir. Le sang, c'est la douloureuse excision, le faste cérémonial manqué ; le sang ; c'est le viol dont elle avait été victime après l'excision ; c'est l'image du monstrueux Tiécoura durant la scène de viol ; le sang, c'est aussi celui des sacrifices innombrables. (78)

Il faut remarquer le rapport entre l'image du sang et celle de l'ombre dans le roman. En effet, les deux images apparaissent lorsque le personnage arrive dans un moment critique et les deux sont synonymes de la mort.

Dans tout ce que fait Salimata, le malheur lui colle au dos, y compris dans son petit commerce. Bien que bienfaitrice offrant à manger aux mendiants du marché, Salimata devient victime de l'ingratitude de ces derniers au grand soleil :

Les murmures s'amplifièrent, s'élevèrent en clameurs et brusquement comme à un signal tous s'abattirent sur Salimata, l'attaquèrent en meute de mangoustes, la dépouillèrent, la maltraitèrent et avant qu'elle n'eût poussé trois cris, se dispersèrent, se débandèrent et disparurent dans le marché comme une volée de mange-mil dans les fourrés. Ils abandonnèrent Salimata seule au soleil, seule dans la poussière, les bras croisés sur la tête, le pagne tiré, les fesses nues, les cuisses serrées, les seins à découvert. (S : 62)

On voit que le soleil revêt plusieurs aspects, mais la connotation négative reste dominante dans bien de cas. Il est tantôt caractérisé par « l'incendie », tantôt c'est « un soleil peureux et désemparé » (S : 64). Pour Salimata, il s'agit d'un soleil de la douleur, surtout qu'il évoque sans cesse les souvenirs du viol dont elle a été victime après l'excision. Ainsi, même quand elle se proposa d'aller

consulter le féticheur pour guérir sa stérilité, le fait de sacrifier un coq la laisse dans des souvenirs assez douloureux. Le narrateur la fait accompagner par « le soleil sortant, tout noyé dans le sang, le viol » (S : 74). Au moment où le féticheur se félicitait de l'acceptation du sacrifice, puisque balancé par le vent, les comparaisons douloureuses étaient les seules à occuper la pensée de Salimata : « Le vent redoubla d'intensité comme les douleurs et le soleil après l'excision, la nuit, les pleurs et le viol » (S : 75). Ce passage établit bien le rapprochement du soleil et de l'ombre, cette dernière étant suggérée par la nuit.

L'opposition jour/nuit symbolise, au second degré, l'alternance obligée de la clarté du soleil et de l'ombre nocturne et elle s'articule bien dans l'interprétation du sacrifice : « Ensemble ils avaient sacrifié le coq. Le coq rouge refroidissait dans une cuvette. Le sang avait giclé, mais un sang n'ayant pas pour l'un et l'autre la même couleur, le même fumet. Pour lui [Abdoulaye], couleur de douceur et fumet du désir d'une peau fine, des fesses rondes et des dents blanches. Pour elle [Salimata], couleur de l'excision et du lever du jour, fumet de la crispation et de la frayeur » (S : 76). L'interprétation de la couleur du sang du coq sacrifié reste donc une autre façon de figurer le soleil et l'ombre, car les deux n'avaient pas le même référent de souvenir. De plus, le féticheur qui voulait la violer ne savait pas que le premier viol avait été une ombre sans précédent dans la vie de Salimata, ce qui poussa cette dernière à réagir très violemment en tentant de poignarder le féticheur qui n'y comprend rien : « Et la lame recourbée frappa dans l'épaule gauche. L'homme hurla à son tour le fauve, gronda le tonnerre. Elle prit peur et par la porte s'échappa, pataugea trois ou quatre pas dans la pluie, se précipita sur les cuvettes, ramassa le poulet sacrifié et sortit » (S : 77-78). Au comportement de Salimata face au

sacrifice qui devait l'éloigner du mauvais sort, l'on pourrait mesurer la crédibilité accordée aux mythes qu'incarnent marabouts et féticheurs. En effet, l'on a cru jusque-là à un pouvoir mythique infaillible des marabouts, qui jadis garantissaient l'équilibre et l'harmonie dans les sociétés africaines traditionnelles, mais le fait qu'ils sont boutés par ceux-là même qui viennent les consulter constitue un renversement symbolique de tout un ordre social. Non seulement ils n'arrivent pas à trouver des remèdes aux maux de la société, mais aussi ils accusent la vulnérabilité du commun des mortels. Grave encore, ils se voient attribués par leurs anciens adorateurs le qualificatif de « parasites ». Loin d'incarner la lumière, le soleil du salut, il ne leur reste que l'ombre d'eux-mêmes. Ils sont manipulateurs, menteurs et violeurs.

3.4. Fama ou l'incarnation du mythe solaire

À partir du personnage de Fama, Kourouma réussit à faire une écriture polyphonique jouant un rôle très important dans la littérature africaine. En effet, les événements évoqués sont autant complexes que les points de vue exprimés dans les romans de l'auteur en général et dans *Les soleils des indépendances en particulier*. Ainsi, Kourouma cultive à volonté la notion d'intergénéricité, tel que le précise Amadou Kone (1993) en parlant de l'épopée en tant que genre traditionnel oral qui influe sur le roman de l'auteur. Amadou Kone donne par exemple les caractéristiques du genre épique en Afrique de l'Ouest et qui se retrouvent dans le roman de Kourouma :

- a) Le héros est généralement issu du milieu noble. Il est ainsi lié par l'un de ses ancêtres à un dieu ou à un animal mythique.
- b) Le héros est prédestiné. Sa venue au monde, son évolution, son destin exceptionnel sont révélés à ses parents avant sa naissance par un devin ou par une parole ancienne.

c) A un moment de sa vie, le héros est spolié de son trône ou est victime d'une grave injustice. Il est alors exilé ou s'exile. Et c'est pendant l'exil qu'il se forme pour engager la lutte et réparer l'injustice dont il a été victime. Cette formation peut être guerrière, ésotérique ou les deux à la fois.

d) Le héros, formé, entreprend la lutte qui est épique. Il sort généralement victorieux de cette lutte et rétablit l'ordre qui au départ avait été perturbé.

e) Le héros a une mission précise et sa préoccupation est d'accomplir cette mission. Par conséquent le problème qui se pose à lui n'est pas d'ordre psychologique et on comprend que sa psychologie ne soit pas développée.

f) Le héros incarne les valeurs positives de la société à laquelle il appartient. Et ces valeurs sont d'autant plus remarquables que l'anti-héros qu'il a en face de lui incarne les anti-valeurs de cette société. (132-133)

Bien que ce schéma ne se vérifie pas dans son intégralité dans tous les romans de Kourouma, la plupart de ces derniers comportent l'une ou l'autre de ces caractéristiques. À titre d'exemple, Fama était destiné à être prince avant que son cousin Lancina n'usurpe son pouvoir. Cette volte-face constitue effectivement l'enjeu de la violence et donne à l'ombre tout son sens. Rappelons que des situations semblables se reproduisent également dans d'autres romans de Kourouma. Par exemple, Djigui est aussi d'origine royale et par conséquent il doit régner sur Soba. Koyaga est président et il a son origine d'un père connu dans le sillage du pouvoir colonial. Il n'est donc pas étonnant qu'il devienne président. La seule exception à la première caractéristique établie par Kone est Birahima. Ce dernier est d'origine modeste, mais il comporte d'autres caractéristiques de l'épopée ouest-africaine comme l'exil et la lutte après avoir fait une formation guerrière.

Cette petite mise au point soulève bien des questions au sujet du héros Fama. En effet, qui pourrait mieux incarner le mythe de la puissance que ce prince, lui qui refuse de reconnaître l'autorité issue des indépendances, au nom de sa naissance noble ? Au Délégué du Syndicat National des transporteurs qui

ne voulait pas que Fama monte dans le camion qui n'était pas à la tête de fil, Fama « se redressa, dégaina son couteau et malgré les cris de Salimata, menaça le délégué et injuria tout le monde, le délégué et le syndicat de tous les bâtards, leur père et la mère des indépendances » et il se sentit alors honoré par cette violence qu'il trouve légitime et digne d'un grand prince : « Ils partirent, et dès la sortie de la capitale Fama se félicita d'avoir à l'autogare découvert toutes ses canines de panthère de vrai Doumbouya. Il a eu raison, vingt fois raison d'avoir embarqué par les injures et les menaces dans le camion de Ouédraogo » (S : 82).

Fama voit en toute forme d'autorité un ennemi l'empêchant de jouir des privilèges et des honneurs de son enfance. Sa réaction face à l'autorité des indépendances est exactement la même, comme s'il devait le faire machinalement. Amadou Koné rappelle bien le contexte de l'honneur que Fama revendique: « Cette perception de l'honneur va se retrouver dans *Les soleils des indépendances* où le prince Fama a une conception quelque peu dépassée des rapports qu'il doit entretenir avec les autres hommes dans la nouvelle société où il vit. Fama est agressé par tout le nouveau contexte qui, à ses yeux, est mortellement entâché de bâtardise » (1993 : 145). En fait, il se croit encore prince et il ne voudrait pas, par exemple qu'un simple garde l'empêche de franchir la frontière pour entrer dans ce qu'il considère comme « sa chefferie » :

Le dernier village de la Côte des Ébènes arriva, et après, le poste des douanes, séparant de la République socialiste de Nikinai. Là, Fama piqua le genre de colère qui bouche la gorge d'un serpent d'injures et de baves, et lui communique le frémissement des feuilles. 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 ses deux testicules, sortir de sa bouche que Fama étranger ne pouvait pas traverser sans carte d'identité ! Avez-vous bien entendu ?

Fama étranger sur cette terre de Horodougou ! Fama le somma de se répéter. [...] Fama éclata, injuria, hurla à ébranler tout le poste des douaniers. Heureusement le chef de poste était Malinké, donc musulman, et à même de distinguer l'or du cuivre. On calma Fama avec les honneurs et les excuses convenables. (S : 101)

Le côté sombre et violent de cette frontière, c'est qu'elle empêche le prince d'aller voir ses sujets et, de surcroît, il n'a pas été consulté avant la mise en place de ce découpage territorial.

Commentant cet épisode, Josias Semujanga souligne le côté rêveur et libertin qui fait de Fama un héros romanesque : « En défendant son honneur alors qu'en réalité, il n'en a plus les moyens, il devient ridicule et l'anachronisme de sa perception de l'univers dans lequel il vit le rend véritablement un héros romanesque. Sa lutte dévient grotesque, car il utilise les moyens dérisoires » (1999 : 132). La recherche de l'honneur perdu s'accompagne du désir ardent de puissance : il veut être reconnu comme prince dans un contexte où le prince traditionnel n'a plus ni pouvoir ni richesse.

Après la traversée de la frontière, le retour de Fama à Togobala, son village natal, est le seul élément romanesque qui ravive le mythe du pouvoir et qui lui permet de retrouver ses « sujets ». Il est également caractérisé par le soleil bénéfique permettant de revivre un sentiment d'enfance princière : « De partout surgissaient des bruits, des odeurs et des ombres oubliés, même un soleil familier sortit et remplit la brousse. Son enfance ! son enfance ! Dans tout il la surprenait, la suivait là-bas très loin à l'horizon sur un coursier blanc, il l'écoutait passer et repasser à travers les arbres, la sentait, la goûtait » (S : 102). L'on voit que même les ombres acquièrent un statut positif lorsqu'elles sont associées à l'enfance. C'est à ce niveau que l'on voit le soleil sous deux aspects radicalement opposés. Comparé au « soleil » associé aux

indépendances, celui de l'enfance est un soleil que le héros goûte avec joie, il voudrait qu'il se prolonge infiniment. De même que le soleil, l'ombre de l'enfance de Fama est une ombre de l'intimité et de l'exclusivité.

C'est au village que Fama réapprend à se comporter en prince, car il retrouve toute sa puissance et il est compris de tous : « Avec les pas souples de son totem panthère, des gestes royaux et des saluts majestueux (dommage que le boubou ait été poussiéreux et froissé !), en tête d'une escorte d'habitants et d'une nuée de bambins, Fama atteint la cour des aïeux Doumbouya » (S : 103). Tout ce qui s'oppose à sa grandeur ne peut plus être toléré par Fama. Seul contre tout un système, le soleil des indépendances, Fama livre un combat dont le but unique reste la conservation mythique du pouvoir de chefs. C'est effectivement ce qui donne une touche ironique à ce récit, car, comme le souligne Aloysius Ohaegbu,

Partout dans le roman, on entend Fama fulminer contre les autorités, sous les Soleils des Indépendances, autorités qui sont pour lui, ou bien « fils des esclaves » ou bien « fils de chiens » ou « bâtards de bâtardise ». 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 beaucoup. (1974 : 255)

Ce destin se matérialise justement à travers la figure du soleil dont le héros tragique reste prisonnier. Il ne peut dire ou faire quoi que ce soit sans faire allusion ou sans maudire les soleils des indépendances et le Parti unique qui, selon toute vraisemblance, le plongent dans une ombre irréversible.

Il faut noter que le soleil sévit aussi bien en ville que dans le village de Togobala où justement Fama remarque des changements inattendus. Après l'absence de vingt ans, le retour devient une occasion de faire le bilan des

dégâts du « soleil » : « Fama reconnut le baobab du marché. Il avait peiné, était décrépité lui aussi ; le tronc cendré et lacéré, il lançait des branches nues, lépreuses vers le ciel sec, un ciel hanté par le soleil d'harmattan et par les vols des vautours à l'affût des charognes et des laissés des habitants se soulageant derrière les cases » (S : 103). Ce bilan négatif ne tient que du mythe du soleil, celui qui dégrade aussi bien la vie de Fama que le paysage de son village natal, un peu à la manière de la parole qui « transfigure un fait en bien ou le tourne en mal (S : 106).

Comme le soleil se présente sous deux aspects, celui du bien et celui du mal, le narrateur définit le premier sous un beau jour, tandis que le second est associé à la nuit, à l'obscurité et donc à l'ombre. Les deux ne se séparent jamais et cette situation se traduit par cette constatation : « A Togobala tout le monde a hâte de revoir le matin comme si le noir de la nuit n'était que cachot et menaces et le blanc du jour liberté et paix ». Ce rêve de liberté associée à la clarté du jour permet à Fama de retrouver l'humeur d'un prince :

Réveillé avant le premier cri du coq Fama put donc se laver, se parer, prier, dire longuement son chapelet et s'installer en légitime descendant de la dynastie Doumbouya devant la case patriarcale comme s'il y avait dormi. Le griot Diamourou se plaça à droite, le chien se serra sous la chaise princière et d'autres familiers se répandirent sur des nattes en demi-cercle à ses pieds et on entendit les vagues des salueurs. (S : 106)

Le mythe de la grandeur est donc entretenu par le soleil, mais il faut vite remarquer que c'est un soleil des apparences se traduisant par des expressions du genre « comme s'il y avait dormi », ce qui donne la prédominance à l'ombre et à l'insomnie. Le mythe de la grandeur ne tient même pas sur des bases solides, car bien que descendant de la dynastie des Doumbouya, l'héritage de Fama n'est pas si enviable. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il s'agit d'un mythe construit sur le néant, car le narrateur recense et minimise lui-

même cet héritage : « 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 étaient mis à l'attache les chevaux, ne se souvenait même plus de l'odeur du pissat» (S : 106-107). C'est donc la fin du mythe même si Fama voudrait le maintenir contre toute logique. Pius Ngandu Nkashama clarifie ce qu'on doit entendre par « la fin des mythes » en ces termes :

Il faudrait comprendre que les personnages dans *Les soleils des indépendances*, ne veulent pas chercher à se rendre compte de leur propre situation concrète. Ils se refusent à poser à la forme des mythes des limites historiques, des conditions d'emploi, à réinvestir dans cette forme la société comme un ensemble cohérent, fonctionnant selon ses lois propres, distinctes des lois de l'imaginaire.

Pour Fama notamment, ces formes de mythes devraient pouvoir dépasser et déborder les limitations historiques et les disciplines de la parole, en même temps qu'il veut à ces mêmes mythes des formes substantielles. Une telle expérience fait de lui, un être à la surface du fait social, gravitant hors de l'orbite des normes institutionnelles et même rituelles. (1985 : 144)

Si Fama accepte les honneurs qui lui sont faits par les nostalgiques du pouvoir des chefs Doumbouya, ce n'est pas parce qu'il ignore l'existence du nouveau maître, mais le mythe de grandeur qui l'anime est si fort qu'il n'arrive pas à s'en défaire. Ainsi, au moment où le conseil secret tranchait sur le statut de Fama dans les soleils des indépendances comme quoi : « Fama resterait le chef coutumier, Babou le président officiel » (S : 136), ce dernier décide de traiter les autorités du nouveau pouvoir comme des « fils de chien », des « bâtards de bâtardise ». Et s'il ne cherchait que l'ombre de lui-même, il aurait dû se contenter de ce statut qui n'était pas moindre pour quelqu'un qui « demeurait analphabète comme la queue d'un âne » (S : 24). Le narrateur fait d'ailleurs le bilan des gains de Fama à Togobala : « Il avait sous ses mains, à ses pieds, à

Togobala, l'honneur (membre du comité et chef coutumier), l'argent (Balla et Diamourou payaient) et le mariage (une jeune femme féconde en Mariam) » (S : 146). Cependant, Fama refuse toute cette fortune relativement intéressante et il veut toujours exiger l'absolu, il veut être reconnu comme un prince malgré le vent qui a tourné et dont il avait été informé par son fidèle serviteur, le griot Diamourou, pour prévenir l'ombre qui attendait Fama au bout de ses ambitions : « Un lundi matin Diamourou l'avait tiré en dehors du cercle des causeurs, s'était penché pour lui cracher dans l'oreille le secret. Le président du village et du comité (il s'appelait Babou) et tous les autres membres allaient interroger Fama, et pas pour rire ou honorer ! Il y aurait du parti unique, du sous-préfet, de la contre-révolution dans la sauce » (S : 131). Malgré les précautions du griot, Fama semble résolu à en finir avec les représentants du nouveau régime, de surcroît illégitime : « Fama allait leur hurler leur vérité et avaleraient. "Le président du comité : un fils d'esclave. Où a-t-on vu un fils d'esclave commander ?" » (S : 133)

Nager à contre-courant est une volonté de puissance animée par un mythe se faisant aussi fort qu'inébranlable. Maintes occasions ont été offertes à Fama pour se chauffer au soleil des indépendances, mais il semble être prisonnier du mythe de grandeur qui le pousse dans un orgueil sans limites. Au lieu de conjuguer avec le nouveau pouvoir, il préfère l'isolement et lancer des injures à son endroit, tout en continuant de fréquenter certains de ses représentants qu'il considère comme des amis. Le résultat de cette attitude contradictoire ne peut que lui attirer des ennuis : « Une nuit, alors qu'il sortait de la villa d'un ministre avec son ami Bakary, tous deux furent assaillis, terrassés, ceinturés, bousculés jusqu'à la Présidence où on les poussa dans les

caves. Fama y trouva tous ceux qu'il cherchait. Comme eux, il était arrêté. Il devait subir dans les caves du palais les premiers interrogatoires » (S : 158).

Pour Fama, la recherche du soleil aboutit à l'ombre de la prison. Tout d'abord, la prison devient un instrument de répression de ceux qui, parmi les politiciens, se présentent comme des lumières, exprimant des opinions autres que celles du parti unique, comme c'est le cas dans la situation décrite ci-dessous :

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 de ministres extraordinaire fut convoqué, délibéra tout l'après-midi 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.

Tout cela constituait des cris d'alarme que Fama aurait dû entendre, il aurait dû retirer ses mains et pieds de la politique pour s'occuper des palabres de ses femmes. La politique n'a ni yeux, ni oreilles, ni cœur ; en politique le vrai et le mensonge portent le même pagne, le juste et l'injuste marchent de pair, le bien et le mal s'achètent ou se vendent au même prix. Fama continua pourtant à marcher de palabre en palabre, à courir saluer, la nuit, tel député, tel ministre, tel conseiller. (S : 157)

Ces emprisonnements ne donnèrent aucun signal d'alarme à Fama alors qu'ils constituent des symptômes d'une ombre qui l'attend si jamais il poursuivait son chemin. Ses visites chez les hautes autorités visaient en même temps à s'enquérir de la situation chaotique qui règne chez ses adversaires politiques – les soleils - et à se créer des amitiés politiques qui pourraient l'aider à sortir de la misère. Mais le résultat est plutôt la ruine de sa vie, car il est lui-même soupçonné de participer au complot. C'est le règne de l'incertitude, car la seule lumière que recevait Fama n'était que celle des soleils artificiels – les lampes-, symbolisant ceux des indépendances. Ces soleils – lampes- permettent au pouvoir des indépendances de garder l'œil sur les détenus, mais aussi de détecter toute tentative d'opposition qu'il annihile sans pitié.

Du côté des détenus, les soleils artificiels ne jouent pas le rôle d'éclairer. Ils entretiennent plutôt un sentiment d'incertitude, de confusion, bref, une ombre totale vient s'installer dans leur univers. La description des caves de la présidence donne les détails à ce sujet : « Combien de nuits y passa-t-il ? Il ne le savait pas. Dans les caves les plafonniers restaient constamment allumés et on ignorait quand venait le soir ; on y subissait la torture, on y respirait la puanteur ; le ventre y sifflait la faim ; la mort de temps en temps y retentissait et parfois aussi les éclats de rires des geôliers vidant les bouteilles d'alcool » (S : 158). Les soleils artificiels des indépendances aveuglent donc plutôt qu'ils ne brillent et le narrateur en profite pour souligner que Fama est en définitive dépassé par les habitudes de la capitale où il venait pourtant de passer vingt ans.

L'emprisonnement de Fama et la torture qu'il subit sont également des signes évidents de l'effondrement du mythe de la grandeur de la dynastie Doumbouya et de l'Afrique traditionnelle en général. Fama ne reste que le jouet des hommes et des événements et ne sait plus par quel miracle il pourrait se tirer d'une situation tellement compliquée. La notion de temps et de mémoire n'existe plus chez lui, car étant habitué à estimer le temps à partir du coucher et du lever du soleil, il n'est confronté qu'à une triste réalité : le soleil - ou disons plus justement les soleils- qui se lèvent mais ne se couchent jamais :

D'abord on y perdait la notion de la durée. Un matin, on comptait qu'on y avait vécu depuis des années ; le soir on trouvait qu'on y était arrivé depuis des semaines seulement. Et cela parce qu'on y débarquait, toujours presque mourant, l'esprit rempli de cauchemars, les yeux clos, les oreilles sourdes. Puis on y passait des jours plus longs que des mois, et des saisons plus courtes que des semaines. En pleine nuit le soleil éclatait ; en plein jour la lune apparaissait. On ne réussissait pas à dormir la nuit, et toute la journée on titubait, ivre de sommeil. (S : 159)

Cette expérience carcérale rend bien compte de l'absence de la notion de temporalité et elle fait voir la prison comme le lieu privilégié de l'ombre. Linda Pipet (2000) a procédé à l'analyse de la notion de temps dans ce lieu avant de conclure que « Le temps du camp est un temps figé, qui passe avec lenteur et dont l'écoulement ne produit rien d'autre que la même journée toujours recommencée ». Cette conclusion s'applique parfaitement au cas de Fama qui, à force de vivre dans une prison toujours éclairée croyait effectivement que le temps n'avancait pas ; il avait perdu toute forme de repère et l'esprit ne retenait que l'ombre sans cesse constante. L'allusion de Pipet au mythe de Sisyphe pour parler d'Auschwitz vaut aussi pour la prison dans laquelle a séjourné Fama : « Le camp [...] est une sorte de condensé amplifié du mythe de Sisyphe (éternel recommencement) » (61). Il faut donc noter qu'à force de vivre dans une prison toujours éclairée, Fama n'arrive pas à distinguer le jour de la nuit. La métaphore de l'ombre joue un grand rôle dans ce contexte, puisque la lumière devient paradoxalement un facteur d'aveuglement, ce qui donne la pertinence à l'analyse du phénomène de prison faite par Pius Ngandu Nkashama :

La prison est avant tout un *espace an-historique*, dans lequel l'homme perd le sens de la réalité, le sens de lui-même.

Il y est constitué une sorte de rempart infranchissable, qui encercle, qui enferme, qui broie. La prison se construit de telle manière qu'elle annule toute volonté et tout désir. Dans ce sens, elle est justement la négation des forces originelles, parce qu'elle supprime, efface, annihile, anéantit ; cette manière de percevoir les prisons, le récit la reprend avec plus de tragique, en découvrant le caractère indéfinissable de cet espace initiatique. (1985 : 97)

Pour mieux cerner la symbolique de l'ombre, il importe également d'interroger les circonstances qui ont conduit Fama en prison. Le rêve ! Une nuit, Fama fit un rêve qui le plongea définitivement dans une ombre. Il vit un

cynocéphale qui poursuivait « les hommes tout nus et musclés mais fous d'épouvante qui se débandaient » (S : 163), ce qui valut un emprisonnement à Fama, dans des conditions épouvantables. Le rêve incarne lui-même l'alternance de la lumière – le fait de voir des choses – et de l'ombre – puisqu'il survient dans le sommeil. D'ailleurs, le narrateur dit que « Fama avait rêvé, avait été aveuglé une nuit par un de ces rêves qui vous restent dans les yeux toute la vie [...] ce rêve qui fumait la mort et la peur » (S : 163). Le rêve, un phénomène naturel et privé, devait être interprété comme une tentative de coup d'Etat. Et d'ailleurs, le narrateur rappelle que lors de l'interrogatoire de Fama, « le soleil avait réussi à se dépêtrer, à se démarabouter », ce qui ravive un peu cette alternance du soleil et de l'ombre, car si le rêve a lieu pendant la nuit, le récit qui le révèle devait se dérouler au soleil, en pleine journée.

À la question de savoir pourquoi Fama n'avait pas couru le lendemain raconter son rêve à une personnalité importante du régime comme le président ou le secrétaire général du parti unique, le narrateur semble répliquer à la place de l'interrogé, par un proverbe ne répondant qu'à une volonté de puissance qui n'est plus : « l'esclave appartient à son maître ; mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul » (S : 166). Il fait reconnaître que ce proverbe renferme le statut ambigu du prince, car le maître dont il est question est l'autorité du parti unique, tandis que l'esclave pourrait s'appeler Fama. Tout ce qui lui appartient en propre n'est que le rêve, mais s'il doit en répondre, il n'a plus de pouvoir même sur ce dernier. Le mythe de grandeur se consume dans l'ombre, mais Fama n'arrive pas à lâcher prise pour reconnaître sa défaite, comme cette réflexion du narrateur le fait voir :

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, 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 trouve derrière les barreaux du pouvoir des soleils des indépendances, mais il continue à se targuer de ne pas se confesser devant le secrétaire général du parti. Il cherche à mépriser les autorités politiques, mais on lui rappelle vite qu'il est ignorant, car il nécessite même un interprète pour comprendre les décisions du juge, ce qui laisse entendre une sorte de parodie de la justice :

Un garde malinké fut chargé d'interpréter ce que le juge lisait. Cet interprète improvisé devait être un Malinké de l'autre côté du fleuve Bagbê. Il avait un langage militaire avec des phrases courtes.

-Vous êtes tous des chacals. Vous ne comprenez pas le français et vous avez voulu tuer le président. Voilà ce que le juge a dit. Il a dit que le jugement était fait. Voilà. Mais comme il sait que vous êtes tous des médissants, surtout vous les Malinké, il dit qu'il n'a pas voulu casser la tête du petit triangle sans les yeux. [...] Vous qui êtes ici, vous êtes de mauvais Malinké, des bâtards, un pur de chez nous ne participe pas à un complot. Maintenant, ouvrez vos oreilles de léporides et fermez vos gueules d'anus d'hyène. Le juge va lire les peines que vous avez bien méritées. Voilà.

Le juge donna la liste des peines. Fama était condamné à vingt ans de réclusion criminelle. (S : 167-168)

La condamnation de Fama à vingt ans d'emprisonnement ferme pour le double « crime » - d'avoir rêvé et de ne pas avoir raconté le rêve à une grande personnalité du régime - prouve en même temps que l'ombre l'emporte sur le soleil, car les motifs de son arrestation sont eux-mêmes sombres et peu justifiés. Cette condamnation atteste également l'importance des rêves, tel que le remarque Madeleine Borgomano (1998) : « Le roman n'a cessé de montrer l'importance et le sens des rêves dans ce monde : mais cet usage politique du rêve sort évidemment de toute tradition et de toute logique. Il manifeste de façon éclatante l'arbitraire, [...] Fama devient alors une sorte de "bouc émissaire", portant, malgré lui, les fautes des autres et (que) sa condamnation

devient comme un exorcisme » (104). Il faut également relever, dans le discours de l'interprète, les propos qui ne sont pas ceux du juge, par le caractère direct du discours : « Maintenant, ouvrez vos oreilles de léporides et fermez vos gueules d'anus d'hyène ». L'interprète se substitue au juge et participe de ce fait à l'anéantissement des condamnés en les projetant dans l'ombre. Cette intrusion du discours de l'interprète souligne l'arbitraire du pouvoir des indépendances, où le chaos règne en toute impunité et les sujets ne savent plus à quel saint se vouer.

3.5. Les figures de l'ironie, du paradoxe et de l'humour en lien avec la guerre et la violence

S'il est un roman où l'ironie, le paradoxe et l'humour s'expriment aisément c'est *Les Soleils des indépendances*. Dans le roman, ces formes de l'écriture oblique permettent de contourner la question de l'affrontement par l'atténuation de la charge violente du mot ou de l'énoncé. Pour le cas de l'ironie, Philippe Hamon (1996) affirme que « c'est un discours mixte réunissant l'euphémisme et le blasphème » (30).

Les figures rhétoriques ci-dessus inventoriées participent en effet à la ruine du contenu énoncé par le narrateur. L'ironie, dans le contexte du roman, est une mise à distance, un espace de la complicité entre celui qui émet le propos et celui qui comprend le clin d'œil ironique. Elle appelle donc une écriture oblique et les formes de la violence passent par cette figure. L'ironie dans le roman fonctionne selon le modèle paradoxal, où l'énoncé du narrateur est émis comme une affirmation hors de tout doute, mais la suite révèle son contenu ironique. Par exemple, lorsque le narrateur décrit la situation de Fama

et d'autres mendiants travaillant dans les obsèques, il commence par affirmer que « toute cérémonie funéraire rapporte » avant de les qualifier de « véritables professionnels » (S : 11). Le lecteur non averti serait tenté de croire qu'ils sont fiers de cette situation, puisqu'ils maîtrisent leur profession. Le contenu ironique est révélé non seulement par le genre de profession dont il est question, puisqu'elle n'en est pas une, mais aussi par les surnoms que les Malinké collent à ces « professionnels », en les traitant de « vautours » ou de « bandes d'hyènes » (S : 11). L'humour accompagne également la description de ces professionnels. Le narrateur fait un portrait de Fama qui « se dépêchait [...] marchait au pas redoublé d'un diarrhéique » (S : 11) pour assister aux funérailles du septième jour de feu Koné Ibrahima. D'abord le dépêchement de Fama n'est pas justifié, puisqu'il n'allait pas secourir, ensuite l'image d'un diarrhéique se dépêchant que donne le narrateur est une pure fantaisie humoristique. L'ironie caractérise aussi la relation du couple Fama-Salimata :

Fama était parti à la mosquée, il y priait chaque matin son premier salut à Allah. La bouillie avait cuit ; elle réserva une assiettée bien sucrée à Fama. Avec les soins que la femme doit, quel qu'ait pu être le comportement de l'homme, quelle qu'ait pu être sa valeur, un époux restait toujours un souverain. La soumission de la femme, sa servitude sont les commandements d'Allah, absolument essentiels. (S : 45)

L'ironie consiste à ce niveau à vouloir justifier une pratique sociale – l'injustice – par un ordre divin. C'est comme s'il n'y avait pas d'autres moyens d'expliquer l'existence de cette injustice que le narrateur invoque l'argument d'autorité, une forme de sophisme absolu. D'ailleurs, les termes « commandements », « absolument » et « essentiels » annulent toute initiative de réplique à l'égard de l'injustice faite à la femme. Une lecture littérale range l'énonciateur derrière cette assertion comme une conviction. Cependant, sachant que parmi les attributs divins figure la justice, l'on découvre que le

narrateur a une autre intention : la reprise des stéréotypes sociaux qui ne tolèrent aucune forme de dialogue entre la femme et l'homme dans des sociétés religieuses : ici les musulmans. Le nom d'Allah en fait foi. Dans le roman, cette forme d'ironie est paradoxale, mais d'autres passages illustrent bien un paradoxe en tant que figure rhétorique. Ainsi, à côté d'un portrait peu reluisant du personnage de Fama : « dans la maison Fama était là sur une chaise, inutile et vide la nuit, inutile et vide le jour, chose usée et fatiguée comme une vieillealebasse ébréchée », l'on trouve un autre qui semble le réhabiliter : « L'aspect restait rassurant : la taille de fromager, les épaules, les bras, tout un visage susceptible de déclencher un oh ! d'admiration à une étrangère » (S : 35).

La situation de Togobala, qui a déjà été contaminé par le vent des indépendances, est décrite par le narrateur comme un village toujours pur et intact: « Louange au Tout-Puissant, Louange aux mânes des aïeux ! Tant que le mur ne se fend pas, les cancrelats ne s'y mettent pas. Cancrelats des indépendances, des partis uniques, de la révolution, vous ne pénétrerez pas, vous ne diviserez pas, vous ne gâterez pas Togobala » (S : 137). Selon les dires du narrateur, le village est suffisamment protégé contre toute invasion des soleils des indépendances, il vit selon la tradition et jamais dans l'avenir il ne pourra changer. Or, tout ce qui est dit reflète plutôt une réalité contraire et accentue la futilité de trop s'accrocher à la tradition, puisque justement ceux que le narrateur qualifie de « cancrelats » font la loi dans le village de Togobala. C'est encore une fois une ironie paradoxale.

Les figures de l'ironie et du paradoxe riment bien avec le paradoxe que représente la figure du soleil. Tout comme la figure du soleil qui affiche une double facette, les figures de l'ironie et du paradoxe gardent un double sens,

littéral et le sens réel que le narrateur ne veut pas directement faire comprendre. Ce sont d'ailleurs ces figures rhétoriques qui rendent possible le symbolisme solaire, car le sens littéral ou apparent du contenu ironique rappelle le bon côté du soleil, mais il cache un autre, réel qui rappelle plutôt la ruine causée par le soleil des indépendances.

3.6. Le discours hégémonique des indépendances : les soleils

Dans le roman, les différents discours des représentants du pouvoir issu des indépendances convergent vers un même but : prouver que tout est parfait et justifier les torts commis au nom de l'indépendance. Fama est le personnage qui a pu, à tous les échelons, être en contact avec les nouvelles élites du parti unique. Depuis le délégué du syndicat national des transporteurs, en passant par les douaniers jusqu'au secrétaire et au président du parti unique, l'on voit que le discours est marqué par un vernis d'ordre et de droiture. Le délégué du syndicat des transporteurs n'empêchait-il pas Fama de monter dans le camion de son choix pour qu'il prenne celui qui est en tête de file ? Au village, pour le bien du peuple, dirait-on, « Le parti unique de la République interdisait aux villageois d'entendre ce que pourraient conter les arrivants de la capitale sur la politique » (S : 95). En outre, par souci d'ordre, un douanier déclara que « Fama étranger ne pouvait pas traverser sans carte d'identité ! » Ce qui intéresse reste, cependant, le portrait que le narrateur fait de ce douanier - un représentant type du pouvoir du parti unique - ainsi que le discours qu'il incarne : « 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). Le douanier reprend machinalement les discours appris par cœur et il révèle exactement la ligne directrice du nouveau pouvoir.

Le portrait physique de ce douanier réduit à la grosseur de son corps suggère l'idée d'un singe au service d'un pouvoir néocolonial. Sa manière de parler – calmement – affiche vraisemblablement la tranquillité d'esprit caractérisant en apparence le pouvoir des soleils des indépendances. Ce « paraître » des autorités fait d'eux des gens organisés, ne tolérant pas l'anarchie et qui sont donc de véritables soleils. Tel est aussi le cas du discours même du président du parti unique que raille le narrateur qui souligne le grotesque discursif et corporel :

Le président parla. D'abord doucement, tranquillement, et avec cette voix sourde et convaincante dont le président seul avait le secret. Il parla, parla de la fraternité qui lie tous les Noirs, de l'humanisme de l'Afrique, de la bonté du cœur de l'Africain. Il expliqua ce qui rendait doux et accueillant notre pays : c'était l'oubli des offenses, l'amour du prochain, l'amour de notre pays [...]. Le président demandait aux détenus d'oublier le passé, de le pardonner, de ne penser qu'à l'avenir, "cet avenir que nous voulons tous radieux". Tous les prisonniers étaient libérés. Tous et tous. Immédiatement. Tous allaient rentrer dans leurs biens [...]. 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 les 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, et le complot compromettait gravement cet avenir, versait par terre cet avenir. Une des raisons de cette libération décidée en toute connaissance de cause était que la méchanceté, la colère, l'injustice, l'impatience, le mal et la vilénie, tout comme la maladie sont un état provisoire, alors que la bonté, la douceur, la justice et la patience sont comme la santé ; elles peuvent être permanents [...]. Les anciens proverbes de nos aïeux restaient toujours vrais. La plus belle harmonie, ce n'est ni l'accord des tambours, ni l'accord des xylophones, ni l'accord des trompettes, c'est l'accord des hommes. "Un seul pied ne trace pas un sentier ; et un seul doigt ne peut ramasser un petit gravier par terre. Seul lui, le président ne pouvait pas construire le pays. Ce sera l'œuvre de tout le monde." [...] Chaque détenu pouvait demander ce qu'il voulait : le parti et le gouvernement l'accorderaient. "Vive la république des Ébènes ! Vive la réconciliation des cœurs". (S : 173-175)

Bien que rapporté et toutes les implications sémantiques que cette pratique comporte³⁷, un discours pareil ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur par l'idéologie qu'il véhicule et l'idéal qu'il incarne. Tous les clichés du discours socialiste sont mis en évidence - la fraternité, l'amour, l'humanisme, l'hospitalité, le pardon, la bonté, la douceur, la justice sociale, la réconciliation - sont présentés comme des visées discursives des soleils des indépendances. Le discours présidentiel les catégorise sciemment parmi les états « permanents » du régime auxquels il imprime un cachet universel. Il vise à faire adhérer à ses propos même les libérés qui doivent oublier les peines qu'ils ont endurées au cours de l'incarcération.

Si l'orateur insiste sur les valeurs positives à maintenir ou à cultiver, il ne manque pas de fustiger les défauts qu'il faut corriger afin de paraître plus pragmatique : la méchanceté, la colère, l'injustice, l'impatience, le mal, la vilénie sont des anti-valeurs des soleils des indépendances. En bon orateur, il confine d'ailleurs ces anti-valeurs dans le coffre d'un état « provisoire » afin de justifier que là où elles se manifestent, elles échappent à l'attention du pouvoir, elles ne sont que des exceptions. Il peut ainsi en être facilement pardonné et le poids de la souffrance chez le peuple serait moins ressenti, car il ne s'agit que d'une crise passagère.

D'autres procédés suscitent l'adhésion du peuple au discours présidentiel. Ce sont notamment le recours à la métaphore de la mère et aux proverbes convoquant en quelque sorte le discours de la négritude. Dans ce dernier, la métaphore de la mère renvoie à la dépositaire de la vie et assure le

³⁷ Bakhtine a bien montré les enjeux de la parole rapportée : « La parole d'autrui comprise dans un contexte, si exactement transmise soit-elle, subit toujours certaines modifications de sens. Le contexte qui englobe la parole d'autrui crée un fond dialogique dont l'influence peut être fort importante. En recourant à des procédés d'enchâssement appropriés, on peut parvenir à des transformations notables d'un énoncé étranger, pourtant rendu de façon exacte ». (1978 : 159)

partage équitable du revenu familial. Sur cette base, le discours présidentiel est un amalgame qui convoque également le discours communiste. En effet, en se désignant comme la mère de ses sujets, le président crée une adéquation entre son discours et les valeurs positives qu'il dit vouloir promouvoir : la douceur, le pardon, le calme, etc. sont des qualités d'une mère digne de ce nom. Quant au recours au proverbe, il se justifie par le fait qu'il est le gage de la sagesse, en l'occurrence celle du président qui se doit d'être la lumière, l'éclaireur de la nation.

Madeleine Borgomano (1998) situe ce discours dans le contexte ivoirien : « Dans l'histoire de la Côte d'Ivoire depuis son indépendance, en 1960, des discours de ce genre ont en effet été très souvent tenus et la fiction, ici, ressemble énormément à la réalité » (106). Ce télescopage de la fiction et de la réalité fut d'ailleurs souligné par Kourouma lui-même, lorsqu'il était amené à expliquer les circonstances de l'écriture des *Soleils des indépendances* : « J'avais des amis en prison »³⁸, disait-il souvent dans diverses interviews avec les journalistes et les critiques littéraires. Il en arrive cependant à regretter le fait que le volet dénonciateur n'a pas été retenu par la critique, notamment dans l'entretien qu'il a eu avec Jean Ouédraogo :

Les Soleils des indépendances aussi je l'ai écrit dans l'esprit c'était pour moi-même. Comme on vous l'a dit, il y avait un complot qui avait été fait ; j'avais des amis qui avaient été en prison, et je m'étais proposé de témoigner. On a complètement oublié cela, on n'a vu que Fama. C'est ça qui est terrible. En fait le but poursuivi par l'écrivain, c'est autre chose qui est vu par le lecteur et c'est lui (le dernier) qui a certainement raison. (2004 : 142)

³⁸ Dans un entretien avec Yves Chemla, dans *Notre Librairie* n°136, janvier-avril 1999, p.26, Kourouma précise notamment : « Les Soleils des indépendances était avant tout un roman de circonstances. J'avais des amis, des camarades, en prison. J'ai voulu écrire quelque chose pour témoigner. Il y avait un long passage – qui a été supprimé – dans lequel je critiquais ouvertement le régime de Houphouët. Ensuite, je suis remonté dans le temps, pour poursuivre ».

En faisant l'analyse de ce discours hautement démagogique du pouvoir, nous voulions réhabiliter en quelque sorte le volet de la dénonciation, où le romancier présente un « discours-phare » cachant mal les intentions malsaines des nouvelles élites africaines au pouvoir. Bref, ces « éclaireurs » ne sont, aux yeux de Kourouma, que des ombres déguisées en soleils derrière des discours pompeusement flatteurs, qui ne concordent pas avec les actes quotidiens.

3.7. Fama à la poursuite de l'ombre

Le pouvoir du mythe se lit à travers l'origine même de la dynastie et la suprématie des Doumbouya. À partir du motif du voyage, nous voulons démontrer que le mythe de la fondation de la dynastie Doumbouya a des liens étroits avec les déplacements de Fama qui finirent dans l'ombre, par la mort.

Selon ce mythe, « A l'heure de la troisième prière, un vendredi, Souleymane, que par déférence on nommait Moriba, arriva à Toukoro suivi d'une colonne de Talibets. Le chef de Toukoro le reconnut, le salua. Depuis des générations on l'attendait. Il leur avait été annoncé » (S : 97). Il fallait, d'après les prédictions, lui accorder les terres et les cases, car il incarnait la puissance et le pouvoir devait s'installer là où il s'établirait. À son arrivée à Toukoro, ils étaient déjà dans les fêtes des moissons et le chef obligea le marabout à se retirer dans son lougan en lui demandant de revenir dans deux semaines, ce qui fut impossible, car le lougan se trouvait entre deux provinces et le chef de l'autre province refusa de le laisser retourner à Toukoro. Sans choix, « Souleymane et ses Talibets bâtirent un grand campement appelé Togobala (grand campement) et fondèrent la tribu Doumbouya dont Fama restait l'unique légitime descendant. L'histoire de Souleymane est l'histoire de la

dynastie Doumbouya » (S : 98). Le narrateur explique qu'il existe deux versions du mythe de la dynastie Doumbouya. La deuxième version semble plutôt mieux coller au destin de Fama et à l'ombre dans laquelle il ne cesse de se projeter :

Souleymane et son escorte débouchèrent bien sur Toukoro un vendredi à l'heure de l'ouebi. Le chef de Toukoro dormait, ivre de dolo au milieu de ses sujets qui le secouèrent en disant : "Le grand marabout sur le coursier blanc avec une forte escorte traverse le village. "

"Qu'on me laisse dormir" se contenta-t-il de murmurer. Quand le chef fut dessoulé, un messenger fut aussitôt dépêché. Mais Souleymane ne pouvait plus retourner, il était à mi-chemin entre deux terres, il campa où le messenger le rattrapa et planta là de nombreuses pailletes (togobala).

[...]

Méprisant pour les Bambara originaires, les conquérants proposèrent la puissance au descendant de Souleymane Doumbouya. Il s'appelait Bakary. Et Bakary ne devait pas accepter. Les Bambara avaient comblé ses ancêtres d'honneurs et de terres, et le pouvoir d'une province se prend par les armes, le sang et le feu ; celui qu'on acquiert par l'ingratitude, la ruse, est illégitime et éphémère et ce pouvoir se meurt dans le plus grand malheur.

[...]

Bakary s'en alla consulter, prier, adorer Allah et les ancêtres. Une nuit, une voix s'exclama :

-Merci Bakary ! Merci des offrandes ! Prends la puissance ! Les lois ne se démentiront pas, mais à cause de ta piété on fera des accommodements. Ta descendance coulera, faiblira, séchera jusqu'à disparaître, comme les puissants courants qui se déversent et meurent dans la vallée sablonneuse et désertique, loin de la mer et des fleuves.

-Je renonce à la puissance, répondit Bakary refroidi.

-Prends-la. 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 commanderont, où tout sera pleutre, éhonté, où les familles seront...

-Oui ! Oui ! Merci, j'ai compris, s'écria Bakary inspiré ; ma descendance disparaîtra le jour du jugement dernier.

Et Bakary s'arrogea le pouvoir sur toutes les opulentes provinces, toutes les terres du Horodougou. Le Horodougou qui fut démembré et appartenait désormais à deux républiques, les Doumbouya en furent les chefs honorés. Dommage que l'aïeul Bakary n'ait pas attendu, n'ait pas tout écouté. La voix aurait continué de décrire le jour de la fin de la dynastie Doumbouya. Fama avait peur. Comme authentique descendant il ne restait que lui, 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 commandent,

trionphent, en liant les provinces par des fils (le téléphone !), des bandes (les routes !) et le vent (les discours et la radio !). Fama eut peur de la nuit, du voyage, des funérailles, de Togobala, de Salimata, de Mariam et de lui-même. Peur de sa peur. (S : 98-100)

Tout le livre pourrait se résumer dans quelques lignes à la lumière des éléments du mythe fondateur de la dynastie des Doumbouya ci-haut mentionnés. En effet, nombreuses sont des situations narratives qui pourraient permettre de faire une comparaison ou du moins un parallélisme entre les personnages du mythe et certains personnages du roman. La mise en scène dans le roman illustre bien les caractéristiques d'un mythe telles qu'énoncées par Gilbert Durand : «Le mythe apparaît d'abord comme un discours qui met nommément en scène des personnages, des situations et des décors plus ou moins non naturels».³⁹ Tout d'abord, Fama incarne bien son ancêtre Bakary, qui, en refusant d'écouter ses sujets, a bien raté le pouvoir que pouvait installer sur son territoire le grand marabout qui, selon la première version du mythe, avait pourtant été longtemps annoncé. En effet, ne voit-on pas Fama rater plusieurs occasions de sortir de la misère qui l'accable, mais que les mauvais choix qu'il fait le plongent irrémédiablement dans l'ombre ? Ainsi, selon la seconde version du mythe des Doumbouya, le chef Toukoro se saoule et refuse d'entendre ses sujets qui l'avertissaient du passage de Souleymane Doumbouya. À son réveil, c'était trop tard et il ne se contentera que de le faire suivre par un messenger, alors que le retour s'avérait impossible. Cette version du mythe rappelle bien l'épisode romanesque où Fama refusa d'entendre son ancien codétenu et ami Bakary à la sortie de prison et après l'amnésie présidentielle. En effet, le narrateur rapporte les propos de Bakary insistant

³⁹ Gilbert Durand. « Pérennité, dérivations et usure du mythe ». *Problème du mythe et de son interprétation*. Paris : Les Belles Lettres, 1978, p.29.

pour dissuader Fama de fuir la fête organisée à l'intention des libérés: « - Écoute, Fama ! On ne part pas quand on a la possibilité d'avoir l'argent, d'avoir une situation, d'être quelqu'un, d'être utile aux amis et aux parents. Que feras-tu à Togobala ? La chefferie est morte. Togobala est finie, c'est un village en ruine. Tu n'es pas une feuille d'arbre qui jaunit et tombe quand la saison change » (S : 181-182).

Cependant, même la menace de Bakary ne pouvait rien contre la détermination de Fama à partir, ce qui exaspéra son ami pour lui lancer une invective: « -Fama, en mourant tu te rappelleras d'avoir été un mauvais ami. Je comptais sur toi pour vivre le reste de mes jours et gagner de l'argent. Tu me laisses dans le désespoir, tu es un mauvais ami » (S : 183). Derrière ce refus obstiné d'écouter les conseils de son ami Bakary se trouve par ailleurs, sur le plan symbolique, la métaphorisation du refus de l'aïeul de Fama (du nom de Bakary également) et son empressement à prendre le pouvoir avant d'avoir attendu les instructions de la voix. En effet, dans le mythe de la fondation de la dynastie Doumbouya, l'aïeul Bakary s'est précipité de répondre : « -Oui ! Oui ! Merci, j'ai compris, s'écria Bakary inspiré ; ma descendance disparaîtra le jour du jugement dernier». Et il a immédiatement usurpé le pouvoir alors qu'il aurait pu éviter la ruine de toute une dynastie s'il avait écouté la voix qui pourtant lui disait qu'il allait lui indiquer « des accommodements ». Ce sont ces accommodements qu'il a refusé d'entendre, tout comme Fama a eu le même comportement quand Bakary insistait pour qu'il revienne à la cérémonie organisée par le président: « Fama marchait fièrement, comme si les propos de Bakary n'étaient pas pour lui. Lorsque le prince atteignit un camion à moitié chargé, il monta tranquillement » (S : 182). La piété et la fierté de

Fama font de lui un personnage incarnant ceux du mythe de la fondation dynastique.

Tous les déplacements qu'effectue Fama le conduisent droit vers son échec. Dès le début du roman, le déplacement occupe une place assez importante dans la mesure où le narrateur le présente courant, au septième jour, aux funérailles de feu Koné Ibrahima, dans un vocabulaire qui ne présage rien de positif : « Fama allait en retard. Il se dépêchait encore, marchait au pas redoublé d'un diarrhéique » (S : 11). Il faut considérer que Fama court aux funérailles, à la poursuite d'une ombre qui venait d'annoncer la « fin » d'Ibrahima Koné. Les mots que Fama prononce lui-même « Bâtard de bâtardise ! Gnamokodé ! » ne manquent d'accuser un désespoir se profilant à son parcours. Le narrateur ne cesse de rappeler que le soleil (des indépendances) occupait tout l'espace et que Fama n'y avait plus de place, puisque ceux qui étaient censés le servir l'affrontent publiquement : « Fama arrivait quand même tard. C'était fâcheux, car il allait en résulter pour lui de recevoir en plein visage et très publiquement les affronts et colères qui jettent le serpent dans le bouffant du pantalon : impossibilité de s'asseoir, de tenir, de marcher, de se coucher » (S : 12-13). Son entrée même dans la cérémonie est marquée par un malaise qu'il ressent, mais qu'il doit cacher malgré lui : « Fama salua, et avec quels larges sourires ! planta sa grande taille parmi les pilotis, assembla son boubou et ensuite se cassa et s'assit sur un bout de natte » (S : 13). Les larges sourires traduisent un sentiment de culpabilité, une honte qui rend le prince vulnérable.

Aussi le vocabulaire utilisé s'écarte-t-il de loin du rang princier et témoigne, à certains égards, de la violence. En effet, les expressions du genre

« planta sa grande taille » sont utilisées comme si Fama voulait rester en permanence sur les lieux. Sa place n'est en définitive qu'aux funérailles, ce qui semble anticiper sa mort. Ensuite, dire qu'il « se cassa » pour s'asseoir « sur un bout de natte » donne toute l'ampleur à ces expressions. Il se cassa au sens propre comme au figuré, car un véritable prince mérite des égards. S'il est condamné à s'asseoir « sur un bout de natte », c'est que l'on ne lui reconnaît plus une quelconque suprématie. Bien au contraire. Le griot l'attaque déjà en disant que dans le cadre du respect des coutumes et des droits des grandes familles, « les princes du Horodougou avaient été associés avec les Kéita » (S : 13), ce qui constitue une injure, car le narrateur signale que « Qui n'est pas Malinké peut l'ignorer : en la circonstance c'était un affront à faire éclater les pupilles » (S : 13). Fama devait donc comprendre que c'était la fin du mythe de puissance des Doumbouya, mais son insistance le rend plutôt doublement ridicule. D'abord, il n'arrive pas à faire corriger la faute – puisque commise exprès- ensuite, à force de continuer à discourir, il envenime la situation, car un inconnu sort soudain de la foule pour le faire taire : « Assois tes fesses et ferme la bouche ! Nos oreilles sont fatigués d'entendre tes paroles » (S : 15). Cette violence verbale, à laquelle nous reviendrons, est un prélude à la déchéance progressive du héros. De scandale en scandale, Fama va jusqu'à se bagarrer avec un de ses « sujets » qui l'insulte, mais il faut considérer ce dernier comme le porte-parole de la foule agacée par celui qui continue à monopoliser indûment la parole au nom du pouvoir qui n'est plus. Le narrateur décrit l'atmosphère régnant dans la foule : « Les gens étaient fatigués, ils avaient les nez pleins de toutes les exhibitions, tous les palabres ni noirs ni blancs de Fama à l'occasion de toutes les réunions. Et dans l'assemblée

boubous et nattes bruissaient, on fronçait les visages et on se parlait avec de grands gestes. Toujours Fama, toujours des parts insuffisantes, toujours quelque chose ! Les gens en étaient rassasiés. Qu'on le fasse asseoir ! » (S : 15). Celui qui a osé se mettre debout pour dénoncer les abus de Fama n'est tout simplement qu'un catalyseur d'une situation qui devait exploser d'un moment à l'autre.

Malgré les affronts incessants de faire comprendre à Fama que le mythe de la puissance des Doumbouya avait bien expiré, ce dernier persiste à prouver que le sens de l'honneur est ce qui lui appartient en propre. En effet, en tranchant cette affaire, par pitié pour Fama, le plus ancien de la cérémonie donna raison au prince et lui proposa une indemnité de quelques billets et colas, mais Fama les rejeta sous prétexte que « c'était uniquement pour l'honneur qu'il avait lutté » (S : 16). Ici se manifeste encore le mythe de la grandeur, car Fama aurait accepté ce dédommagement, étant donné que sa situation matérielle que morale était des moins enviables, vu que son unique source de revenu était la mendicité. D'ailleurs, le narrateur qui le connaît mieux évoque ironiquement sa situation : « Il était temps, vraiment temps de s'apitoyer sur le sort du dernier et légitime des Doumbouya ! » (S : 17) L'ironie du sort, c'est que seul Fama ne comprend rien de sa situation déplorable, car en s'accrochant aux vieux mythes, il refuse d'accepter qu'il n'a plus aucune valeur dans la société moderne et que toutes ses actions sont jugées très désuètes. Toujours dans le souci de préserver l'honneur, Fama persiste à vouloir défier définitivement son insulteur Bamba alors que le dossier semblait être déjà clos. Ainsi, au moment où les autres commençaient à se détendre par des blagues, Fama est préoccupé par la rumination de la colère, car il se sentait

toujours « bafoué, provoqué, injurié » par « un fils d'esclave » (S : 17). Par conséquent, s'appuyant sur la cause qu'il venait de gagner, il veut pousser plus loin son audace et vaincre définitivement son défiant : « Mais lui Fama avait conservé les bonnes habitudes : un mâle ne se sépare pas de son arme. Il tâta sa poche ; le couteau s'y trouvait assez long pour répandre les entrailles du fils de chien » (S : 17). L'exigence de l'honneur finit par agacer ceux qui assistaient aux cérémonies de funérailles, qui, comme une seule personne, provoquèrent le départ précipité de Fama.

Cependant, le narrateur donne déjà une promesse de le retrouver dans des cérémonies semblables en posant une question qui décrit bien la situation de Fama : « où a-t-on vu l'hyène désertier les environs des cimetières et le vautour l'arrière des cases ? » Il anticipe également le prochain comportement du prince aux futures cérémonies : « On savait aussi que Fama allait méfaire et scandaliser. Car dans quelle réunion le molosse s'est-il séparé de sa déhontée façon de s'asseoir ? » (S : 19)

Effectivement, Fama ne tardera pas à confirmer la promesse du narrateur. Dès que fut annoncée la mort du cousin Lacina, celui-là même qui avait usurpé son pouvoir, Fama court pour assister aux funérailles et pour hériter du pouvoir, mais aussi de tout le reste. Et comme il n'avait pas de moyens pour partir, il n'eut pas de difficulté à s'en procurer, puisqu'il était déjà habitué à la mendicité : « Fama décida d'aller au village pour les funérailles ; il parcourut toutes les concessions malinké de la capitale pour faire éclater la nouvelle du décès du cousin et annoncer son voyage [...]. Chaque Malinké se surpassa en générosité. L'argent fut sorti et offert par tous. Les moyens pour voyager et organiser de grandes funérailles [...] furent rassemblés. Fama

pouvait partir » (S : 81). Il courait cependant à sa perte, car si sa femme Salimata insistait en demandant à son mari s'il allait réellement revenir dans la capitale, elle savait que le risque de rester au village était grand. Seul Fama ne voyait pas le danger que représentait ce voyage. Il est le garant des mythes et de la tradition et il est paradoxalement le seul à ignorer ce qui l'attendait au village, en vertu de la tradition des Doumbouya : « La vérité, Fama ne la savait pas. Il lui incombait de diriger la tribu des Doumbouya. Être le chef de la tribu, avant la conquête des Toubabs, quel grand honneur, quelle grande puissance cela représentait ! [...] Dans ce monde renversé, cet honneur sans moyen, serpent sans tête, revenait à Fama. La puissance d'un chef de tribu d'affamés n'est autre chose que la famine et une gourde de soucis » (S : 89).

Au moment où le mythe de la puissance aveugle cependant Fama, un personnage prévient ce dernier sur les dangers qu'il court en épousant Mariam, l'une des épouses du défunt Lacina qu'il reçoit en héritage : « Fama, tu dois penser, considérer, avant d'épouser Mariam. A moins ! A moins ! que tu n'acceptes de demeurer au village » (S : 93). Ce qui flatte l'ego de Fama semble être de faux honneurs que les villageois lui témoignent, mais c'est en même temps ce qui précipite sa chute. Par exemple, arrivé à Bindia, sa ville natale, il bénéficie d'un accueil hors du commun : « Fama fut salué par tout Bindia en honoré, révééré comme un président à vie de la République, du parti unique et du gouvernement, pour tout dire, fut salué en malinké mari de Salimata dont la ville natale était Bindia. Devant sa case, les salueurs se succédèrent, puis en son honneur s'alignèrent les plats de tô, de riz et même on mit à l'attache un poulet et un cabri » (S : 95). Le village était bien le lieu par

excellence de Fama, car la capitale n'avait fait que l'avilir durant les vingt ans qu'il venait d'y passer.

Et d'ailleurs, n'est-il pas inscrit dans le mythe de la fondation de la dynastie Doumbouya que Togobala signifiait un « grand campement » (S : 98), lieu symbolique du pouvoir ? En effet, le mythe établit que c'est le lieu où Souleymane Doumbouya a installé le pouvoir par le fait d'y camper. Si Fama voulait conserver la puissance – et il rêvait de revenir au pouvoir– il aurait accepté de se conformer au mythe en y restant. Sinon le retour dans la capitale était dangereux.

Non seulement le mythe prévoyait Togobala comme lieu du pouvoir, mais aussi Balla, le sage du village, avait confirmé cette vérité : « Dans tous les cas, ne reste jamais loin des tombes des aïeux ; un Doumbouya descendant de Souleymane ne pousse, ne prospère, ne fleurit et ne fructifie qu'à Togobala » (S : 147). De plus, le même Balla avait haussé le ton pour prévenir Fama des malheurs qui l'attendaient s'il entreprenait un retour dans la capitale, soit pour y annoncer son intention de vivre définitivement à Togobala : « le voyage de Fama portait un sort très maléfique. Seuls de très bons sacrifices pouvaient l'adoucir, et pour le détourner, de très durs sacrifices. Balla l'a dit et redit. Fama a durci les oreilles, il lui fallait partir. Une certaine crânerie nous conduit à notre perte» (S : 146). Les gestes de Fama ne sont donc pas préalablement examinés pour qu'il sache ce qui l'attendait au bout d'une décision. Arrivé au village, il aurait accepté d'y vivre, surtout qu'il venait d'épouser Mariam, la jeune veuve du cousin défunt Lacina. Il ne devait tout simplement pas retourner en ville avec elle, car il n'avait rien prévu pour calmer la jalousie de Salimata. Son orgueil lui bouche plutôt les oreilles et il retourne dans la

capitale avec Mariam. Il fait des déplacements infructueux en revenant dans la capitale, alors qu'un proverbe l'en avertit sans équivoque : « On ne rassemble pas des oiseaux quand on craint le bruit des ailes » (S : 153).

Le soleil qui accompagne Fama n'est là que pour l'accabler, puisqu'il agit à titre de précurseur d'un malheur à venir. On le voit l'accompagner dès son départ avec Mariam vers la capitale : « Ajoutons qu'après le départ des voyageurs le soleil monta rapidement. Mais, et cela ne s'était jamais vu en plein harmattan dans le Horodougou, des nuages assombrirent le ciel vers le milieu du jour, des tonnerres grondèrent et moururent du côté où était parti Fama. En vérité, un maléfique déplacement » (S : 147). Le soleil poursuivant Fama n'est qu'une ombre qui semble provoquer ses déboires répétés.

Le soleil comme signe annonciateur et permanent de la déchéance de Fama est, rappelons-le, déjà prédit par la voix dans le mythe de la fondation de la dynastie Doumbouya. Mais il est annoncé comme celui qui refusera de se coucher : « 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 » (S : 99). Or, d'après l'interprétation de l'énigme de la voix par le narrateur, l'on sait que ce soleil qui ne se couche pas se situe non pas au village, mais dans la capitale : « les lampes électriques éclairant toute la nuit dans la capitale » (S : 100). Sur le plan symbolique, ce soleil qui ne se couche pas dévie sa fonction première – celle d'éclairer – pour aveugler. Il est donc synonyme de l'ombre. En se déplaçant vers la ville pour annoncer sa décision de retourner vivre éternellement à Togobala, Fama défie le mythe auquel il devait s'appuyer pour régner et le pire est donc inévitable chez lui. Il devait emboîter le pas à son ancêtre Souleymane Doumbouya qui avait refusé de retourner à Toukoro. Il

retourne malheureusement dans la capitale et il doit s'attendre à la réalisation du destin. À la rencontre de Mariam et Fama, tout sembla marcher jusqu'au neuvième jour. Croyant que sa coépouse Mariam était enceinte, Salimata ne tarda pas à manifester sa jalousie :

Oui, Salimata devint jalouse, puis folle et un matin elle explosa, injuria. Les deux coépouses comme deux poules s'assaillirent, s'agrippèrent l'une au pagne de l'autre [...]. Les injures fusèrent toute la journée, même la nuit, une nuit qui appartenait à Mariam [...]. Donc, dans les ténèbres, quand Mariam et Fama couchèrent le tara grinça, Salimata hurla : "Le grincement m'endiable !", trépigna, se précipita et les rejoignit au lit. Il s'ensuivit une lutte dans les ténèbres, combat de silures dans les fanges. On alluma. Salimata se précipita dehors, revint en pointant un coutelas et en hurlant : "je suis endiablée ! endiablée ! Le grincement m'endiable" [...]. Il en fut toujours ainsi les nuits suivantes car Salimata ne voulait pas, ne pouvait pas monter, même après des exercices. Fama la crispait, l'effrayait et surtout le tara grinçait ; et le grincement déchirait les oreilles, brûlait les yeux, piquait son esprit. Et quand la nuit appartenait à Mariam, il y avait toujours le même grincement du tara qui l'endiablait à hurler, à courir chercher le couteau, à vouloir tuer. (S : 152-153)

Une pareille atmosphère, que le narrateur qualifie avec raison d'« irrespirable » est le résultat des décisions brusquées de Fama, malgré de nombreuses mises en garde. Il est obnubilé par le mythe du pouvoir et il fait toujours la sourde oreille aux conseils logiques qui lui sont prodigués par le sage Balla. L'on voit la violence prendre son envol dans l'entourage de Fama, mais ce dernier préfère laisser le conflit se résoudre naturellement. Et dans ses actions, il garde le sens de l'honneur, en vertu de la tradition : « Fama aurait pu dans la journée, lorsque Salimata allait au marché, pousser Mariam dans le tara. Il ne le fit pas ; la coutume l'interdisait » (S : 153). Fama se réfugie en politique comme un moyen de tourner le dos aux querelles de ses femmes : « Et nuit et jour Fama courait de palabre en palabre. Les bruits les plus invraisemblables et les plus contradictoires se chuchotaient d'oreille à oreille. On parlait de complots, de grèves, d'assassinats politiques. Fama exultait. Il

rendait visite à ses anciens amis politiques, ses compagnons de l'époque anticolonialiste » (S : 154). C'est cette attitude qui le conduira en prison d'où il sortira grâce à l'amnistie présidentielle.

Fama décidera de retourner à Togobala, mais c'était trop tard, car c'était juste pour mourir dans l'honneur. Son départ en dehors de la capitale, loin de Salimata, est également un geste de noblesse. L'un des motifs de ce départ n'est-il pas clarifié en termes de devoir : « Et pour que le bonheur de Salimata ne soit pas troublé, Fama avait le devoir de ne plus paraître dans la capitale où sa présence aurait été un continuel reproche pour Salimata. Elle méritait quelques jours de bonheur » (S : 184). Cette attitude chevaleresque et noble va très bien avec le statut de prince et Fama ne veut en aucun cas trahir son rang. Il cherche à traverser la frontière entre les désormais Républiques des Ebènes et du Nikinai. Il se heurte cependant à une puissance qui, malgré sa résistance à la reconnaître, dépasse de très loin son pouvoir mythique. Les fils de l'indépendance, « les bâtards » comme il aime les appeler, sont vigilants et ils ne veulent pas que Fama rejoigne son royaume pour concrétiser les prédictions du mythe de la fondation dynastique des Doumbouya. Le garde des frontières, Vassoko, annonce devant Fama que : « La frontière était fermée jusqu'à nouvel ordre, dans les deux sens ; tout passage restait suspendu » (S : 188). Ici encore, Fama campe sur sa position et il manifeste un comportement peu habituel devant le douanier. En tant que prince, il ne comprend pas comment le passage pourrait lui être interdit : « Les voyageurs mécontents se dispersèrent et s'éloignèrent, sauf Fama. Le prince du Horodougou ne pouvait évidemment pas se contenter des explications du garde ». Il se croit autorisé à donner des leçons au garde : « Et le dernier des Doumbouya se présenta à

Vassoko, parla des limites géographiques du Horodougou, de la grandeur de sa dynastie, expliqua qu'il était malade et devait assister aux funérailles de Balla. Mais le garde s'empressa de répondre que personne ne laisserait passer Fama et que même si de leur côté ils le permettaient, ceux d'en face ne lui ouvriraient pas la porte de la république du Nikinai» (S : 189).

Vassoko constata que Fama n'avait même pas de carte d'identité et ce qui gêne les choses est qu'il se présente comme un ex-détenu politique. Il croyait en la sincérité du pardon présidentiel et que logiquement le garde devait le laisser passer en obéissant au mot d'ordre de son supérieur. C'est ainsi qu'à sa grande surprise, il fut signifié par le garde qu' « Une circulaire interdisait de laisser sortir les ex-détenus politiques » (S : 189).

Sur le plan narratif, le personnage de Fama apparaît comme une réécriture du mythe de la fondation de la dynastie des Doumbouya. En effet, revisiter ce mythe amène à conclure que Fama ne fait qu'accomplir son destin, comme l'observe justement Amadou Koné : « C'est dans le mythe de la fondation de Togobala, dans l'histoire de la fondation de la dynastie des Doumbouya qu'il faut voir l'explication des malheurs qui accablent Fama » (1993 : 133) Ainsi, voulant échapper à l'emprise du garde des frontières, Fama cherche par tous les moyens et contre toute attente à se libérer :

La grille de fils de fer barbelés était à quelques pas. Une porte y était faite du côté du parapet gauche. Un Doumbouya, un vrai, père Doumbouya, mère Doumbouya, avait-il besoin de l'autorisation de tous les bâtards de fils de chiens et d'esclaves pour aller à Togobala ? Évidemment non. Fama, le plus tranquillement du monde, comme s'il entraînait dans son jardin, tira la porte et se trouva sur le pont. Il redressa sa coiffure, replia les manches de son boubou et fièrement, comme un vrai totem panthère, marcha vers l'autre bout du pont. Après quelques pas, craignant que tous ces enfants de la colonisation et des indépendances n'identifiassent son départ à une fuite, il s'arrêta et cria à tue-tête comme un possédé : « Regardez Fama ! Regardez le mari de

Salimata ! Voyez-moi, fils de bâtards, fils d'esclaves ! Regardez-moi partir ! » (S : 190)

Il s'agit-là d'un geste symbolique mais hautement provocateur. Tout d'abord, le fait de pousser et d'ouvrir la porte érigée par le pouvoir des indépendances, symbolise la supériorité de Fama sur ce dernier et il fragilise en même temps ses institutions. Aller jusqu'à se trouver sur le pont divisant les deux pays lui donne également un pouvoir symbolique. Il est le seul qui transcende les frontières entre la République des Ébènes et la République du Nikinai. Il est le seul maître des deux pays. Si ce n'était pas les soleils des indépendances, il devait légitimement régner sur le territoire du Horodougu, avec pour capitale Togobala. Mais la nouvelle carte géographique lui a imposé des limites, qu'il pousse désormais avec brio, car un prince légitime n'a effectivement pas besoin d'autorisation pour entrer sur son territoire !

Le défi que Fama lance aux « fils de bâtards » est si énorme, car même s'ils parviennent à le maîtriser, il aura déjà franchi la frontière et installé son pouvoir à l'exemple de Souleymane Doumbouya qui a pu établir son autorité « à mi chemin entre les deux terres », là où le messenger le rejoignit. Ce messenger, qui dans le mythe courut derrière Souleymane Doumbouya, n'est-il pas, sémiotiquement parlant, le sosie du douanier Vassoko? En effet, comme le messenger dans le mythe, Vassoko accourt vers Fama en empêchant les gardes des frontières de tirer, parce qu'il leur garantissait de l'attraper. Les menaces des gardes « Halte-là ! » (S : 191) ne disent rien à Fama et il refuse même d'obéir à Vassoko, c'est-à-dire retourner en République des Ébènes, comme Souleymane Doumbouya avait refusé de retourner à Toukoro à la demande du messenger du chef de ce territoire dans le mythe. Il est déjà arrivé sur son territoire et il ne peut reculer, car obéir à Vassoko reviendrait à reconnaître la

suprématie de l'autorité des soleils des indépendances. « Le garde courait derrière lui. Fama marcha le long du barrage. Il n'y avait aucune possibilité de monter. Fama se retourna encore : Vassoko avait fait la moitié du chemin, il allait attraper Fama. Mais un Doumbouya ne se laisse pas saisir comme un lièvre épuisé» (S : 191). Le prince est convaincu de son importance et de la force que lui confère son statut. Il préfère la chute sous le pont que de se laisser dominer par un « bâtard ». L'aspect mythique réapparaît également au niveau du saut que fait Fama pour éviter d'être attrapé par Vassoko : « Les gros caïmans sacrés flottaient dans l'eau ou se réchauffaient sur les bancs de sable. Les caïmans sacrés du Horodougou n'oseront s'attaquer au dernier descendant des Doumbouya. Vassoko n'était plus qu'à quelques pas. Fama escalada le parapet et se laissa tomber sur un banc de sable. Il se releva, l'eau n'arrivait pas à la hauteur du genou. Il voulut faire un pas, mais aperçut un caïman foncer sur lui comme une flèche » (S : 191).

La part du mythe devient assez grande, car les caïmans sacrés sont pris au même titre que des sujets de Fama. Ce dernier croit de ce fait avoir un gage de sécurité en escaladant le parapet, car il n'avait jamais pensé qu'un de « ses caïmans » aurait osé sortir ses crocs pour le déchiqueter. Le monde fonctionne désormais à l'envers, car même la nature qui devait jadis obéir à la volonté du prince entre en colère et se venge des années qu'elle a passé à se soumettre. Ce qui est important à remarquer est cependant le fait que Fama ne meurt pas sous les balles des gardes, mais bien des crocs du caïman. Les gardes-frontières étant des représentants du pouvoir des soleils des indépendances, ils n'auront donc jamais raison de Fama. Il les défie et il en sort vainqueur même s'il meurt. Il conserve son honneur face au pouvoir des soleils des indépendances

qui ne sanctionne pas son geste. Il s'agit d'une pensée à l'écart, ce qui donne plus d'envergure à Fama comme un héros mythique. Son cri d'agonisant provoqua le déchaînement de la nature. Le comportement même bizarre des animaux a une portée mythique, car

Ce furent les animaux sauvages qui les premiers comprirent la portée historique du cri de l'homme, du grognement de la bête [...]. Ils le montrèrent en se comportant bizarrement. Les oiseaux : vautours, éperviers, tisserins, tourterelles, en poussant des cris sinistres s'échappèrent des feuillages, mais au lieu de s'élever, fondirent sur les animaux terrestres et les hommes. Surpris par cette attaque inhabituelle, les fauves en hurlant foncèrent sur les cases des villages, les crocodiles sortirent de l'eau et s'enfuirent dans la forêt, pendant que les hommes et les chiens, dans des cris et des aboiements infernaux, se débandèrent et s'enfuirent dans la brousse. Les forêts multiplièrent les échos, déclenchèrent des vents pour transporter aux villages les plus reculés et aux tombes les plus profondes le cri que venait de pousser le dernier Doumbouya. Et dans tout le Horodougou les échos du cri, du grognement et du fusil déclenchèrent la même panique, les mêmes stupeurs. (S : 192)

Le renversement de l'ordre des choses au seul cri de Fama est un signal que Fama n'était pas un homme ordinaire, car même au moment de mourir, il manifeste sa puissance. Un tel renversement est interprété par Gabrielle Poulin comme une forme de mythe : « La mort de Fama a troublé le matin et le Horodougou, qui voit finir la dynastie Doumbouya, est inconsolable. Le dernier cri de Fama est repris par la nature entière, la seule qui ait été fidèle au prince déchu, cette nature sur laquelle brille le soleil de l'harmattan, le seul que Fama reconnaisse et que les Soleils des Indépendances ont tenté en vain de masquer⁴⁰ ». Par cette mort, Fama incarne le fondateur de la dynastie et du mythe Doumbouya. Tout comme le messager du chef de Toukoro n'a pas su accomplir sa mission, la mort de Fama signifie l'échec total du fonctionnaire et, par extension, de tout le système politique des soleils des indépendances.

⁴⁰ Dans un article « Les Soleils des Indépendances » paru dans *Relations*. n° 333, décembre 1968 : (351-352), p. 352.

C'est également une mort qui a eu lieu dans un endroit inscrit dans le mythe de la fondation de la dynastie Doumbouya (S : 98), ce qui symbolise la fin de la dynastie et du mythe là où ils avaient commencé.

La mort de Fama est donc un geste libérateur, car il parvient à concrétiser le mythe, à savoir qu'il ne devait pas mourir loin de la tombe des aïeux. Le destin de Fama s'accomplit dans la mort et le mythe trouve son parfait achèvement: « Fama avait fini. On en avertit le chef du convoi sanitaire. Il fallait rouler jusqu'au prochain village où on allait s'arrêter. Ce village était à quelques kilomètres, il s'appelait Togobala. Togobala du Horodougou » (S : 196). C'est un mythe qui ne devait pas durer, vu le caractère illégitime du pouvoir qu'il nourrissait. Fama qui disait souvent que l'autorité des soleils des indépendances est une bâtardise oubliée lui-même que la puissance mythique des Doumbouya est bâtarde dans la mesure où le mythe précise qu'en proposant le pouvoir à son ancêtre Bakary, les conquérants étaient « méprisants pour les Bambaras originaires » (S : 98). Il s'agit d'un pouvoir qu'il « ne devait pas accepter » et s'il a opté pour l'usurpation de ce pouvoir, il a décidé du même coup d'éteindre toute la lignée princière à laquelle il appartenait. La légitimité du pouvoir de Fama – dont il est si fier – pose donc problème, car sa fin est un châtement sanctionnant le manquement de son ancêtre Bakary à écouter les prédictions de la voix. La mort de Fama est en même temps la confirmation de l'hypothèse de la transformation symbolique du soleil en ombre.

En fait, Fama se compare à Icare dont l'orgueil est puni par la mort, car si ce mythe renvoie à la conquête de l'espace, son esprit n'en demeure pas moins présent chez Fama qui fait des voyages sans compter les risques qu'ils

comportent et il finit par y perdre sa vie. Cela n'enlève néanmoins en rien son statut héroïque, car il a choisi une voie originale, celle qui refuse tout conformisme, un refus transparaissant également à travers la langue utilisée dans le roman. La violence verbale qui s'affiche dans *Les soleils des indépendances* est un phénomène peu habituel, car il s'accompagne d'un certain écart par rapport à la norme linguistique établie par le purisme hexagonal.

3.8. Conclusion

Selon Jean-Cléo Godin « Où qu'il vive, l'homme plonge ses racines dans les vieux mythes. Pour cela même, le roman de Kourouma rejoint l'homme universel » (1968: 213). Cette constatation résume en quelque sorte le contenu des *Soleils des indépendances*. En effet, les mythes étant à la base du fondement des sociétés, tout ce qui les remet en cause engendre inévitablement un chaos social, une violence telle que décrite par Ahmadou Kourouma dans *Les soleils des indépendances*. Loin de se traduire en termes de querelle entre les anciens et les modernes, la violence dont Fama est l'objet est telle qu'il ne puisse exister aucun compromis possible entre l'estime de soi (pour Fama) et la recherche constante de l'éradication des mythes qui jadis garantissaient certaines prérogatives aux anciens chefs (par les élites des régimes africains d'après les indépendances).

À partir du parcours narratif du roman, nous constatons que deux visions du monde s'opposent, du point de vue mythique. D'abord, la vision de Fama cherchant à rester éternellement dans le passé mythique, un passé plein de grandeur et qui incarne une idée sacrée. Ensuite, la vision du

nouveau système, le nouveau soleil s'acharnant à éradiquer les réminiscences du mythe traditionnel, en imposant un nouveau mythe, donc absolu. Les deux visions mythiques pourraient se résumer dans la constatation de Walter Friedrich Otto : « C'est pourquoi il n'est pas rare aujourd'hui encore que nous recourons au concept de « mythe » pour conférer un caractère absolu et sacré à une *vision* grandiose posée comme supérieure à toute activité et à toute pensée » (1987 : 2).

Il faut admettre cependant que face au mythe de Fama et à toute la confusion entourant le symbolisme du soleil dans le roman *Les soleils des indépendances*, l'on pourrait affirmer avec Walter Friederich Otto que « comme le montrent précisément les propos actuels, pour lesquels le concept de 'mythique' signifie à peu près périmé, dépassé, inactuel, au sens d'une vision du monde, et par conséquent dépassé et réfuté par la science moderne, ayant cessé d'être crédible pour l'homme éclairé d'aujourd'hui » (1987:16). En effet, le rayonnement que suppose le soleil n'est pas ce qui arrive en définitive, Fama étant réduit à la mendicité malgré son rang princier. Et c'est d'ailleurs ce que ponctuent les différentes injonctions des gardes frontaliers se moquant littéralement de Fama lorsqu'il avance son statut de prince afin de vouloir traverser sans avoir les papiers d'identité. Le mythe de la grandeur fonctionne donc à l'envers chez Fama. C'est pour cela que le récit se trouve étoffé de discours ironique où ce qui est dit pour glorifier Fama s'entend plutôt comme un reproche à l'endroit du système qui ne respecte plus le code traditionnel. En même temps, il concerne aussi Fama qui ne sait plus se chauffer avec le nouveau soleil.

Le fondement du conflit se trouve bien ancré dans ce nœud et se traduit, sur le plan de l'écriture, par la violence symbolique : l'ironie traversant l'œuvre de part en part, les injures, les jurons, les invectives et autres formes qui n'épargnent même pas le lecteur. Ce dernier est constamment apostrophé soit par le personnage ou le narrateur qui semble susciter une certaine réaction (virtuelle) de sa part.

L'écriture de Kourouma réitère « le devoir de violence » par les mots en littérature africaine, face aux nouveaux régimes dont la violence semble devenir le premier point de l'agenda. Sur un autre plan, la violence faite à la langue chez Kourouma peut se lire comme une destitution du mythe de la langue normative et normée, langue qui ne lui aurait pas permis d'exprimer la révolte face aux nouvelles valeurs que les locuteurs privilégiés de cette langue (en l'occurrence les Français) ont introduit. Son écriture devient en quelque sorte une réplique face à la destitution des valeurs anciennes qui constituaient le cadre de référence socio-culturel et politique.

Chapitre IV

Théâtralité et parodie dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*

4.1. Définitions et quelques considérations sur le genre

Le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* définit la théâtralité comme étant le « caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique » avant d'ajouter que « Au sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale et, en premier le texte »⁴¹. Cette définition de base révèle déjà une certaine ouverture permettant à plusieurs éléments de se tailler une place au sein de la théâtralité. Elle se garde de donner des précisions sur les exigences fondamentales qu'elle évoque comme si ces dernières relevaient d'une évidence. La notion de théâtralité permet d'intégrer d'autres éléments génériques puisque le théâtre en tant que genre dramatique se situe aussi par rapport à d'autres genres comme le lyrique ou l'épique.

Par ailleurs, le genre dramatique peut se manifester sous forme de sous-genres relevant du comique, comme la parodie par exemple :

Au départ, pendant comique de la tragédie. Ensuite, plus généralement, ouvrage qui ridiculise un modèle sérieux connu, un courant littéraire déterminé ou une certaine manière d'écrire, en accentuant leurs caractéristiques thématiques ou formelles (p. ex., à coups d'hyperboles). La parodie peut être considérée comme une forme de métatextualité : elle ne fonctionne que sur l'arrière-plan du modèle qu'elle déforme consciemment. Le procédé peut être appliqué dans tous les types de texte ; il peut y avoir des visées comiques, mais, la plupart du temps, il se charge d'une dimension polémique parce qu'il marque une rupture avec des ouvrages et des courants qui sont ressentis comme dépassés »⁴²

En tant que procédé littéraire consistant en une imitation burlesque d'une œuvre sérieuse, la parodie rejoint en quelque sorte les préoccupations de la théâtralité. En effet, le drame comme genre littéraire permet d'apprécier la théâtralité consistant effectivement à imiter, au sens large du terme ; c'est-à-dire à représenter des actions, des mœurs, des états, etc. Précisons que Genette

⁴¹ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1995 : 883.

⁴² Hendrik van Gorp et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion Editeur, 2005: 355.

(1982) insiste sur la confusion liée au terme parodie, une confusion qui ne date pas d'hier, puisqu'elle existe déjà depuis Aristote. Genette part de l'étymologie *ôde* (le chant) et *para* (le long de, à côté de) pour définir provisoirement la parodie comme étant « le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint -, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie » (17). Plus loin, Genette n'arrive pas à trancher le débat lorsqu'il note : « Le mot *parodie* est couramment le lieu d'une confusion fort onéreuse, parce qu'on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d'un texte, tantôt l'imitation satirique d'un style. La principale raison de cette confusion est évidemment dans la convergence fonctionnelle de ces trois formules, produisant dans tous les cas un effet de comique, généralement aux dépens du texte ou du style «parodié» » (1982 : 33). Ainsi, le dénominateur commun reste cette intention de mettre en relation deux textes – écrits ou discours oraux – dont le texte épigone affiche une intention satirique ou burlesque à l'égard du texte dont il s'inspire. La mise en rapport de deux textes fonctionne déjà comme une mise en scène, ce qui motive le titre de ce chapitre, surtout que la transposition qu'implique la parodie est destinée à un public qui doit reconnaître le texte parodié : « La parodie cherche ses effets dans la transposition burlesque d'ouvrages sérieux familiers au public »⁴³. La théâtralité et la parodisation nous aideront à faire ressortir, dans le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, les mécanismes de représentation scénique de la violence, les canaux à travers lesquels se décantent les conflits esthétiques et les enjeux de figuration de ces derniers dans une œuvre de fiction

⁴³ *Grand Larousse encyclopédique* (Tome VIII). Paris : Librairie Larousse, 1963, p. 200.

à travers un genre sérieux reconnu pour ses fonctions sociales en Afrique de l'Ouest : le *donsomana*.

Dans le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, nous aurons l'occasion de le démontrer, ce lien entre la théâtralité et la parodie nous paraît si évident qu'étudier l'un sans évoquer l'autre nous semble lacunaire. Rappelons que la parodie est une forme d'humour utilisant le cadre, les personnages, les expressions et le fonctionnement d'une œuvre existante et connue du public visé. C'est-à-dire que le rire survient à cause du décalage entre cette œuvre et ce que les comédiens ou auteurs en font. La parodie peut donc être employée avec une intention burlesque ou satirique. Considérée comme telle, la parodie ne va pas sans convoquer les rapports intertextuels, et comme tout texte littéraire appartient inévitablement à un ou à plusieurs genres, nous nous proposons d'étudier les enjeux du genre.

Le genre littéraire est l'une des catégories qui restent énigmatiques jusqu'à ce jour. La difficulté réside au niveau même de la définition, voire de la description du genre. En outre, le foisonnement des éléments appartenant à plusieurs genres ne facilite pas la tâche des théoriciens des genres littéraires. En effet, existe-t-il réellement des frontières entre les genres? Est-il un genre qui puisse fonctionner comme une entité autonome en se passant des catégories d'autres genres? Beaucoup d'interrogations subsistent et ne cessent de faire l'objet de recherches ayant trait au genre.

Néanmoins, un certain nombre d'études ont été faites pour donner les pistes d'analyse de ce phénomène à partir du genre romanesque. En effet, les études ont déjà démontré que seul le roman autorise l'intégration d'autres

genres au sein de sa composition et offre au lecteur plusieurs possibilités de lecture.

Malgré la difficulté à cerner et à fixer les règles immuables du genre, critiques et théoriciens n'ont cessé de souligner que le genre littéraire est un élément inévitable à partir duquel les textes se définissent. Jean-Marie Schaeffer, dans son livre *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* (1989) évoque le genre non pas dans une perspective statique, mais selon sa forme dynamique. Pour lui, tout texte est en relation avec son genre et plusieurs variables déterminent la structure du texte. C'est effectivement à partir de ces variables qu'on arrive à rattacher un texte à son genre. De ce théoricien, il faut également retenir un autre élément important, c'est-à-dire le fait que le processus d'écriture repose sur la transformation des lois génériques appartenant à plusieurs genres. Aussi faut-il retenir l'idée si importante que toute œuvre résulte du métissage et qu'il se lit comme un élément nouveau issu de la rencontre de deux ou plusieurs genres. Et, pour Schaeffer, la manière dont le mélange des genres se fait intéresse plus que l'idée de mélange. Cette considération rejoint celle de la théorie postmoderne caractérisée par l'éclatement majeur des genres. D'où la difficulté que pose la définition du genre apparaissant comme une langue naturelle ou une macrostructure dans un texte. Les œuvres postmodernes sont ainsi rebelles à toute classification stricte qui tenterait de les confiner dans la catégorie de roman, de théâtre, de poésie ou d'essai. Quant à Genette (1986), il propose le dépassement de la recherche classique de nature ontologique dans l'analyse des textes pour revenir aux critères esthétiques à l'intérieur même du texte.

Parmi les théoriciens du genre, Mikhaïl Bakhtine est sans doute l'un des pionniers dans le domaine, lui qui, vers les années vingt du siècle dernier, s'était déjà investi dans le dégagement de l'importance des genres du discours. Pour lui, il serait illusoire de considérer une œuvre artistique qui ne soit pas le produit des normes de la tradition artistique. Ainsi donc, les genres ne s'affranchissent pas des normes, ils restent calqués sur le modèle de type grammatical tout en gardant quand même une certaine souplesse et un caractère changeant.

Depuis la théorie de la polyphonie romanesque de Bakhtine, les chercheurs n'ont cessé d'accorder une importance grandissante à la question des genres dans le roman. La lecture plurielle du roman s'impose, surtout que ce dernier est un champ vaste où s'entrecroisent les éléments appartenant à plusieurs domaines tant littéraires que métalittéraires. Le roman permet la lecture du monde comme une diversité et une totalité.

La dynamique du genre retient bien l'attention du lecteur car elle entraîne d'office la difficulté à le fixer. Le fait que les genres sont perméables annihile toute initiative visant à fixer des règles stables auxquelles chaque genre doit se soumettre. C'est ce que ponctuent justement les analyses de Jean-Michel Adam affirmant déjà le lien familial existant entre les œuvres. Ce lien est à la base d'une tentative de regroupement des œuvres par certains théoriciens du genre, laquelle tentative ne ramène qu'au constat de départ: la dynamique des genres comme élément constant qui limite toute fixation des typologies immuables. Cette situation crée un ensemble de spirales de catégorisations *ad infinitum*.

Différenciation, hybridation et transposition, tels sont les trois types de rapports existant entre les genres selon Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebeart dans leur ouvrage *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. De ces catégories, il nous semble pertinent de garder la notion d'hybridation, dans le sens de «coprésence de plusieurs genres dans une même œuvre», selon la définition de Frances Fortier et Richard Saint-Gelais⁴⁴.

L'hybridité générique au niveau du roman francophone post-colonial est sans doute une parfaite illustration de ce phénomène. Elle est même un principe de base sur lequel se fonde l'esthétique d'écriture dans cette littérature. Comme corollaire, la notion de genre pose des problèmes aux théoriciens qui s'aventurent dans l'analyse du roman francophone de cette période. Cette difficulté tient de la nature complexe de cette notion qui ne se laisse pas facilement appréhender. La variété de la terminologie utilisée par divers critiques suffit pour rendre compte de la complexité du phénomène des genres dans le roman francophone. Certains parlent du nouveau baroque, d'autres utilisent le terme d'hybridité, d'autres parlent de la polygénéricité, etc. Ces diverses appellations ne laissent entendre qu'une chose: le phénomène générique dans le roman est loin de faire l'unanimité des critiques.

Chez Ahmadou Kourouma, la question des genres est compliquée par le fait que cet auteur, qui a réussi à *malinkiser* le français, emprunte à plusieurs discours la matière de son écriture. Cela crée chez lui, comme chez la majorité des écrivains francophones, un phénomène de l'hybridité générique aboutissant à un conflit esthétique qui met les œuvres hors de toute classification arrêtée.

⁴⁴ «La transposition générique». *Protée*, vol. 31, n°1, Université du Québec à Chicoutimi, 2003, p. 4.

Le présent chapitre ne vise pas à inventorier les genres en présence dans le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Il cherche plutôt à étudier le genre en tant qu'espace conflictuel où la violence symbolique passe par la notion de frontière –entre les genres- qu'il convoque. Le conflit naît également du fait que le genre théâtral se présente comme un carrefour des discours antagonistes. C'est ainsi que l'auteur se propose de faire une écriture qui théâtralise le pouvoir dictatorial. Par conséquent, le lecteur retrouve de la théâtralité en dehors de l'étiquette « roman » qui se lit à la première de couverture. C'est pourquoi nous articulerons notre argumentation sur le mode de narration du roman en rapport avec le décor (avoué ou sous-entendu) narratif. Pour que la théâtralité soit réussie, la parodie devient un ingrédient incontournable dans ce long processus de création romanesque. C'est pour cela que nous étudierons également le mode d'insertion de la parodie dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

La théâtralité que nous nous proposons d'étudier est entendue dans le sens qu'en donne Anne Larue, c'est-à-dire celle qui « désigne tout ce qui est réputé du théâtral mais [qui] n'est pas justement du théâtre. [...] Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait. Autrement dit, elle n'interroge qu'incidemment la *réalité propre* du théâtre, son existence concrète». ⁴⁵ Cet auteur allie aisément la notion de théâtralité avec celle de littérarité afin de suggérer que ce qui intéresse le chercheur n'est pas le résultat en soi, c'est-à-dire l'oeuvre, mais bien le phénomène qui a guidé à son élaboration ou à ses traits constitutifs.

⁴⁵ Anne Larue dans son *Avant propos* de l'ouvrage *Théâtralité et genres littéraires*. Poitiers: La Licorne, 1995, p.3.

4.2. Les modalités d'insertion théâtrale dans le roman

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la matérialisation de la théâtralité se fait par l'entremise du *donsomana*, récit purificateur des chasseurs Malinké, destiné dans le contexte du roman au président-dictateur Koyaga. Parler de la théâtralité revient justement à évoquer la question du genre - difficile à cerner, comme nous l'avons évoqué- mais il existe en même temps un minimum de traits caractéristiques de cette théâtralité. De fait, selon Pierre Leclercq, la théâtralité existe généralement «quand il y a conformité entre une œuvre et les exigences du théâtre considéré dans son essence»⁴⁶. Cette définition amène la réflexion sur le caractère double du théâtre sur le plan énonciatif: dans un premier temps, l'auteur a pour destinataire le public au moyen de la représentation d'une pièce; dans ce cas «la représentation [...] constitue l'acte d'énonciation», selon Maingueneau (2001: 141). Dans un deuxième temps, la situation représentée convoque les personnages qui échangent des propos. En dehors de ces deux situations où la théâtralité est détectée à travers le théâtre explicite, il existe d'autres caractéristiques implicites. Elle peut être identifiée à travers une action, un geste ou un autre genre littéraire comme le roman. À ce niveau, la remarque d'Anne Larue reste pertinente; c'est-à-dire la théâtralité comme une réalité extra scénique.

Cette considération nous intéresse dans ce chapitre, sans toutefois perdre de vue que « la théâtralité renvoie à «ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique», selon Michel Corvin (1991: 820). La structure même du roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* exige cette démarche. En effet, le roman est divisé en six veillées, comparables aux actes. Le *sora*, c'est-

⁴⁶ Dominique Maingueneau. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Nathan, 2001, p.141.

à-dire le griot de la confrérie des chasseurs se charge de la mise en scène dont le lecteur participe à la *représentation*. Cette dernière concerne le *donsomana*, qui relate la vie du dictateur Koyaga. L'organisation générale du récit suit le modèle d'une pièce de théâtre de sorte que le lecteur se trouve dérouté par la trajectoire qui ne cesse d'adopter un style tantôt analeptique, tantôt proleptique sous forme de longues anecdotes. Lise Gauvin (2001) avait un peu effleuré cet aspect théâtral : « Cette mise en scène obéit à un rituel qui emprunte autant à la veine comique et aux facéties qu'au style élevé de l'épopée » (112).

Les marques théâtrales attirent notre attention au niveau de l'organisation discursive inspirée de la mise en scène du *donsomana*, défini d'une part comme «une parole, un genre littéraire dont le but est de célébrer les gestes des héros chasseurs et toutes sortes de héros» (EA : 31); et d'autre part comme un rite cérémonial des chasseurs malinké. Les six veillées véhiculent un discours dramatique à la manière du discours théâtral. Il faut noter également la voix collective représentant les spectateurs à travers la sagesse proverbiale ou des maximes, comme on va le voir plus loin.

Au niveau de la distribution de la parole, le *sora* se charge de raconter l'histoire de Koyaga et il est étayé par un *cordoua* : « Un cordoua est un initié en phase purificatoire, en phase cathartique. Tiécoura est un cordoua et comme tout cordoua il fait le bouffon, le pitre, le fou » (EA : 10). Il faut cependant dire que le premier est le seul maître de la parole même s'il feint la céder au *cordoua*. Toute veillée, équivalent d'un acte, commence et se termine par une sorte d'intermède sous forme d'intervention hors de la scène. Cet intermède renvoie à la situation d'énonciation et joue le rôle d'une pause descriptive. C'est

un autre discours qui, avec celui de l'énonciation, crée un effet polyphonique dans l'esprit de l'auditoire (ici du lectorat).

Pour ce qui concerne le contenu, il faut préciser que le discours de tout le premier chapitre du roman s'articule sur la situation d'énonciation du *donsomana*. Il annonce également les énonciateurs et cette situation reproduit un discours didascalique dans le théâtre. Le *donsomana* est annoncé dans un discours métalinguistique. Ce discours joue la fonction explicative pour ouvrir le texte à la compréhension du lecteur. Le narrateur qui l'annonce doit d'abord, en tant que personnage dans le récit, définir la fonction qu'il va y occuper: «Moi, Bingo, je suis le *sora*, je louange, chante et joue de la *cora*. Un *sora* est un chantre, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs. Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs» (EA : 9).

La volonté de jouer la parodie du *donsomana* se manifeste déjà à travers ces explications excessives qui n'auraient pas de sens dans un *donsomana stricto sensu*. L'auditoire est en principe censé connaître et comprendre le rôle de chaque personnage et les normes guidant le déroulement de tout le récit. Cela explique la volonté délibérée de parodier un genre sérieux comme le *donsomana* et la forme circulaire que prend tout le récit. Cette parodisation du sérieux est tout à fait légitime, surtout que, selon Bakhtine (1978): «Le sérieux, c'est un mystérieux comportement du corps qui sert à cacher les défauts de l'esprit» (131).

Notons que le genre *donsomana* dont il est question fait penser dans une certaine mesure à l'épopée grecque. En effet, tout le rituel et les rôles des personnages donnent l'impression d'assister à une épopée classique, comme en

témoignent les termes *aède* et *chantre* qui émaillent ici et là le roman de Kourouma. À partir de ces éléments, le *donsomana* se donne à voir comme un récit intéressant par son caractère universaliste. Il ne se borne pas uniquement à la tradition africaine comme certains tendent à le faire croire. Dans le *donsomana*, d'autres précisions jouent une fonction purement et simplement ludique pour provoquer le rire. Il s'agit des propos du genre: «Le lendemain de vendredi se dit samedi» (EA : 21), une forme répétée plusieurs fois dans le récit: «Le jour précédant samedi s'appelle vendredi» (EA : 49). Adressés à Koyaga, ces propos acquièrent un sens ironique. Ils suggèrent implicitement que ce dernier est inculte jusqu'à même ne pas maîtriser les jours de la semaine. C'est exactement le démerite qui lui colle au dos, comme le prouve d'ailleurs un autre passage assez éloigné et qui ne manque de provoquer le rire théâtral en dessinant un portrait intellectuel assez sombre du dictateur:

Il lisait péniblement, écrivait difficilement; il restait un gros primaire. Un primaire, complexé, mauvais orateur, timide ne peut faire un chef d'État. Koyaga le savait, en convenait. Ce qu'il réclamait, c'était le ministère de la Défense. La France de De Gaulle, de la guerre froide et de l'Union française, les autres conjurés, les chefs d'États voisins convinrent de le lui attribuer (EA : 96).

La description du tempérament de Koyaga ne laisse pas de doute sur sa conduite ultérieure. Ayant acquis un pouvoir qu'il ne mérite pas, il fait tout ce qu'il peut pour éliminer le complexe qui le poursuit. Et d'ailleurs, la récurrence du mot « primaire » dans le passage n'est pas le fait du hasard. En effet, dans la définition des traits de la personnalité, un primaire est un inadapté, un complexé réagissant vite sans attendre de bien examiner la situation. Il ne tolère pas la controverse. Dans un autre sens, le primaire fait référence à quelqu'un qui a un niveau d'études -primaire-. Le narrateur joue sur les deux tableaux. Tout en cherchant à faire comprendre qu'il parle uniquement du

niveau d'études de Koyaga, il en profite pour réprimander le caractère primaire -brutal- du dictateur. Dans ce contexte, le répondeur joue pleinement son rôle de plaisantin tout en évoquant une histoire réelle ayant eu lieu dans la contrée ouest-africaine d'après les indépendances.

Tout est déjà mis en ordre pour que se déroule une parodie théâtrale assez mordante. D'emblée, la caractérisation des personnages dans la première veillée, à commencer par le personnage principal, donne une certaine illusion qu'il va s'agir d'une épopée au sens classique du terme. En témoignent les propos incantatoires du début de la première veillée:

Votre nom: Koyaga! Votre totem: faucon! Vous êtes soldat et président. Vous resterez le président et le plus grand général de la République du Golfe tant qu'Allah ne reprendra pas (que des années et années encore il nous en préserve!) le souffle qui vous anime. Vous êtes chasseur! Vous resterez avec Ramsès II et Soundiata l'un des trois plus grands chasseurs de l'humanité. Retenez le nom de Koyaga. (EA : 5)

Le style sérieux de ces propos ferait croire qu'il s'agit d'annoncer le héros et de vanter ses mérites. Paradoxalement, le narrateur autodiégétique interpelle Koyaga pour dénoncer ensuite ses pires exactions. Le rôle du *donsomana* est compris différemment par Koyaga et par ses énonciateurs. Dans un article de *Jeune Afrique* N° 1964 du 1^{er} au 7 septembre 1998, intitulé «La guerre froide en Afrique», Tirthankar Chanda dévoile ce paradoxe: «Il (Koyaga) est convaincu que c'est en faisant réciter par les griots chasseurs son *donsomana*, sa geste cathartique, qu'il pourra renouer avec son passé [...]. Mais rapidement, la récitation dérape et devient une dénonciation de nombreux crimes et assassinats perpétrés par le dictateur» (69). C'est comme si la lance qu'emprunte Koyaga pour recouvrer sa place de président refusait de partir et se retournait contre son lanceur.

En considérant que le *donsomana* est une œuvre littéraire à part entière, certains éléments textuels peuvent être analysés comme participant à la construction théâtrale et parodique⁴⁷.

Chez Kourouma, rien du théâtral n'est laissé dans l'ombre. Le temps, le lieu, l'action et les acteurs rappellent le théâtre classique. Le temps du *donsomana* est indiqué: «Voilà que le soleil à présent commence à disparaître derrière les montagnes. C'est bientôt la nuit» (EA: 9). Dès le début, le narrateur crée une illusion théâtrale en nommant, en plus du président Koyaga, d'autres acteurs impliqués dans ce récit qui joue un rôle à la fois social et littéraire. Ces personnages sont notamment Maclélio, ministre de l'Oriental, Bingo, le *sora*, celui qui louange, chante et joue de la *cora* et qui n'est autre que le sosie du narrateur. Le *sora* se définit comme étant «un aède qui dit les exploits des chasseurs et *encense* les héros chasseurs» (EA : 9). En d'autres termes, le *sora* est un récitant. D'autres personnages ont également une fonction symbolique et sociale bien précise: Tiécoura, le répondeur, un initié en phase purificatoire, un fou du roi. À observer de près cette caractérisation des personnages respectant la hiérarchie de chacun, on s'attendrait à une geste⁴⁸. Le répondeur double le récitant et sa fonction primordiale consiste à interrompre le récit et à traduire en termes crus les paroles du *sora* qui, à certains endroits adoptent un style classique et conventionnel. Ce genre d'échange se poursuit dans toutes les six veillées. Ainsi, par exemple, lorsque le récitant s'adresse au président

⁴⁷ On peut rappeler que le *donsomana* joue un rôle social au même titre que certaines pièces de théâtre africaines, si nous nous en tenons aux propos de Bakary Traoré (1958). En effet, cet auteur affirme sans ambiguïté que : « Si l'on considère le théâtre comme trouvant principalement matière dans le folklore, c'est-à-dire dans un ensemble de mythes, de légendes, de traditions, de contes, il existe un théâtre spécifiquement négro-africain, remontant aussi loin que les civilisations africaines » (17).

⁴⁸ Le narrateur définit les conditions nécessaires pour que le *donsomana* commence: « Le récit purificatoire est appelé en malinké un *donsomana*. C'est une geste. Il est dit par un *sora* accompagné par un répondeur *cordoua*» (EA : 10).

Koyaga en ces termes: «En République du Golfe, tout le monde savait, tout le monde se disait que vous étiez capable de l'incroyable», le répondeur interviendra pour dire : «La politique ne réussit que par duplicité» (EA : 27).

Le lieu est bien précis: «Sous l'apatame du jardin de votre résidence». Les personnages de la pièce sont également connus: le *sora* en qualité de récitant et le *cordoua* en tant que répondeur. Les destinataires du *donsomana* sont bien entendu Koyaga et son ministre de l'Orientation, Macléδιο. Et enfin les spectateurs: les sept plus prestigieux maîtres avec leur tenue de chasse. La tenue cérémoniale, les fonctions sociales bien arrêtées, la description de l'espace de jeu (la cérémonie du *donsomana*-jeu) n'ont rien à envier aux didascalies dans le sens théâtral. Ces indications ont poussé Madeleine Borgomano à établir le lien intertextuel entre ce roman de Kourouma et la pièce de théâtre *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Elle convoque notamment l'analogie établie par Simon Battestini qui n'hésite pas à affirmer: «Indiquons un parallèle à faire avec *En attendant Godot* qui dépasse l'analogie des titres. Outre les deux personnages, Estragon et Vladimir, vaguement semblables à Bingo et Tiécoura, incapables d'échapper à une Volonté extérieure, il y a le couple du maître et de l'esclave, qui peut être comparé à Koyaga et Macléδιο» (2000 : 17).

Ce qui nous intéresse n'est pas cette analogie ou ce lien intertextuel que plus d'un ont déjà relevé, mais bien cette forme théâtrale que prend le roman tant au niveau des personnages qu'à celui de l'organisation générale du récit à travers des indications scéniques bien précises. Ces indications répondent au besoin, selon Madeleine Borgomano, de «suppléer aux déficiences du texte écrit (du roman) par rapport à l'oralité». Cet auteur affirme sans équivoque que:

«Les textes traditionnels oraux tiennent du théâtre: ils n'existent que dans leur récitation, leur performance, toujours ritualisée dans une mise en scène» (2000 : 27). Cette réflexion de Borgomano amène à penser que la théâtralité du roman tient de son style oral qu'il faut localiser au niveau des contes traditionnels. Et d'ailleurs, Kourouma ne subdivise-t-il pas son roman en «veillées» au lieu des chapitres? Les indications temporelles ne précisent-elles pas que «C'est bientôt la nuit» (EA: 9), temps favorable au débit des contes? L'interprétation du genre *donsomana* peut varier d'un chercheur à l'autre, mais l'élément constant reste *la mimesis* du genre théâtral. Madeleine Borgomano soulève la question de l'hybridité générique chez Kourouma:

Kourouma, [...] emprunte la forme traditionnelle du *donsomana*. En mariant le roman (genre importé, écrit et moderne) et cette forme africaine, orale et traditionnelle, l'écrivain subvertit les deux «genres»: le roman, contaminé par l'oralité, n'est plus vraiment «roman». Et l'oralité - mimée, mais écrite, donc devenue communication différée, «*carrefour d'absences*» - n'est plus l'oralité. Il invente ainsi une forme métissée extrêmement efficace pour rendre compte du parcours du chasseur dictateur⁴⁹.

Dans ce passage, l'observation de Borgomano intéresse à plus d'un titre. En premier lieu, le fait que le roman de Kourouma soit perçu comme un carrefour d'absences répond bien à l'un des buts du théâtre, à savoir que faute de pouvoir la traduire, le théâtre se lance dans la représentation de la réalité absente. Cette absence motivant la représentation se retrouve même au centre des premières préoccupations théâtrales. En second lieu, l'oralité que souligne l'auteur renvoie justement à la théâtralité dans son acception la plus large. En effet, la problématique soulevée par *En attendant le vote des bêtes sauvages* reste pertinente. Le roman nous ramène dans l'éternel débat sur la question du genre auquel il pourrait appartenir. Vu que le contexte du rituel absent - le vrai

⁴⁹ Madeleine Borgomano. «En attendant le vote des bêtes sauvages: à l'école des dictatures». *Notre Librairie*. n°155-156. Cahier spécial, juillet-décembre 2004, p.159.

donsomana - exige une représentation, nous sommes en mesure de relever les formes théâtrales qui jalonnent le récit. Déjà, Jean Ouédraogo inventorie bien ces aspects théâtraux en ces termes:

Il ne suffit pas de dire, mais de vivifier les mots en les accompagnant de la gestuelle, du mime, du chant, de la musique, de solliciter et d'inciter la participation du public témoin. Ce cadrage lui-même reflète une affinité contextuelle avec le théâtre où chaque scène, chaque acte requiert un tableau correspondant, celui suggéré aux spectateurs et soutenu au moyen du décor, de l'éclairage et de la musique.⁵⁰

Cet auteur va plus loin, affirmant que toute la production romanesque de Kourouma adopte un style théâtral en traitant une thématique axée sur quatre actes: «Non seulement ces romans, pris individuellement, présentent des éléments théâtraux, mais considérés collectivement ils constituent, de par leur agencement tant thématique que temporel, une épopée en quatre actes: colonisation, indépendance, guerre froide, guerres tribales» (2002 : 72). Justin Bisanswa ne dit pas le contraire, lorsqu'il affirme l'existence de l'élément épique, qui, transposé dans un roman, requiert un minimum de mise en scène, rappelant donc la théâtralité: «Dans *En attendant...*, Kourouma a récupéré le modèle du combat épique par excellence et l'a intégré dans un univers romanesque». Bisanswa poursuit ses observations en ajoutant que «Cette transposition est à la base de transformations dues à la nature des genres en question, mais il n'empêche que le discours épique y transparait avec force»⁵¹

À partir des observations de la première veillée déjà, nous avançons l'hypothèse que le *donsomana*, dans le contexte romanesque, remplit toutes les conditions d'une mise en scène constamment remaniée. La situation que décrit

⁵⁰ Jean Ouédraogo. «L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragicomédie du roman». *Présence francophone*, n°59, 2002, p.71.

⁵¹ Justin K. Bisanswa. «Jeux de miroirs: Kourouma ou l'interprète?» *Présence francophone* n°59, 2002, p. 24.

Kourouma est tragique et ce qui interpelle le lecteur n'est pas le réel, mais sa représentation, puisque, comme le dit Semujanga:

Ce qui apparaît dans cette œuvre mêlant réalité et fiction, c'est l'homme dans une situation paradoxale et non le métissage ou autre enrichissement de la langue française; et pour comprendre une telle œuvre, il faut se situer dans un monde où le souci du romancier est moins d'humaniser l'univers que de regarder avec humour le spectacle tragique qui en découle. (1999: 12)

Dans ce spectacle tragique justement, les principaux protagonistes se situent par rapport aux événements historiques plus ou moins situables dans le temps.

Dans une perspective temporelle, le motif de l'enfance échouée semble expliquer les torts pour lesquels Koyaga, devenu adulte, exige la tenue du *donsomana*. Dans la deuxième veillée, il explique:

Mon père ne termina pas; il tomba en syncope sur sa chaîne, dans ses excréments et ses urines. Il mourut le lendemain.

L'image de mon père en agonie, en chaînes, au fond d'un cachot, restera l'image de ma vie. Sans cesse, elle hantera mes rêves. Quand je l'évoquerai ou qu'elle m'apparaîtra dans les épreuves ou la défaite, elle décuplera ma force; quand elle me viendra dans la victoire, je deviendrai cruel, sans humanité ni concession quelconque. (EA: 20)

Cet épisode montrant la force du destin à travers l'histoire vient comme une réponse face à l'objet du *donsomana*, tel qu'expliqué par Tiécoura - l'apprenti-répondeur - en interpellant Koyaga dans la première veillée:

Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre *donsomana* en cinq veillées. Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries; nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats. (EA : 10)

Néanmoins, la réponse du dictateur Koyaga n'en est pas moins ambiguë, car c'est comme si ce dernier oubliait complètement le rôle du fou qui l'interpelle. Il réplique violemment et, de surcroît, emprunte le *il* pour se désigner. C'est donc une sorte de distanciation du personnage par rapport aux atrocités qui lui sont reprochées: «Arrête d'injurier un grand homme d'honneur et de bien

comme notre père de la nation Koyaga. Sinon la malédiction et le malheur te poursuivront et te détruiront. Arrête donc! Arrête!» (EA : 10) Dans la geste *donsomana*, le destinataire-cible du reproche ne réplique pas, mais pour ce cas, le dictateur récidive en grondant le purificateur. Ce grondement du dictateur présage déjà sa résistance au changement, ce qui fait sous-entendre que le *donsomana* se trouve parodié au départ, puisque sa fonction commence à être travestie. Par conséquent, le récit de Kourouma participe à la défonctionnalisation du genre *donsomana*.

Même si le répondeur se voit interdire d'injurier le père de la nation, - ne pas évoquer ses exactions entraînerait l'interruption du *donsomana* - le récit continue grâce à la définition par le *sora* - l'équivalent du metteur en scène - du rôle du *cordoua*, le répondeur, cet initié qui joue le bouffon, car « Il se permet tout et il n'y a rien qu'on ne lui pardonne pas» (EA: 10). Cette stratégie narrative vise à ne pas boucler le récit, qui se construit sur un fond paradoxal, comme le souligne bien l'ironie esquissée déjà à travers l'adresse qui est faite à l'endroit du dictateur Koyaga. Cités par Ibrahima Wane dans *Ethiopiennes* (n°75, 2005), Jean Dérive et Gérard Dumestre affirment au sujet du *cordoua* : « Dans le contexte traditionnel, le répondeur symbolise la voix du public, la conscience du groupe » (1999 : 40-41). Il serait donc inconcevable de voir la voix du public réduite au silence, car le spectacle ne peut avoir lieu sans ce dernier. En échange, le public – au sens de groupe – se doit de respecter la hiérarchie en s'adressant à l'autorité. En effet, le répondeur qui lance un défi à Koyaga en évoquant ses défauts le fait dans un apparent respect qui se remarque à travers le vouvoiement. Ce qui semble choquer est justement le respect avec lequel le répondeur s'adresse à quelqu'un qu'il traite comme un

dictateur, un menteur, un assassin et un criminel. La vraisemblance voudrait que faute d'être puni, le criminel soit au moins tutoyé. Ce paradoxe fondamental crée un effet comique qui s'accroît surtout quand on sait que le vouvoiement sort de la bouche d'un bouffon.

Le récit adopte en général un ordre chronologique, mais s'écarte de temps en temps de son fil conducteur, sous forme d'analepses pour raconter des anecdotes liées notamment à la vie de Koyaga ou à celle de son entourage. L'introduction des anecdotes est souvent annoncée: «Il faut donc un instant arrêter le cours de cette geste pour expliquer comment il advient que des montagnardes fussent les épouses d'un Mossi» (EA: 42).

Ces anecdotes permettent l'insertion dans le texte des éléments de l'histoire tant personnelle (en invoquant la force du destin qui poursuit Koyaga) que mondiale dans le récit. Ainsi, Kourouma part de l'histoire mondiale comme préalable pour aboutir au devenir du héros-dictateur, Koyaga. C'est ce qu'illustre la narration de la première veillée qui s'ouvre sur l'histoire de l'Afrique avec la conférence de Berlin:

Ah! Tiécoura. Au cours de la réunion des Européens sur le partage de l'Afrique en 1884 à Berlin, le golfe du Bénin et les Côtes des Esclaves sont dévolus aux Français et aux Allemands. Les colonisateurs tentent une expérience originale de civilisation de Nègres dans la zone appelée Golfe. Ils s'en vont racheter des esclaves en Amérique, les affranchissent et les installent sur les terres. (EA : 11)

L'évocation de l'histoire coloniale n'est pas gratuite, car dans le roman, c'est au cours de la guerre de conquête que les colonisateurs se sont retrouvés devant une résistance inattendue : «Ils se retrouvent face aux hommes nus. Des hommes totalement nus. Sans organisation sociale. Sans chef [...] Des sauvages parmi les sauvages avec lesquels on ne trouve pas de langage de politesse ou violence pour communiquer» (EA : 12). En faisant un pareil

portrait des « sauvages », le narrateur fait écho aux récits des ethnologues du XIX^{me} siècle, avec leurs préjugés sur les colonisés et toute la violence imaginable qu'ils comportent. D'ailleurs, les propos de Kourouma en réaction aux critiques qui lui reprochaient la violence du personnage de Koyaga pointent du doigt les ethnologues :

On m'a souvent reproché la violence du personnage, sa brutalité. J'ai l'impression que ce reproche ne tient pas compte du fait que la première violence du roman est exercée par les colonisateurs et leurs ethnologues. Ce que j'ai lu au sujet des Hommes nus est assez éclairant. Ils ne connaissaient aucune hiérarchie, aucun commandement. C'est authentique. En Côte d'Ivoire, par exemple, ces Hommes nus n'ont pas été colonisés comme nous, nous l'avons été. Ils ne subissaient pas les travaux forcés : quand on venait les chercher, ils prenaient leurs arcs et puis ils disparaissaient. Ils ont été domptés grâce aux ethnologues⁵².

Le narrateur vise toutefois à indiquer que le père du dictateur venait de ces hommes nus qui sont connus dans le roman sous le nom de *paléos*, abréviation dégradante de paléonigritiques. Le récit des paléos ressemble étrangement à l'aventure d'un spahi de Pierre Loti (1881) ou au texte ethnographique d'Ernest Psichari⁵³, des récits qui n'avaient d'autre but que de justifier l'entreprise coloniale.

En faisant allusion aux récits des ethnologues d'une époque révolue, le roman adopte un ton parodique à l'égard du discours ethnologique avec sa prétendue scientificité. En effet, la mise en vedette d'un héros «sauvage» contraste avec la littérature de la négritude senghorienne qui voudrait plutôt

⁵² Entretien avec Yves Chemla. «En attendant le vote des bêtes sauvages ou le *donsomana* ». *Notre Librairie* n°136, Janvier-avril 1999, p. 28.

⁵³ Dans son livre *Terres de soleil et de sommeil*, paru chez Calmann-Lévy en 1908, Ernest Psichari donne un portrait ethnologique des Noirs, semblable à celui des Paléos dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Ce passage, parmi tant d'autres, illustre ce propos : « Des hommes sont venus, non point ceux du village où nous nous avons campé, mais ceux d'un village voisin. Ils parlent une langue rude et rauque, [...]. Noirs comme la terre, et vraiment les fils de la terre. Ils sont très grands, carrés d'épaule, au front court [...]. Ce sont de vrais sauvages, durs comme les mots qu'ils disent, puissants et fauves. Leur costume est une peau de bête pendue à leur derrière, qu'ils ramènent par devant et tiennent serrée entre leurs cuisses. Sur le sommet de leur tête, se dresse touffe de cheveux : leurs dents sont pointues, signe qu'ils mangent les hommes » (57-58).

revaloriser les traditions africaines. Et d'ailleurs, l'excès du discours de la négritude senghorienne se trouve critiqué à travers ce passage: « Assurément, les hommes nus qui sont les pères de tous les Nègres de l'univers et qui, comme tous les Nègres, sont façonnés de musique et de danse » (EA : 17). Ici, Kourouma fait allusion à la célèbre déclaration de Senghor: « Nous sommes les hommes de la danse dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur » dans le poème « Prière aux masques », publié dans le recueil *Chants d'ombre* (1945). La théâtralité apparaît donc également dans cette polyphonie discursive donnant au roman une allure d'un jeu de mots sur les lieux communs et préjugés.

Le diminutif *paléo*, qui revient souvent, reprend, pour s'en moquer, le discours ethnologique occidental de la fin du XIX^{ème} siècle. Au lieu de dire *paléonigritique*, ce discours se contentait du diminutif pour minimiser l'importance du groupe. Le mépris du groupe d'appartenance du héros fait de ce dernier un sauvage parmi les sauvages selon le schéma dudit discours. Le père de Koyaga en était d'ailleurs le chef, car c'est lui qui triomphait dans toutes les luttes initiatiques: « un montagnard nu du nom de Tchao de la montagne de Tchaotchi - votre père à vous, Koyaga - devint le plus prodigieux *évélema* (le champion de lutte) de toute la longue histoire des hommes nus » (EA: 13). C'est cette bravoure qui le conduira à répondre à l'appel de la France en guerre contre les Allemands. Paradoxalement, son attitude suicidaire - il ne craignait pas le danger - lui valut des médailles qu'il porta jusque chez lui. Le retour de Tchao au village est décrit ironiquement. En effet, il était presque mort mais décoré des médailles d'un « héros » (EA : 14).

En introduisant les habits français au village, le héros transgresse un tabou exigeant que tout *paléo* reste nu. Les médailles étant considérées comme des « objets de valeur », le héros vit un sérieux dilemme que commente Borgomano: «Kourouma raconte ce retour de l'ancien combattant à la façon d'un conte ironique et chargé de sens. Le dilemme est grave : comment porter des médailles quand on est nu ? » (2000 : 46) Ce fut donc une «Transgression pernicieuse pour la communauté des hommes nus parce qu'elle était perpétrée par le plus prestigieux champion de lutte du pays» (EA:15). Le narrateur évoque cet épisode pour souligner le fait que Tchao, père du dictateur Koyaga, n'avait plus de lien avec son peuple en transgressant cet interdit. La conduite inconséquente du leader Tchao pendant la guerre de 14 est d'autant plus grave qu'elle entraînera certainement des conséquences fâcheuses sur les siens, y compris son fils Koyaga:

La transgression se comporte comme une petite braise jetée dans la grande savane au gros de la saison sèche. On voit où la flamme prend mais nul ne sait où elle s'arrêtera. La transgression de Tchao ne déclencha pas la seule scolarisation des jeunes montagnards: elle entraîna le recrutement massif des montagnards comme tirailleurs. Elle fit des Montagnes un réservoir de tirailleurs dans lequel les Français puisèrent abondamment pour toutes les guerres. (EA: 26)

Vu la capacité d'adaptation de son père, Koyaga sera envoyé comme tirailleur tour à tour en Indochine (EA : 27), dans l'Oranais et dans l'Ouest de l'Algérie (EA : 72). Il échappa d'un cheveu au sort qui emporta son père, puisqu'il avait commencé à emprunter son chemin.

Cependant, même si Tchao se sépare de son peuple, il n'arrive pas à s'intégrer ni à se faire accepter dans la communauté française. Il reste seulement tiraillé entre la civilisation occidentale et la tradition africaine, au moment où cette dernière voudrait qu'il adopte une position tranchée. C'est

comme si le récit purificateur destiné actuellement à Koyaga devait commencer par s'adresser à son père qui, le premier, ne parvenait pas à retrouver l'équilibre qui le liait aux siens. En d'autres termes, le répondeur insinue que le père de Koyaga aurait transmis le déshonneur à son fils.

Par ailleurs, cette transgression ne pouvait pas rester impunie et la malédiction qui s'est abattue sur Tchao est interprétée par le répondeur comme une conséquence méritée de son comportement. Malgré les médailles françaises qu'il avait accumulées, il fut emprisonné dans des conditions les plus abominables quand il osa combattre les troupes françaises qui envahissaient son pays:

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. Koyaga! C'est par ces souffrances physiques et peine morale que de l'ingratitude qu'Allah et les mânes des ancêtres sanctionnèrent la grande transgression de votre père. (EA: 18)

Apparemment offensé par ces propos, Koyaga essaie d'amortir le choc. Au lieu de jouer la défensive comme il le faisait auparavant, il réplique en mettant l'accent sur le fait que son père n'a pas directement succombé des souffrances qui lui étaient infligées ; il dit que sa mère Nadjouma a su mettre à profit des sortilèges pour que son mari endure. Mais là encore un quiproquo s'installe entre Koyaga et le répondeur. Au moment où ce dernier voudrait insinuer que la mort épouvantable du père de Koyaga est un châtement lié à la transgression de l'interdit, Koyaga valorise plutôt l'endurance de celui qui le mit au monde. Le dictateur Koyaga joue sur l'ironie pour exorciser les conditions abominables de la mort de son père. Le sort de ce dernier semble guider le comportement de son fils, quand les circonstances s'y prêtent. Ces échanges se lisent comme un dialogue théâtral où l'auteur recourt systématiquement à une mise en scène

antithétique du récit. C'est dans ce cadre que nous lisons par exemple la description des décombres de la guerre d'Indochine:

L'attaque surprise des Viets s'est produite alors que vous étiez dans les bras de votre dulcinée [...]. Après la chute du poste PK204, l'état-major de Hanoi procéda à de nombreuses reconnaissances aériennes sur le site qui ne finissait pas de se consumer, de fumer. Les photos prises avaient été développées, agrandies, minutieusement examinées. Il en était résulté que toutes les installations avaient été écrasées, que tout avait brûlé, qu'il n'y avait pas de survivants, qu'il ne pouvait pas y avoir de sauvés, de rescapés [...]. Au-delà de quatre semaines, l'état-major de Hanoi avait mis fin aux missions de patrouilles. Il avait estimé que des rescapés, s'il y en avait eu, n'auraient pas pu survivre dans la jungle, infestée de bêtes et de combattants viets, plus de quatre semaines.

L'état-major s'était trompé, lourdement mépris. Ce qui sortait de l'analyse des photos aériennes était vrai, il ne pouvait pas se trouver d'humain capable de sortir vivant d'une telle dévastation, d'un tel fouillis, d'un tel feu. Mais Koyaga était plus qu'un homme - c'était un héros chasseur, fils d'une femme nue sorcière -, il en était sorti vivant. En effet, il n'était pas possible à un tirailleur, à des soldats, de survivre plus de quatre semaines dans une jungle inhospitalière infestée de bêtes et de combattants viets. Mais Koyaga était plus qu'un tirailleur quelconque - il était le fils d'un homme et d'une femme paléos, le fils de Nadjouma et de Tchao -, il avait flâné plus de six semaines.

Le caporal Koyaga, le héros chasseur, surprit tout le monde en surgissant de la jungle huit semaines après la destruction du poste, en tête de sa section, à une cinquantaine de kilomètres de Cao Bang. La section rentrait avec son équipement, ses armes (les 36, la mitrailleuse, les munitions, le bazooka), mais aussi deux pensionnaires du bordel militaire (la cheftaine Fatima et son adjointe). (EA: 35-36)

La reprise de la bravoure inégalable de Koyaga est illustrée par une narration antithétique, où le narrateur présente d'abord le danger extrême que court le personnage par les énoncés hyperboliques : «toutes les installations avaient été détruites», «écrasées», «tout avait brûlé», «il ne pouvait pas y avoir de sauvés», «de rescapés», «il ne pouvait pas se trouver d'humain capable de sortir vivant d'une telle dévastation, d'un tel fouillis, d'un tel feu». Le narrateur souligne ensuite que Koyaga était une exception, qu'il réalisait des exploits impossibles: «Mais Koyaga était plus qu'un homme» et «Mais Koyaga était plus qu'un tirailleur». Cette narration respecte bien le ton épique et renforce chez le

lecteur l'effet pathétique propre au théâtre. Par le biais du narrateur interposé, Kourouma use du *captatio* rhétorique dans cette création antithétique. C'est dans le cadre du respect des exigences scéniques où le personnage cherche à communiquer ses intentions aux spectateurs. Faute de pouvoir reproduire la scène sur le vif, le narrateur recourt aux stratagèmes de nature à suppléer à ce manquement scénique. C'est également au niveau de la relation des prouesses de Koyaga que le récit intègre le merveilleux qui lui confère une allure d'un conte de fée:

Quand les Viets investirent le PK204, Koyaga avec toute la magie enseignée par sa mère se transforma en un puissant hibou nocturne. Sur l'aile gauche, il embarque les prostituées. Sur l'aile droite, il accepte une cinquantaine de tirailleurs montagnards avec leur armement. Les Viets n'y voient que de la fumée. Près de l'aéroport de Hanoi, il débarque tout son monde qui n'a qu'à déboucher sur la piste pour se faire accueillir par l'état-major.

C'est votre maman que vous avez, vous Koyaga, toujours admirée et aimée. Tant qu'elle vivra, le monde restera à votre portée. (EA: 38-39)

Comme ce passage l'illustre bien, les prouesses de Koyaga, ses pouvoirs magiques et extraordinaires lui sont conférés par sa mère, un acteur adjuvant qui intervient toujours dans les moments décisifs du héros. L'absence de cette dernière lors des événements apocalyptiques en dit long:

«Inquiet, vous vous êtes arrêté, retourné et avez interrogé: -Où est ma maman Nadjouma et le marabout Bokano? Où sont la météorite et le coran? [...] Vous avez alors souri, votre inquiétude s'est dissipée. Vous vous êtes souvenu. Votre maman et le marabout vous avaient enseigné ce qu'il fallait aussitôt entreprendre le jour que vous les perdriez: faire dire votre geste purificateur de maître chasseur, votre *donsomana* cathartique par un sora, un griot des chasseurs et son répondeur. Le répondeur devra être un cordoua. (EA: 357)

Cet extrait souligne le rôle simplement symbolique mais profondément déterminant de la mère de Koyaga, car c'est elle qui commandite indirectement le *donsomana* autour duquel tout le récit tourne. Le récit commence à la fin de l'histoire, car avant que Koyaga ne perde sa mère et le marabout, le météorite et

le coran, le *donsomana* ne peut avoir aucun sens. Ce dernier interviendra en vue d'une *catharsis*: «...la météorite et le Coran vous révéleront eux-mêmes où ils se sont cachés. Vous n'aurez qu'à les récupérer» (EA: 358). La *catharsis* est entendue dans le sens aristotélicien du terme selon lequel le théâtre est «une imitation de la vie par des moyens et des objets en vue d'une catharsis». C'est-à-dire «une transformation interne dans le sens de l'amélioration des mœurs». Cette considération place évidemment Koyaga dans le camp des spectateurs, sinon il est le spectateur privilégié ou le destinataire principal du *donsomana*. Le héros sera amené à changer, car, comme le rappelle Borgomano (2000), Kourouma «espère [...] que les mots seront aussi efficaces que les armes» (36). Borgomano renchérit en affirmant le pouvoir cathartique du *donsomana* qui est «un véritable acte de parole. Cet acte magique est censé restituer au dictateur son pouvoir menacé, en lui rendant ses fétiches, [...] ses intercesseurs magiciens, garants de sa survie et de son pouvoir [...]. Et le dictateur croit fermement aux pouvoirs de la magie, dont la maîtrise serait le secret du pouvoir politique».

Comme c'est le cas pour l'intensité de l'intrigue dans une pièce théâtrale, l'aspect magique dans le roman est l'un des éléments qui attirent l'attention du lecteur. D'abord, les actes de Koyaga face aux animaux dans la chasse légendaire ne diffèrent guère de son comportement face aux humains considérés comme ses adversaires. Les différents récits de chasse dévoilent d'abord le châtement définitif et spectaculaire que Koyaga inflige aux différentes bêtes:

Il y avait après les montagnes [...] une panthère solitaire.
-Une panthère qui ne vivait que de la chair humaine, ajoute le répondeur. Ses yeux avaient les lueurs de phares des camions dans les nuits. Ses crocs claquaient comme l'entrechoquement des branches du

fromager dans l'orage [...]. Depuis les lustres, tous les chasseurs adoraient des fétiches, exposaient des sacrifices sanglants pour ne pas la rencontrer sur leur chemin

-Ceux qui par malchance la croisaient dans la grande brousse sans pitié s'éloignaient à pas feutrés, la bouche du canon du fusil de traite tournée vers le sol [...]. Boum! Le coup de Koyaga partit et la panthère s'affala [...].

-Pour annihiler , éteindre tous ses puissants *nyamas* de monstre, Koyaga trancha sa queue et l'enfonça dans sa gueule. (EA: 65-66)

Cet exercice visant à exorciser les *nyamas* s'applique systématiquement à toutes les bêtes qui tombent sous les coups de Koyaga, notamment le buffle (EA: 66), l'éléphant (EA: 68) et le caïman (EA: 70).

Macléδιο, le ministre de l'Oriente, qui fait partie des acteurs de la scène théâtrale, se charge chaque fois d'expliquer le but du cérémonial: «En plantant la fin de la bête (sa queue) dans son commencement (sa gueule), tous les *nyamas* étaient condamnés à rester, à continuer à tourner en circuit fermé dans les restes de la bête» (EA: 66). Youssouf Tata Cissé (1994) explique, chez les chasseurs malinké, les pratiques visant à exorciser les forces vitales - et vengeresses - de l'animal:

Après avoir abattu un petit gibier (biche, gazelle, petite antilope, phacochère, etc.), le chasseur l'achève en l'égorgeant; puis il fouette énergiquement l'air autour de lui en récitant des formules magiques, *kilisi*, destinées à chasser le *nyama*. La partie la plus dangereuse de celui-ci affluerait au moment de la mort dans la queue de l'animal et s'y accrocherait solidement. C'est pourquoi le chasseur tranche, avec beaucoup de précaution, cet organe au ras de l'anus en murmurant d'autres formules magiques. Dès lors le gibier abattu peut être dépecé et sa viande transportée au village. (116)

Selon le même auteur, la cérémonie de chasse des *nyamas* se passe autrement lorsqu'il s'agit d'un grand fauve. En plus de couper la queue,

le chasseur qui abat un gibier au *nyama* puissant annoncera cet événement à ses confrères, d'abord en brousse, et ensuite aux abords du village, à l'aide de signaux sifflés. En entendant ces signaux, les chasseurs rejoignent à la hâte "les champs de cases" et y attendent le héros du jour. Celui-ci, en les apercevant, se penche en avant, le buste à angle droit et les bras croisés derrière le dos. Les *donso ba* l'entourent

aussitôt et se mettent à fouetter énergiquement, à l'aide de leurs chasse-mouches, l'atmosphère autour de lui afin d'éloigner de lui la "force vengeresse" du gibier qui le poursuit ou le couvre déjà. Ce culte est appelé *nyama fifa* "éventer le nyama". (1994: 116)

L'on voit que de par le caractère collectif de ces rites et cérémonies, l'aspect théâtral domine l'activité de chasse dans la société malinké.

Ce qui sème la confusion, c'est le brouillage des frontières entre les bêtes et les humains chez l'ancien chasseur Koyaga. Comme il traitait les animaux, c'est de cette manière qu'il assassine le Président Fricassa Santos, son prédécesseur:

La flèche se fixe dans l'épaule droite. Le président saigne, chancelle et s'assied dans le sable. Koyaga fait signe aux soldats. Ils comprennent et reviennent, récupèrent leurs armes et les déchargent sur le malheureux Président. Le grand initié Fricassa Santos s'écroule et râle. Un soldat l'achève d'une rafale. Deux autres se penchent sur son corps. Ils déboutonnent le Président, l'émasculent, enfoncent le sexe ensanglanté entre les dents. C'est l'émasculatation rituelle. Toute vie humaine porte une force immanente. Une force immanente qui venge le mort en s'attaquant à son tueur. Le tueur peut neutraliser la force immanente en émasculant la victime. (EA: 94)

Le rituel de l'émasculatation prend une ampleur spectaculaire et le fait que plus d'un soldat s'en chargeant prouve que Koyaga prend le Président Fricassa Santos pour un fauve au *nyama* puissant.

Indistinctement, Koyaga et ses lycas appliquent le même châtiment aussi bien aux simples manifestants réclamant son départ en tant qu'assassin de Fricassa Santos et vice-président et celui de Jean-Louis Crunet en qualité de Vice-Président qu'aux opposants politiques de Koyaga. Le spectacle de la violence s'amplifie et semble décidément incontrôlable: «Les partisans de Koyaga avec, en tête, les lycas réprimèrent avec férocité la manifestation en tirant dans la foule, en poignardant et en égorgeant. On releva dix-sept tués, tous sauvagement émasculés. Tous émasculés pour annihiler les forces

vengeresses que lancent contre les tueurs les âmes, les forces vitales des personnes brutalement et injustement assassinés» (EA: 105). Tous les opposants politiques subissent le même sort, ils se trouvent émasculés vifs, comme ce fut le cas de Ledjo, chef du comité insurrectionnel: «Koyaga flegmatiquement sauta par la fenêtre avec une dague. Malgré les cris du nouveau général, le maître chasseur l'émascula [...]. Vous, Koyaga, l'ancien combattant, vous avez enfoncé le pénis et les bourses ensanglantés dans la gorge béante» (EA: 109). Le dernier des opposants, Tima, fut également tué comme une bête, lui qui s'attendait à faire une déclaration en tant que nouveau Président de la République. Il se heurta à une mort aussi cruelle que celle d'anciennes bêtes succombées sous les coups du chasseur Koyaga: «Tranquillement les tirailleurs déshabillèrent le Président; l'homme était lui aussi un incirconcis. Les incirconcis se traitent de la même manière. C'est sur le vif que Koyaga procéda à l'ablation du sexe et à l'introduction du pénis et des bourses ensanglantés entre les dents, dans une bouche tenue ouverte par les bras de fer de deux tirailleurs hilares» (EA: 112). La narration des scènes de violences et de meurtres se fait sur un ton théâtral, où l'intervention du répondeur renforce le ton déjà pathétique du *sora*. La violence devient également théâtralisée, car il s'agit d'une régularité rendue par l'expression : « les incirconcis se traitent de la même manière ». Le lecteur a l'impression d'assister à la représentation scénique, car bon nombre de stratégies narratives sont mises en œuvre pour relater aussi efficacement que possible ces événements. Tout porte à croire que la chasse à la bête reste synonyme de la chasse à l'homme. Les deux se terminent toujours par la victoire écrasante de Koyaga.

La variété des tableaux permet également de faire un certain rapprochement du récit avec la peinture. Tantôt le récit concerne Koyaga, tantôt il concerne les gens qu'il rencontre de près ou de loin sur son passage. Cette situation crée un effet polyphonique où le récit principal - celui de Koyaga – en enchâsse d'autres qui l'interrompent de temps en temps. Mais l'élément invariable reste le pouvoir et la manière dont Koyaga l'exerce.

4.3. La théâtralisation du pouvoir ou le goût de la caricature

L'une des tâches pleinement réussies dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* est la caricature des dictatures africaines. Parlant de la thématique du pouvoir, Borgomano et d'autres ont bien démontré que *En attendant le vote des bêtes sauvages* est une continuation des *Soleils des indépendances* : le premier s'achève sur le pouvoir traditionnel tombé en décrépitude, avec la non maîtrise des repères dans le nouveau système politique et le second met à nu les torts du pouvoir d'après les indépendances. Les mêmes auteurs soutiennent que le troisième roman de Kourouma dépasse ce déséquilibre pour exposer le pouvoir aux mains de la nouvelle élite africaine, où les dictateurs de tout acabit sévissent sur tout le continent. Parlant justement de ce pouvoir, Borgomano avance l'idée que: « Le pouvoir en Afrique est, de manière évidente, le thème principal de *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Le pouvoir, ou plutôt son dérèglement et sa dégénérescence au XXème siècle. Car, des modes traditionnels d'acquisition et de transmission du pouvoir, le roman n'en dit rien » (2000 : 135).

Ce qui nous intéresse n'est pas uniquement de faire ce constat, mais d'analyser la violence théâtralisée de ce pouvoir dictatorial. Sous leurs pseudonymes, Kourouma fait le tour des dictateurs africains. Ces dictateurs

sont également présents sur scène comme faisant objet du discours dominant. Il faut vite noter que les événements historiques racontés aident le lecteur à mettre un nom réel derrière le pseudonyme de chacun des dictateurs. À côté des hommes de papier se trouve des hommes historiques, à commencer par Koyaga, le destinataire du *donsomana*. Comme l'a bien précisé Kourouma lors d'un entretien réalisé à Abidjan le 20 août 2000, Koyaga n'est personne d'autre que Eyadéma: «J'ai voulu présenter Eyadéma. Koyaga c'est Eyadéma» a-t-il confié. Il a poursuivi en révélant les motifs qui l'ont guidé à choisir ce personnage historique:

Je suis tombé sous le charme de ce dictateur. Eyadéma est certes un homme frustré, mais sa gestion du pouvoir m'étonne et me passionne. Il gère le pays comme sa famille. Il commence à recevoir ceux qui veulent le rencontrer très tôt. J'ai moi-même été reçu par lui à son palais - quand j'étais en fonction au Togo - à 4 heures du matin. [...]. À la publication de mon roman, ses conseillers lui ont rapporté que je faisais ses éloges. Et je crois que ce sont eux qui ont compris ma pensée; car j'ai de la sympathie pour lui. Il m'a donc invité mais mes proches m'ont déconseillé d'y aller car je risquais ma vie. Je reconnais avoir exposé ses côtés sombres. (Entretien du 20 août 2000 avec Parfait Diandue Bi Kakou).

Le dictateur Koyaga - Eyadéma – garde un rapport étroit avec les bêtes, d'où la genèse du titre du roman. En effet, Comi M. Toulabor évoque le texte de Louis Merlet sur la politique de protection de la faune par Eyadéma, où il donne une grande valeur aux animaux par rapport à ses concitoyens Togolais:

Déjà, en 1987, Louis Merlet montrait comment au Togo, dans sa politique de protection faunique, Eyadéma avait conféré aux animaux de ses réserves des droits qu'il refusait à ses concitoyens. Protégés du pouvoir, ils constituaient une masse d'électeurs potentiels qui n'hésiteraient pas à voter comme un seul homme pour lui s'il leur avait accordé ce droit...La force de Kourouma dans son roman est d'avoir réussi un clonage presque parfait de la vie politique togolaise. (1999 : 173)

Cette affirmation autorise ainsi à considérer le récit en *donsomana* comme une satire politique, surtout que les explications de Kourouma lui-même, au sujet

du titre de son roman, dans une interview avec *Jeune Afrique* n° 2003-2004 du 19 octobre au 1^{er} novembre 1999 ne disent pas le contraire:

Le titre du roman m'a été inspiré par mon boy, quand j'habitais à Lomé. Il est togolais et soutient le président en place. Il m'a dit « Si d'aventure les gens ne votaient pas pour Eyadema, les bêtes sauvages sortiraient de la forêt et voteraient pour lui ». Les gens croient qu'Eyadema est capable, par la magie, d'amener les animaux à voter pour lui. (119)

Ces explications fournissent implicitement d'autres informations sur le caractère populaire – théâtral - d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*. Au sujet du fait que le roman s'inspire de petites gens, Borgomano écrit: «Ainsi le titre est-il devenu un condensé du roman. Il en annonce aussi le ton, très ironique, voire sarcastique» (2000 : 20). Le genre théâtral est le mieux apte à représenter les mœurs.

Dans cette représentation, les didascalies précèdent chaque personnage et le lecteur semble lire une pièce de théâtre. Ces indications scéniques suivent, sans défaut, le symbolisme caractériel qui répond bien au titre. Déjà, le titre même, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, révèle une ambiguïté qui entoure sa signification. En effet, il pourrait s'agir des bêtes qui votent, mais en même temps la probabilité des bêtes à être votées. De part cette ambiguïté, l'on observe les indices d'un suspens ou d'un certain inachèvement que l'on retrouve souvent dans le genre théâtral.

D'emblée, le caractère provocateur de ce titre ne fait pas de doute. Il transgresse la logique propositionnelle d'une phrase française. «En attendant le vote des bêtes sauvages», proposition subordonnée, laisse sous-entendre une proposition principale mais cette dernière ne vient pas. C'est le suspens qui plane. À juste titre, Madeleine Borgomano écrit, au sujet de ce suspens: «"En attendant..."c'est l'espace de l'écriture, un entre-deux, un intervalle» (2000:17).

Le titre pourrait également être lu comme un leurre puisqu'il n'y aura pas de vote. Cette analyse garde toute sa pertinence, car seule l'écriture - surtout romanesque – permet la cohabitation de deux mondes ou de deux situations normalement inconciliables. En effet, «le vote des bêtes sauvages» relève d'une certaine impossibilité, car le vote est un acte humain, social et politique. Le terme semble ainsi inapproprié pour les bêtes et suggère une attente qui n'aboutira jamais à l'événement escompté. Le titre porte donc en lui-même une transgression d'ordre logique et il dénote le contenu du roman qui, comme nous aurons l'occasion de le démontrer, se veut une attaque à l'arbitraire des régimes dictatoriaux en Afrique post-coloniale.

Dans le roman, les actes du héros, président-dictateur Koyaga, ne diffèrent guère de l'attitude des bêtes sauvages. Il en est de même pour les hommes [bêtes] politiques dont Koyaga s'inspire. Et d'ailleurs, le narrateur utilise souvent le terme «fauves» pour désigner les dirigeants de la République du Golfe qui se sont partagé le pays après un coup d'État: «Le pays était partagé entre quatre fauves, chacun conservait pour soi, chacun gérait pour soi le morceau qu'il avait dans sa gueule» (EA : 105). Le symbolisme bestial ne cesse de dominer l'ensemble du roman, au seuil de se lire comme un recueil de fables. Ainsi Koyaga nommait-il les soldats de sa propre garde des lycæons:

Koyaga convoque les soldats, les aligne et sélectionne les vingt tirailleurs paléos parmi ceux qu'il a connus ou qui se sont illustrés en Algérie ou en Indochine - Vous êtes ma meute de vingt lycæons [...] A un tirailleur qui demande ce qu'était une meute de lycæons, Koyaga répond par un sourire. Les lycæons encore appelés chiens sauvages sont les fauves les plus méchants et féroces de la terre, si féroces et méchants qu'après le partage d'une victime chaque lycæon se retire loin des autres dans un fourré pour se lécher soigneusement, faire disparaître de la pelure la moindre trace de sang. (EA: 89)

Ce sont ces fauves et d'autres qui feront irruption chez les humains dans une fin apocalyptique du roman, où elles assisteront à des scènes de tueries d'après le dernier attentat contre le dictateur Koyaga. Les bêtes sont omniprésentes dans le roman et acquièrent la valeur de métaphores. Du début de la Veillée II, le narrateur fait état du reflux et influx des animaux (des insectes aux éléphants en passant par des rongeurs et des rapaces) en montrant comment les uns chassent les autres et qu'à leur tour ils constituent la proie privilégiée des animaux les plus puissants. Ce tableau de la jungle est une métaphore de la chaîne alimentaire et renvoie à la scène - chaîne - politique en Afrique où la loi du plus fort finit par triompher, ce qui engendre les guerres incessantes.

Ainsi, chacun des dictateurs est évoqué par son totem: faucon (Koyaga), lièvre (Nkoutigui Fondio, dictateur de la République des Monts, p.53), caïman (Tiékoroni, dictateur de la République des Ébènes, p.162), hyène (Bossouma, Empereur du Pays aux Deux Fleuves), léopard (dictateur de la République du Grand Fleuve, p.213), chacal (dictateur du Pays des Djebels et du Sable, p. 241). Comi M. Toulabor dévoile déjà les figures politiques cachées derrière les pseudonymes romanesques:

Le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma est une saga politique de l'Afrique contemporaine qui met en scène le président togolais Étienne Gnansingbé Eyadéma à travers la figure du héros principal Koyaga, le président ivoirien Houphouët-Boigny affublé du surnom Tiékoroni, l'empereur Bokassa alias Bossouma, le président Sékou Touré incarné par Nkoutigui, le président zaïrois Mobutu sous les traits de l'homme au totem léopard, sans oublier Maclélio, l'âme funeste de Koyaga, l'alter ego de Théodore Laclé, ancien ministre de l'intérieur de Eyadéma. (1999 : 171)

L'on comprendra bien que le nom totémique de chaque dictateur renvoie implicitement aux attributs - négatifs - de la bête.

L'habillement de certains personnages, dont le portrait relève du décor scénique, est également chargé du symbolisme bestial. C'est notamment le cas du cordoua (répondeur) qui portait «un bec de vautour pour signifier que tout homme est un cupide et un charognard comme le vil vautour». Il portait également «un gros os pour signifier qu'un homme est aussi un chien errant en quête perpétuelle de sa nourriture. Et rien autre» (EA : 137).

Le titre du roman épouse exactement son contenu qui laisse défiler les bêtes dans toute la représentation. Il annonce en même temps la forme de cercle vicieux que prend le roman, car il s'agit d'un titre programmatique. La fin du roman qui s'adresse à Koyaga illustre parfaitement ce propos:

Vous préparerez les élections présidentielles démocratiques. Des élections au suffrage universel supervisées par une commission nationale indépendante. Vous briguerez un nouveau mandat avec la certitude de triompher, d'être réélu. Car vous le savez, vous êtes sûrs que si d'aventure les hommes refusent de voter pour vous, les animaux sortiront de la brousse, se muniront de bulletins et vous plébisciteront. (EA : 358)

La fin du roman réaffirme donc que les bêtes auront le dernier mot et que les humains vont perdre le contrôle des événements. Le titre fonctionne donc comme une prolepse.

Le fait de désigner les acteurs historiques comme des personnages est un indice autorisant à classer le *donsomana* dans la catégorie du théâtre historique. Les exactions de Koyaga ressemblent de très près à celles de Eyadéma que Kourouma avait pu côtoyer un peu.

Déjà, l'entrée au pouvoir de Koyaga est décrite par le narrateur comme l'entrée dans la confrérie des chasseurs, bref comme un spectacle éclatant. Des comparaisons du genre: «La politique est comme la chasse, on entre en politique comme on entre dans l'association des chasseurs» (EA : 171) suffisent

à appuyer cette affirmation. Dans le contexte du roman, la chasse est encore une fois entendue au propre comme au figuré, Koyaga chasse aussi bien des bêtes que des hommes, les frontières entre les deux types de chasse sont assez brouillées. Et comme il le faisait jadis avant d'entreprendre la chasse, Koyaga doit recourir à la sorcellerie pour s'assurer de la réussite totale sur ses opposants. Ce passage illustre bien notre propos: «On pousse le volet du sanctuaire. Une vieille sorcière entre, s'agenouille et se présente. Et, sans les saluades et les circonlocutions habituelles, commence à conter l'étrange songe qui coupa sa nuit. Songe dans lequel vous étiez, vous Koyaga, apparu dans tous vos habits et attirail de chasse et en selle sur un coursier harnaché de tous les attributs du pouvoir» (EA: 170-171). Le même traitement que Koyaga fait subir aux bêtes s'impose également à ses sujets.

L'art de chasser les humains s'apprend chez les maîtres dictateurs. Suite au songe de la sorcière, Koyaga doit entreprendre le voyage initiatique aux quatre coins du continent africain et subir un entraînement à la dictature chez ses homologues plus expérimentés. Selon ladite sorcière, chaque bête qu'elle rencontre dans le rêve représente un dictateur à qui Koyaga doit rendre visite pour apprendre l'exercice du pouvoir dictatorial:

Le chacal du désert apparu dans le rêve signifiait qu'il vous fallait rendre visite à un souverain des Djebels. Un dictateur qui aurait pour totem le chacal ou serait aussi filou qu'un chacal [...]. La panthère apparue signifiait qu'il vous fallait rencontrer un maître en parti unique du golfe de Guinée, de l'Ouest de l'Afrique. Un potentat de l'Afrique de l'Ouest dont le totem serait la panthère [...]. Le charognard, un dictateur de la forêt centrale de l'Afrique. Totem charognard ou aussi glouton qu'un charognard. L'hyène, un maître en parti unique de l'Afrique orientale. Totem hyène ou aussi sot et criminel qu'une hyène [...]. Et le léopard, un dictateur de la grande forêt impénétrable cabotant sur un grand fleuve. Totem léopard ou aussi sanguinaire qu'un léopard (EA: 172).

Ce passage qui est une forme de mise en scène du parcours dictatorial, réunit toutes les conditions requises pour que Koyaga accède pleinement à la scène du pouvoir. Le premier dictateur qui reçoit Koyaga est Tiékoroni – Houphouët-Boigny-, l'homme au totem caïman, dont le narrateur évoque les origines dans un *donsomana* qui lui est consacré. Il est évident que Tiékoroni ne peut s'empêcher de parler ou même de développer le jeu politique des dictateurs en pleine guerre froide. C'est dans cette optique qu'il annonce l'amalgame au niveau des finances comme pilier d'une dictature réussie. Koyaga doit se séparer de «la fâcheuse inclination en début de carrière à séparer la caisse de l'Etat de sa caisse personnelle» (EA: 181). L'art des apparences joue ici un rôle important. En qualité de Chef, le dictateur doit «paraître l'homme le plus fortuné de son pays» (EA : 181). Par conséquent, il y a donc un parallèle à faire entre le jeu politique et le jeu théâtral où l'acteur se donne à voir apparemment comme celui qu'il représente. Le comportement du dictateur le mène également à réussir par duplicité, selon l'un des quatre principes qu'un novice en politique doit apprendre. En effet, Koyaga est invité par son homologue Tiékoroni à éviter: «d'instituer une distinction entre vérité et mensonge», puisque «La vérité n'est très souvent qu'une seconde manière de redire un mensonge» (EA: 184). Sur cette base, Tiékoroni précise déjà que la vérité n'est qu'apparente en politique et les applications de ce principe ne manquent pas dans la vie courante. Selon Tiékoroni, l'être humain s'incline naturellement vers la fiction - une forme de mensonge - et d'ailleurs il le démontre: «Les plus grandes œuvres littéraires humaines dans toutes les civilisations resteront toujours des contes, des fictions» (EA: 185). Il n'est pas étonnant de voir que Koyaga applique avec zèle ce principe et Kourouma crée une situation analogue avec Maclélio qui,

de son côté, apprend que « l'homme n'aime pas son prochain et il ne lui offre à manger que pour le supprimer» (EA : 137). Cet apprentissage parallèle jouera sans doute un rôle important dans les relations que les deux hommes vont nouer dès la première rencontre⁵⁴.

Le troisième principe fondateur de la dictature est une conséquence logique du second. Le dictateur doit absolument éviter de «prendre les hommes et les femmes qui le côtoient, qu'il rencontre, avec lesquels il s'entretient, comme culturellement ceux-ci se présentent» (EA: 186). En tant que dissimulateur, le dictateur doit traiter son entourage comme tel, car lui aussi ment.

Paradoxalement, le dictateur cherche à punir ceux qui commettent des crimes. Il a l'étoffe de celui qui ne tolère ni à ses amis ni même à ses proches parents ; d'où justement le décor permanent de la prison. Tiékoroni explique à Koyaga: «Vous voulez sûrement savoir ce que représente cet enclos au milieu de ce parc. Eh bien! c'est la prison de Saoubas, la prison où sont détenus mes amis, mes partisans, mes parents et proches» (EA: 187). Selon Tiékoroni, un véritable dictateur se méfie de tout le monde. Pour attester qu'il reste fidèle à sa parole, il ne cache pas à Koyaga le sort qu'il réserve indistinctement à ses amis et à ses ennemis: «On les torture, les bannit ou les assassine» (EA: 187).

Chez Tiékoroni, les séances de torture se font en sa présence et en spectateur intéressé, il supervise lui-même cette opération:

Vous êtes entrés dans la salle de torture, il vous a montré le fauteuil sur lequel il trônait pendant les séances de torture. Il vous a présenté les divers instruments utilisés. Il a fait sortir de sa cellule un lépreux. Un horrible lépreux libidineux. Quand, avec les tortures physiques, il ne parvenait pas à arracher des aveux à un détenu, il le menaçait. Il le menaçait de faire coucher la mère ou la femme de l'accusé avec ce

⁵⁴ Kapanga qualifie à juste titre cet apprentissage d'une « culture de superficialité, de tricherie, de mépris, de méfiance et de mensonge » (2002 : 96).

lépreux. Il menaçait aussi les prévenus de les jeter aux caïmans sacrés avides de chair humaine qu'on apercevait derrière la grille de la prison. Il vous a appris que c'était sa propre sœur - à lui, l'homme au totem caïman - qui cuisinait la nourriture servie aux détenus de la prison de Saoubas, la prison de ses amis. Sa sœur commandait une équipe de sorciers et de marabouts qui inventaient des philtres. Des philtres qu'elle faisait consommer aux détenus pour laver leur cerveau de toute volonté de prendre le pouvoir, pour laver leur cœur de toute haine à l'endroit de l'homme au totem caïman. (EA: 190).

Dans d'autres pays que parcourt Koyaga, la visite de l'institution de la prison et des scènes de tortures fait partie du programme immanquable, puisque «La principale institution, dans tout gouvernement avec un parti unique, est la prison» (EA: 204). Koyaga aura l'occasion de s'en rendre compte chez Bossouma – Bokassa-, quand il fut réveillé par des cris d'un détenu agonisant sous la torture de ce dernier:

-Tue-moi. Pour une fois dans ta vie, sois humain. Pends-moi. Fusille-moi. Tue-moi tout de suite.

-Ferme ta gueule, sale communiste, répliqua l'Empereur en bavant.

-A cause du seigneur Jésus, tue-moi. A cause de ta mère et de ton père, tue-moi, continua d'égrener le prisonnier [...].

-Colonel Otto Sacher, fais taire ce comploteur et criminel communiste, commanda l'Empereur.

Le colonel Otto maître absolu des lieux fonça dans l'ombre et appliqua des volées au prisonnier agonisant. La voix ne se tut pas malgré les corrections méritées. (EA: 203)

Comme Koyaga avait eu l'occasion de l'apprendre chez Tiékoroni, les pires tortures sont infligées d'abord aux amis des dictateurs. Ceci est bien confirmé par le traitement infligé au colonel Zaban, lui qui avait réussi un coup d'Etat ayant porté l'empereur Bossouma au pouvoir: «Zaban était le prisonnier enchaîné à un crocher au fond de la cellule [...]. L'Empereur voulait que le colonel ait, avant de crever - c'était la règle -, bu ses urines et mangé ses excréments» (EA: 203).

La scène de la violence atteint des dimensions monstrueuses et participe du jeu théâtral au quotidien des dictateurs. Ces derniers éprouvent du plaisir à

infliger la souffrance corporelle et morale à leurs victimes. C'est ce que démontre déjà le fait de faire visiter leurs prisonniers par leurs homologues. Tiékoroni et l'Empereur Bossouma rendent leurs prisonniers des cobayes pour l'expérimentation de la violence.

La violence politique atteint la dimension de la chasse à l'homme comme le rappelle cette affirmation du narrateur: «La grande brousse où opère le chasseur est vaste, inhumaine et impitoyable comme l'espace, le monde politique» (EA: 171). La scène politique est dominée par une violence inouïe qui devient comme une entreprise de destruction de l'homme par l'homme. Cependant, le fait que cette violence se pratique dans un endroit privé empêche au monde extérieur de connaître la véritable nature des dictateurs. Ainsi, les gens continuent à considérer Tiékoroni comme «le sage de l'Afrique» (EA : 190). Le caractère caché de la violence illustre bien le principe de l'apparence que cultivent les dictateurs. À ce sujet, le narrateur fait le point: «Vous avez voulu savoir comment l'homme au totem caïman était parvenu à dissimuler, faire oublier toutes ses pratiques - tortures, corruptions, emprisonnements arbitraires. Comment avait-il réussi à se faire passer pour le sage de l'Afrique?» La réponse du vieillard n'est qu'un argument fallacieux, en tentant de faire croire qu'il n'est pas le pire des dictateurs africains: «Si, au cours d'un concours de beauté, le mouton n'est pas admiré, c'est parce que ne s'y trouve pas le bœuf. Mes pratiques peuvent paraître condamnables dans d'autres milieux, sous d'autres cieux, dans d'autres contextes; mais pas en Afrique». Et sans hésitation, Tiékoroni ne cesse de se flatter: «...je suis un ange, un sage qui mérite la reconnaissance de l'humanité (EA: 190). Comme au théâtre, en politique, «l'art de faire croire vrai» joue un rôle important dans l'aveuglement

de l'opinion publique. La perfidie hisse le dictateur Tiékoroni à une renommée internationale, puisque «d'importantes organisations internationales lui avaient attribué des prix, avaient créé un prix portant son nom» (EA: 190).

Et comme le roman se situe dans le contexte de la guerre froide, l'expérimenté Tiékoroni ne peut ne pas prodiguer des conseils utiles à l'apprenti-dictateur Koyaga afin de l'aider à sortir indemne de la guerre froide que mène l'Occident: «Dans la guerre froide qui régissait l'univers, le choix d'un camp était essentiel, un acte risqué» (EA: 190). Le vieux dictateur avait quant à lui choisi le camp du libéralisme qu'il considérait comme le meilleur. Ce choix politique ne va pas sans contradiction avec la personnalité de Tiékoroni, mais le narrateur s'empresse d'ajouter que cela n'a pas d'importance puisque après tout, Tiékoroni était «Un homme extrême dans la vertu et le vice, un sac de contradictions» (EA: 191).

Et d'ailleurs, cette contradiction se fait remarquer au niveau des principes idéologiques qu'adoptent les dictateurs chevronnés et que Koyaga semble imiter. C'est sous prétexte de combattre l'idéologie du communisme international que Koyaga, sûr d'être compris par la communauté internationale, élimine ainsi les opposants à son régime ainsi que tous ses ennemis supposés. Il appelle la communauté internationale pour l'aider à dissuader les déscolarisés qu'il accusait de servir le camp communiste. L'ironie du sort, c'est qu'au moment où il appuie son argument sur la lutte contre l'idéologie communiste engendrée par la guerre froide, le narrateur annonce déjà : «Ce fut en vain : il n'y eut aucune réaction, aucun écho. La guerre froide était morte, bien finie [...]. Le mur de Berlin s'était écroulé ainsi que le monde communiste. La guerre froide s'en était allée » (EA : 330).

Par ailleurs, la convocation par le roman de cette période est attestée par le romancier lui-même qui note que la plupart de ces dictateurs ont été mis en place dans le contexte vague de la guerre froide: « J'ai voulu montrer comment les dictateurs ont profité de la guerre froide pour accaparer le pouvoir et se perpétuer à la tête de nos états jeunes et fragiles. Les Mobutu, les Eyadéma, les Bokassa, c'est la guerre froide qui les a créés »⁵⁵.

L'entrée sur scène de Bossouma, l'homme au totem hyène, introduit une nouvelle forme d'humour de par les agissements de cet Empereur en contradiction avec son rang. Ainsi par exemple, l'Empereur n'a pas attendu le salut de Koyaga:

Il s'éloigna dans le cliquetis des médailles s'entrechoquant sur son poitrail.

En saisissant son sexe à pleines mains, l'Empereur se dirige vers l'urinoir et disparut dans le couloir. 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. (EA: 195)

Ce passage accentue le côté carnavalesque du roman de Kourouma. En effet, l'employée de w-c côtoie facilement un empereur et ce dernier ne se soucie pas de son rang. L'ironie de la situation est surtout soulignée par l'empressement avec lequel l'empereur fait une demande en mariage. Bossouma reprend plus tard l'objet de sa visite – prendre Koyaga chez Tiékoroni et l'amener visiter son empire – après avoir consommé ce mariage improvisé.

Les dictateurs ayant toujours la peur du complot, l'Empereur n'attendit pas l'atterrissage de l'avion pour prodiguer le premier conseil à son homologue Koyaga, lui qui s'étonnait de constater l'absence de la foule à l'aéroport: « ne jamais informer de vos heure et date de retour dans votre pays parce que les

⁵⁵ Tirthankar, Chanda. « La guerre froide en Afrique ». *Jeune Afrique* n°1964 du 1^{er} au 7 septembre 1998, p. 69.

attentats imparables sont ceux qui se perpétuent à l'atterrissage de l'avion» (EA: 197).

Dans tous les pays que Koyaga visite, il n'apprend en résumé qu'une chose : l'art de la violence. Cependant, les scènes de violence sont plus ou moins nuancées par le fait qu'elle reste contenue, comme Kourouma le rassure : « Ceux qui sont choqués par la violence de Koyaga pourraient aller voir ces passages du roman précédent, en effet. Et puis, cette violence finit par l'enfermement de Koyaga. Il est dans son histoire, il y tourne en rond. On ne sait même pas s'il parviendra à en sortir »⁵⁶.

Comi Toulabor affirme que les principes acquis par les personnages du roman ainsi que les propositions qu'ils avancent leur appartiennent: «Les personnages de Kourouma - à commencer par Koyaga - font leurs ces propositions que l'on retrouve formulées autrement dans leur bouche, surtout dans les conseils du vieux Tiékoroni à son jeune hôte, l'apprenti-dictateur Koyaga, qui les applique avec zèle» (1999 : 172). Les résultats des principes acquis par Koyaga sont résumés par le répondeur cordoua, à titre de purificateur dans le *donsomana*:

Koyaga, vous avez des défauts, de gros défauts. Vous fûtes, vous êtes autoritaire comme un fauve, menteur comme un écho, brutal comme une foudre, assassin comme un lycaon, émasculateur comme un castreur, démagogue comme un griot, prévaricateur comme un toto, libidineux comme deux canards. [...] Vous avez encore d'autres défauts qu'à vouloir présenter en entier, à aligner en toute hâte, on se déchirerait sans nul doute les commissures des lèvres. (EA : 297)

Dans le discours parodique du roman, seul le fou ou le bouffon est autorisé à affronter Koyaga avec n'importe quels propos, même caricaturaux, étant donné que, selon Bakhtine, ces figures – du fou et du bouffon - « "ne sont pas de ce monde", et donc, disposent de droits et de privilèges spéciaux. Ces figures rient

⁵⁶ Interview avec Yves Chemla, *ibid.*, p. 28.

et on rit d'elles» (1978 : 306). Effectivement, les propos caricaturaux du répondeur ne semblent pas déranger Koyaga, puisqu'ils «arrachent un sourire bon enfant à celui qu'ils paraissent injurier» (EA : 297). Koyaga se trouve dans la situation d'un héros tragique, il ne comprend ni la signification ni la profondeur du mal dont il est victime. Son sourire serait interprété comme un mépris des remarques formulées à son endroit. Il les transforme en louanges puisque conformes aux principes de la dictature appris chez son *mentor*, dont la leçon semble avoir été parfaitement maîtrisée. Les actes considérés par le répondeur comme défauts sont donc, aux yeux de Koyaga, des qualités qu'il faut promouvoir. Il n'est absolument pas prêt à abandonner ses forfaits. Comme corollaire, le *donsomana*, en tant que purgatoire, fonctionne à l'envers.

La parodie théâtrale typique se manifeste dans le roman à travers un groupe de 66 enfants, filles et fils de Koyaga, avec une pancarte portant mention: «Koyaga et son gouvernement». Cette caricature souligne les excès du régime Koyaga. Le roman nous apprend que garçons et filles de moins de douze ans «sont tous des enfants de Koyaga, les enfants de sang de Koyaga, légitimes ou bâtards [...]. C'est une pantomime du régime, du pouvoir». C'est le garçon le plus âgé (douze ans) qui initie les autres et qui mime les gestes du dictateur «dans une tenue de maréchal coupée sur mesure, copie exacte de celle que porte son père Koyaga» (EA: 314). Le jeu consiste à simuler un Conseil des ministres par seize de ces enfants, l'équipe mimant les dignitaires du comité directeur et du bureau politique, celle qui mime les dignitaires religieux et «les imitateurs des chefs religieux sont accompagnés par des filles parodiant les religieuses et des féticheuses du vaudou» (EA : 314).

Le but de ce jeu théâtral est parodique. Cette fois-ci, il s'agit d'une parodie *stricto sensu*, car les gestes, les défauts de tout l'appareil administratif sont passés au crible, ainsi que ceux de l'appareil religieux qui lui sert de support moral. À ce niveau, les nouveaux régimes politiques en Afrique ont su parfaitement imiter le pouvoir colonial qui les a engendrés, où l'administrateur et le missionnaire visaient le même objectif : coloniser les « sauvages » et en tirer un profit maximal pour le bien de la métropole. Le missionnaire réussissait son entreprise grâce à son statut d'évangéliste. Il précédait donc l'administrateur colonial. Se disant investi d'une mission divine, le missionnaire se mettait, à la demande du colonisateur, à dompter les mœurs barbares des peuples colonisés qu'il considérait comme « sauvages », afin de les rendre dociles et gouvernables⁵⁷. C'est ce schéma que les nouvelles élites africaines au pouvoir allaient aveuglément emprunter. Le jeu théâtral de ces enfants consiste justement en imitation de ces pratiques qui, en soi, ne relèvent que d'un projet élaboré par le colonisateur, et par conséquent inadapté.

Par ailleurs, les commentaires du ministre de l'orientation, Maclélio, confirment sans ambiguïté qu'il s'agit d'une pantomime jouant exactement la

⁵⁷ Dans son œuvre *Le trésor des Noirs* (1843), dont nous reproduisons un passage ici, Abbé J. Hardy montre assez bien la profondeur de la collaboration missionnaire-administrateur : Il y avait à Sainte-Croix (île danoise), une habitation appelée Montpellier, où les esclaves vivaient dans une grande insubordination, refusant ouvertement d'obéir et de travailler. Aussitôt que M. O'Ferral, qui en était le propriétaire eut appris l'arrivée de M. Duhamel, missionnaire zélé dont il connaissait l'ardente charité et le grand dévouement, il vint le prier avec insistance de fixer sa demeure sur son habitation, afin d'y rétablir le bon ordre parmi les nègres, et de les instruire des vérités de la religion. Le généreux missionnaire y consent. Bientôt il paraît au milieu de ces nombreux esclaves indisciplinés, il leur apprend les grandes vérités de la religion, et leur rappelle les obligations qu'ils doivent remplir avec fidélité. Il les visite aux ateliers et dans tous leurs travaux. « Dieu vous voit, leur disait-il souvent, il vous entend, il connaît tous vos désirs et toutes vos pensées. Souvenez-vous qu'il vous promet le Ciel si vous êtes vertueux, soumis, laborieux, et qu'au contraire, il vous punira pendant l'éternité si vous n'obéissez point à vos maîtres, si vous ne les respectez pas, si vous refusez de travailler et de vivre en bons chrétiens ». Frappés des vérités que leur annonce le pieux missionnaire, les esclaves de Montpellier reconnaissent leurs torts; ils vont trouver leur maître, et à genoux à ses pieds, ils lui disent : « Maître, nous nous repentons, pardonnez-nous, nous vous promettons de changer de vie, et de toujours obéir ». M. O'Ferral, charmé de ces heureuses dispositions, leur accorde avec plaisir le pardon qu'ils réclament de sa bonté. Il était d'ailleurs pour eux le meilleur des maîtres (1843).

même fonction que le *donsomana*: «Elle a une fonction humoristique, critique, cathartique». Paradoxalement, le même ministre s'empresse de neutraliser la force cathartique inhérente à cette pantomime: «Il n'est pas vrai que le régime ne tolère pas la critique, n'accepte pas la caricature. Dans quel autre régime voit-on les propres enfants du chef d'État parodiant en public leur père, le pouvoir et le pays entier?» (EA: 315) Ces déclarations de Maclédio ont une signification beaucoup plus profonde : elles renforcent le rejet de la catharsis inhérente au *donsomana* et annoncent conséquemment un projet récidiviste chez Koyaga et son régime.

Effectivement, la fin du roman prouve que le *donsomana* n'a pas produit l'effet purificateur escompté, malgré le recours à l'ironie et à la parodie pour persuader le dictateur à changer. La fin apocalyptique du roman où «Les bêtes venaient de la réserve» (EA : 356) ne montre nulle part le changement de Koyaga. À ce propos, la conclusion en suspens du cordoua Tiécoura lève toute équivoque:

Le cordoua se déchaîne, danse, marche à quatre pattes, tour à tour imite la démarche et les cris de différentes bêtes. Quand le mil est pilé les pileuses posent les pilons et vident les mortiers. Elles commencent ou recommencent tant qu'il reste des grains avec du son. Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons ou recommençons nous aussi le *donsomana* purificateur, notre *donsomana*. (EA : 358)

Cette plaidoirie comporte une signification fondamentale dans le cadre de la parodie. En effet, contrairement au vrai *donsomana* des chasseurs malinké qui accomplit son rôle de purification, le *pseudo-donsomana* de Koyaga pourrait recommencer sans savoir exactement quand il prendra fin. Le pays est de nouveau mis à feu et à sang et sombre dans un cycle infernal de violence. C'est

comme si Koyaga avait dépassé la limite infranchissable et que la chasse des *nyamas* devenait désormais une tâche impossible.

4.4. Le proverbe, pilier du *donsomana*

Nul n'ignore l'importance du proverbe dans la transmission de la culture du savoir-vivre et du savoir-faire dans les civilisations dites de l'oralité. Comme l'affirme D.Y. Pierre Diarra, dans la préface du livre de Cécile Leguy (2001), « Si le proverbe est une difficulté supplémentaire à la barrière de la langue, il peut aussi être une porte d'entrée dans l'intelligence des sociétés à tradition orale »⁵⁸. Le proverbe condense en un bref énoncé, le message qui aurait été beaucoup plus long. Emanant de la sagesse populaire, le proverbe reste un énoncé codé, dont la compréhension exige un minimum de bagage culturel de la société qui en est l'auteur. « Le proverbe, [dit Pierre Diarra,] surgit dans le discours, ouvrant la porte sur cet ensemble plus vaste qu'est la manière africaine de s'exprimer par image, par allusion, par sous-entendu et non-dit. Pour les Africains qui 'savent parler', dire les choses explicitement est une manière pauvre voire maladroite de parler, propre aux enfants ». Comme le confirme D.Y. Pierre Diarra, le proverbe relève donc de l'art de bien parler et « exige des interlocuteurs une intelligence, pour faire des liens entre la tradition orale et son actualisation, et une incitation pour attirer l'attention des auditeurs et les encourager sur le chemin de l'interprétation et de la compréhension de la parole d'autrui » (Leguy, 2001 : préface).

Kourouma est sans doute l'un des écrivains qui ont le mieux maîtrisé les règles proverbiales. Il manie avec aisance et spontanéité les proverbes malinké. Il témoigne au sujet des proverbes qu'il emploie : « Dans le

⁵⁸ Préface du livre *Proverbes chez les Bwa du Mali*. Paris : Karthala, 2001.

donsomana, les gens disent un ou deux proverbes. Moi j'en ai fait un procédé systématique et j'ai beaucoup exploité les livres de proverbes africains. Les proverbes que vous trouvez dans le roman sont tous authentiques »⁵⁹. Le recours au proverbe chez Kourouma témoigne de sa maîtrise des langues qu'il emploie, c'est-à-dire le malinké et le français.

L'usage systématique du proverbe se remarque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Bien que participant à la construction d'un seul univers de sens, tous les proverbes du roman n'ont pas la même valeur. Nous tenterons de regrouper ces proverbes selon le réseau sémantique et le rôle qu'ils jouent dans le contexte du roman. Cette approche est dictée par la façon dont chaque proverbe s'introduit dans le roman. En effet, avant qu'un thème ne commence, il y a un proverbe qui l'introduit et qui rend plus ou moins l'idée qui sera développée dans le thème en question.

Pour chaque thème, l'auteur procède à l'énumération de trois proverbes qui donnent un raccourci de tout le contenu du thème. Ainsi, par exemple, la première veillée est introduite par trois proverbes sémantiquement proches :

« Si la perdrix s'envole son enfant ne reste pas à terre.
Malgré le séjour prolongé d'un oiseau perché sur un baobab, il n'oublie pas que le nid dans lequel il a été couvé est dans l'arbuste.
Et quand on ne sait où l'on va, qu'on sache d'où l'on vient ». (EA : 11)

Le lecteur n'est pas surpris de trouver ces trois proverbes ensemble, surtout que celui qui est placé en tête accompagne l'histoire du père de Koyaga qui, sans penser aux conséquences de son geste, a transgressé l'interdit de l'habillement chez les Paléos. La perdrix représente le père Tchao et son enfant étant évidemment Koyaga, ce dernier n'échappera pas au destin écrit dans la géomancie. À l'instar de son père, on voit Koyaga participer à des guerres aux

⁵⁹ Entretien avec Yves Chemla dans *Notre Librairie* n°136 (1999 : 29).

côtés des Français en Indochine et en Algérie. Il prend donc pour soi cet héritage qui n'exclut pas la violence et le mépris du danger, comme c'est noté dans le passage qui relate la bataille de Verdun:

Durant trois lunes entières, les fracassants pilonnages se poursuivirent avec la même intensité. Tchao en authentique homme nu, en authentique montagnard, ne pouvait pas attendre en résigné la mort dans la boue et le froid dans les boyaux [...].

Un matin, Tchao se fâcha et, en dépit des ordres du sergent, escalada, se précipita dans les tranchées d'en face, surprit les Allemands, en tua cinq à la baïonnette ; le sixième lui arriva dans le dos, l'assomma à coups de crosse, happa son corps à la baïonnette et le jeta sur la terre-plein. (EA: 14)

Ces mêmes Français n'ont pas hésité à engager Koyaga dans leurs troupes pour la guerre d'Indochine. Ils connaissaient déjà les exploits du père pour s'imaginer ce dont le fils serait capable. Koyaga emprunte donc un itinéraire semblable à celui de son père, comme le proverbe - la métaphore - de la perdrix l'avait annoncé, ce que reprend en d'autres termes le proverbe en tête des trois autres qui introduisent le second chapitre: « C'est au bout de la vieille corde qu'on tisse la nouvelle » (EA: 20). Avec les deux autres, ce proverbe introduit désormais l'itinéraire de Koyaga depuis la naissance jusqu'à son enrôlement dans les troupes françaises. Il fut enrôlé par les Français, parce qu'en toute occasion, Koyaga ne pensait qu'à la lutte. En effet, le narrateur affirme que « personne ne surpassa Koyaga dans la bagarre et l'indiscipline ». (EA : 25). Comme son père, il était donc bon pour la guerre et non pour les études. C'est pour cela que le proverbe illustre le texte et assure sa lisibilité.

Les proverbes ne sont pas énoncés de façon arbitraire, leur énonciation dans le *donsomana* suit une certaine logique que nous dévoilent Dérive et Dumestre : «Le récit va être interrompu [...] par des considérations d'ordre général qui peuvent prendre l'allure d'une suite de proverbes. Ces digressions

ne surgissent donc pas arbitrairement dans le discours, mais sont placées à des points stratégiques du récit»⁶⁰. C'est exactement cette logique que l'on trouve dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* où les proverbes introduisent chaque fois un thème nouveau. Ainsi, les proverbes permettent de créer des séquences rythmées de type théâtral. Ils participent à la narration du récit.

Dans le roman, les proverbes s'observent comme une invocation du discours de l'autorité, puisqu'ils sont censés véhiculer une vérité générale. Borgomano explique que les proverbes sont: « par définition des citations, c'est-à-dire des intrusions du discours d'un autre, l'autre, anonyme et collectif, étant, dans le cas des proverbes, une société » (2000 : 172-173). Les proverbes introduisent donc, dans le contexte de la théâtralité, une autre voix, c'est-à-dire la voix du public dans la mesure où ils sont le produit de la société. Dans cette forme d'intermède, le public prend la parole, commente, sanctionne et juge les acteurs.

Pour ce qui est de la catégorisation des proverbes à travers le roman, nous pouvons parler des proverbes sérieux et d'autres qui n'ont qu'une fonction purement ludique. Plusieurs de ces proverbes se retrouvent dans la première catégorie, c'est-à-dire ceux qui véhiculent une certaine sagesse ou qui dévoilent une certaine conséquence des gestes posés. Ce sont en général des proverbes adressés à Koyaga, à l'exemple des trois premiers proverbes ci-haut mentionnés et des proverbes 11, 15, 18, 21 (EA : 353- 354)⁶¹ de ce que l'on pourrait considérer comme une table des matières.

⁶⁰ Jean Dérive et Gérard Dumestre. *Des hommes et des bêtes, chants de chasseurs mandingues*. Paris : Éd. Les belles lettres, Coll. Classiques africains, 1999, p.43

⁶¹ Les références ultérieures se rapportant aux numéros de proverbes se trouvent aux pages 353 et 354 du roman.

Dans la catégorie des proverbes ludiques, se trouvent des proverbes qui véhiculent une certaine ironie perçue à travers l'inversion des rôles. Les proverbes « Quand on voit les souris s'amuser sur la peau du chat, on mesure le défi que la mort peut nous infliger » (EA : 63). Ce proverbe fait état des souris qui s'amuse sur la peau du chat, alors que dans une situation normale, c'est le chat qui s'amuse à jouer avec le corps de la souris qu'il vient de tuer. Par conséquent, le proverbe prêche implicitement l'humilité de ceux qui se trouvent en position de force. Il en est de même du proverbe 12 : « Quand le nerf vital est coupé, la poule tue le chat sauvage » ou du proverbe 16 : « Dans un pouvoir despotique la main lie le pied, dans la démocratie c'est le pied qui lie la main ». Ce dernier proverbe jette une ironie sur le beau discours de la démocratie qui ne se traduit pas en actes. La démocratie reste dans ce contexte une notion utopique, voire illusoire.

En introduisant une vérité générale, le proverbe se positionne comme un discours du savoir, étant donné que son élaboration est le fruit d'une expérience. Le proverbe ne pourrait exister que dans le contexte de la tradition d'une société donnée, celle qui lui sert de support. En effet, Sartre définit le proverbe comme un « énoncé proféré par une voix collective, anonyme, dont l'origine est la sagesse humaine. L'unité est donc issue d'un code gnomique, et ce code est l'un des très nombreux codes de savoir ou de sagesse auxquels le texte ne cesse de se référer »⁶². Ce statut donne au proverbe un caractère théâtral, étant donné qu'il est puisé dans le discours social d'une société et que son énonciateur s'adresse à son tour à la société chaque fois qu'il le profère. Par conséquent, le proverbe suggère implicitement un échange constant entre

⁶² Roland Barthes. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970, p.25.

l'énonciateur et la société, ce qui le permet de s'insérer dans un contexte théâtral.

Aussi convient-il de souligner, comme Madeleine Borgomano, que le proverbe permet au griot ou au *sora* d'inscrire sa parole dans la tradition : « En reprenant une kyrielle de proverbes, le griot inscrit donc dans son discours, une parole traditionnelle. Il fait entendre « la voix du peuple », très probablement du peuple malinké, bien que la provenance des proverbes ne soit pas précisée » (2000 : 173). Le *sora* ne manque pas à sa parole, car au début du roman il précise clairement : « Une veillée ne se dit pas sans qu'en sourdine au récit ronronne un thème. La vénération de la tradition est une bonne chose. Ce sera le thème dont sortiront les proverbes qui seront évoqués au cours des intermèdes de cette première veillée. La tradition doit être respectée » (EA : 10). Cette parole est directement suivie des trois premiers proverbes comme une concrétisation de sa promesse. D'ailleurs, le passage en question donne une autre fonction des proverbes dans le jeu du *donsomana*, celle d'être des intermèdes. Le moment précis de l'énonciation du proverbe, qui correspond à un intermède, permet de considérer ce dernier comme ayant une fonction divertissante en plus de son contenu qui lui donne une fonction éducative. Cette considération rejoint le double but du théâtre selon Aristote: enseigner et plaire.

Par ailleurs, à côté des proverbes véhiculant des vérités générales, se trouvent d'autres proverbes qui, *donsomana* oblige, se présentent sous forme d'allégories animalières. Ces proverbes ressemblent aux fables et la situation qu'ils représentent est bien celle des humains, ce qui accentue encore la confusion que nous avons évoquée entre les bêtes et les humains. C'est le cas

des proverbes du genre : « Un gros éléphant n'a pas toujours d'énormes défenses » (EA : 251). « Le léopard est tacheté, sa queue l'est aussi » (EA : 47), « C'est souvent l'homme pour qui tu es allé puiser l'eau dans la rivière qui a excité le léopard contre toi » (EA : 269), « Si tu vois une chèvre dans le repaire d'un lion, aie peur d'elle », « On ne prend pas un hippopotame avec un hameçon » (EA : 240). Si l'on s'en tient au sens littéral de ces proverbes, on voit bien qu'ils véhiculent une vérité concernant les bêtes tout simplement. Cependant, le sens second les ramène aux humains et c'est ce sens qui doit être retenu. Cet aspect rappelle justement la double fonction du théâtre.

Le caractère répétitif est également un élément à souligner dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Cette répétition se remarque soit à l'intérieur du proverbe, soit à travers un autre proverbe placé à côté de lui et ayant exactement le même contenu sémantique que le premier. Pour le premier cas, nous lisons des proverbes comme : « Si une mouche est morte dans la plaie, elle est morte là où elle devait mourir » (EA : 153) ou « On tarde à grandir, on ne tarde pas à mourir » et « Si Dieu tue un riche, il tue un ami ; s'il tue un pauvre, il tue une canaille » (EA : 72). Pour le deuxième cas, l'agencement des proverbes « Le veau ne perd pas sa mère même dans l'obscurité », « Le petit de la scolopendre s'enroule comme sa maman » (EA : 37) ou encore « Le sang qui doit couler ne passe pas la nuit dans les veines » et « Où un homme doit mourir, il s'y rend tôt le matin » est une bonne illustration parmi tant d'autres.

En plus de jouer une fonction poétique, cette répétition respecte le code de renforcement qui régit les proverbes, tel que le décrit Cécile Leguy (2001) : « Il n'est pas rare de voir un proverbe immédiatement suivi par un autre de

même signification, comme si l'on voulait appuyer l'émetteur du premier et se mettre délibérément de son côté en renforçant son proverbe d'une autre formule » (220).

Cependant, l'une des remarques de Cécile Leguy s'applique parfaitement à l'usage du proverbe chez Kourouma : « Il arrive aussi souvent qu'une même personne énonce à la suite plusieurs proverbes de sens équivalent, renforçant à chaque émission sa position, cette sorte d'insistance signifant [...] qu'il n'est plus possible à la personne concernée de prétendre ne pas avoir compris » (2001 : 220). Le *sora*, qui énonce souvent les trois proverbes de suite, illustre bien ce propos, car, en s'adressant à Koyaga, il vise à lui faire comprendre la nuisance de ses exactions pour que le président ne feigne pas l'ignorance.

Par ailleurs, le fait que le *donsomana* doit continuer sans s'arrêter ne va pas sans rappeler ces proverbes qui doivent l'accompagner afin de bien assagir le dictateur qui fait la sourde oreille à la dénonciation faite par le *sora*. La répétition des proverbes rappelle aussi qu'en plus du *sora*, il doit y avoir un *cordoua* qui renforce ses propos, tant que le but du *donsomana* n'est pas encore atteint. Il en est de même du couple Koyaga-Maclélio qui reste quasi inséparable et dont le parcours de chacun rappelle celui de l'autre. Kourouma explique d'ailleurs l'inséparabilité des deux hommes dans la mise en scène de la parole : « Maclélio permet de comprendre Koyaga, comme Koyaga permet de comprendre Maclélio. Il n'y a pas d'histoire qui échappe à cet ensemble. Tout concourt à la compréhension des actions de Koyaga. Il ne faut pas oublier

qu'on est dans un *donsomana* »⁶³. C'est comme si les proverbes ne pouvaient plus échapper à ce schéma.

4.5. Conclusion

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la théâtralité parodique vise la dénonciation du pouvoir dictatorial de Koyaga (Eyadéma) et, occasionnellement, d'autres dictateurs africains ambitieux de s'accrocher au pouvoir au prix de la vie de leurs concitoyens. Grâce à une narration inspirée du théâtre et de l'ironie, Kourouma préfère rire du mal africain pour ne pas en pleurer. La conclusion de Semujanga lève le voile sur la systématisation de l'ironie chez Kourouma: «Ironie, soulignons-le, [est] présente dans tous les épisodes des romans de Kourouma et pas seulement dans les séquences focalisées sur l'histoire de la colonisation africaine, même si c'est dans celles-ci qu'elle s'impose le plus explicitement» (1999:137).

Les différentes analyses nous ont amené à prouver l'existence du lien étroit entre d'une part la théâtralité et la parodie, et, d'autre part, cette première et l'histoire en tant qu'espaces de la violence symbolique. C'est justement aux frontières des trois que joue la narration d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, étant donné que Kourouma lui-même, dans une interview parue dans *Jeune Afrique* n° 1964, ne nie pas ce rapport: «Mes romans sont de l'histoire transformée, l'histoire mise en fiction»(68). À partir du thème de la violence développé sous forme théâtrale, le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* pourrait bien se lire comme l'une des pièces de théâtre qui critiquent les dictatures africaines comme *Le président* de Maxime N'Debeka, *Le soleil de l'aurore* de Alexandre Kuma N'Dumbe, *Vwènè le fondateur* de Tchikaya

⁶³ Entretien avec Yves, Chemla, *ibid.* p.27.

U'Tamsi ou *L'île de Bahila* de Cheikh Aliou Ndao. Comme dans le *donsomana*, ces pièces recourent également à la parodie et à l'ironie afin de donner un seuil d'acceptabilité aux situations catastrophiques qu'elles évoquent.

Enfin, le *donsomana* adopte des stratégies narratives pour briser le silence institutionnalisé, comme en conclut Sélom K. Gbanou: «L'écrivain présente sa manière à lui de combattre le silence institutionnalisé par une écriture hautement provocatrice qui dessaisit la dictature de ses prérogatives de monopole de la parole en lui annexant, dans un rituel de purification, une voix antithétique qui purge l'instinct apologétique de la masse soumise» (177). Kourouma n'aurait pu réussir cette entreprise sans puiser dans le style théâtral permettant de critiquer et dénoncer publiquement la violence, car qui dit théâtre dit également public.

Chapitre V

Écrire l'indicible : les guerres tribales d'*Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*

5. 1. La guerre, le génocide et l'indicible

«Tous les auteurs s'accordent à dire que les mots dont ils disposent ne sont pas adaptés et pourtant ils écrivent, et pourtant quelque chose passe...par delà l'indicible il est des mots » (Linda Pipet, 2000 : 143).

Bon nombre d'études ont bien démontré le lien étroit existant entre le concept de l'indicible et la guerre. Cet adjectif, « indicible », désigne ce « qu'on ne peut exprimer; indescriptible, extraordinaire », selon la définition de Petit Larousse (1981) reprise par Linda Pipet (2000 : 9). Michael Rinn (1998) quant à lui, étudie l'indicible par rapport à d'autres adjectifs auxquels différents auteurs l'associent. Dans un ordre décroissant, il définit l'indicible par rapport à l'*inadmissible*, l'*incommensurable*, l'*incompréhensible*, l'*ineffable*, l'*inexprimable*, l'*inimaginable*, l'*innommable*. La spécificité de l'*indicible* par rapport aux notions de la même catégorie sémantique, souligne Rinn, réside en ce que le terme« est lié à des états affectifs, positifs ou négatifs, auxquels on ne peut donner d'expression verbale puisque ce registre émotionnel relève du cri que de la parole articulée » (1998 : 41).

L'indicible ne reflète pas réellement ce qui ne peut être dit, puisqu'en fin de compte, s'il en était ainsi, les récits des génocides n'auraient jamais été portés à la connaissance du public. À moins que l'on ne sépare l'indicible du scriptible. Mais là encore, le problème n'est pas résolu, puisqu'on ne saurait où classer les récits de témoignage sur le génocide, par exemple. Sur la même lancée, Semujanga (2003) écrit : « L'indicible du génocide semble désigner

davantage une limite à ne pas franchir pour des raisons morales ou éthiques ou de vraisemblance, dans le cas de la représentation artistique du sujet, qu'un refus de parler de l'événement si horrible soit-il » (102). Selon cette logique, Charlotte Wardi (1986), motive les raisons éthiques qui auraient poussé à ne pas parler de la *Shoah* : « Le silence eût sans doute été la seule attitude digne, mais il aurait fallu que ce silence émanât de la connaissance et du respect, et non du désir de l'oubli. C'est précisément pour étendre et approfondir cette connaissance que philosophes, sociologues, culturologues l'étudient » (31).

Ces différentes réflexions m'amènent à considérer l'indicible comme un phénomène ou une réaction face à l'horreur, une situation tellement choquante qu'elle aurait dû imposer le silence ou l'hébétement, mais qui, par l'immanence de sa force émotionnelle, finit par être dit ou écrit à des fins de témoignage ou de condamnation. L'indicible se présente donc plutôt comme un cri, car il est du domaine du difficilement nommable.

Tout comme dans le cas de la Shoah, l'élimination des groupes cibles en Côte d'Ivoire prend une forme discursive avant d'être physique. Selon le discours officiel, nous lisons, par exemple, au sujet des Dioulas de la Côte d'Ivoire : « C'est le problème des étrangers. Ils viennent du Mali, du Burkina, de la Guinée, du Sénégal et du Ghana » (Q : 48). Sur le plan discursif, ils sont donc éliminés, puisqu'ils sont d'office exclus de la population ivoirienne. Ensuite, l'élimination physique concrétise le discours. Ainsi, le narrateur rapporte : « Des têtes sans cou par-ci, des bras sans corps par-là, et ailleurs des hommes sans tête ni jambes. Il a fallu quatre immenses charniers pour enterrer toutes ces horreurs » (Q : 159). Tous les éléments qui rentrent dans le cadre du génocide sont donc réunis pour nommer justement la réalité ivoirienne. En

effet, la guerre, dont il est question dans les romans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, se classe dans la catégorie de l'indicible, car comme le démontre Rinn en reprenant les propos de Jouanneau, « les crimes ou actes de guerre contraires aux lois de la guerre ne sont que les instruments ou des relais nécessaires à l'exécution du crime collectif » (1998 : 8).

L'approche de l'indicible convient dans l'analyse de *Allah n'est pas obligé* dont le narrateur identifie les groupes cibles de l'extermination dans les guerres du Liberia et de la Sierra Leone et de *Quand on refuse on dit non* où les victimes et leurs bourreaux en Côte-d'Ivoire, respectivement les Dioulas et les Bétés sont précisément nommés. À côté de l'intention d'extermination du groupe ethnique autorisant à classer le récit *Quand on refuse on dit non* parmi les récits du génocide⁶⁴, donc de l'indicible, un autre élément s'ajoute, à savoir que les victimes sont également localisés géographiquement : ils habitent au Nord du pays.

Bien qu'utilisés dans le contexte de la Shoah, les propos de Linda Pipet décrivent également la situation du processus génocidaire en Côte d'Ivoire tel que représenté dans les deux derniers romans de Kourouma. Le premier roman, *Allah n'est pas obligé* (2000), est un condensé du chaos des guerres tribales qui déchirent l'Afrique de l'ouest : le Liberia et la Sierra Leone. Le héros tragique du roman est un enfant-soldat connu sous le nom de Birahima. Il vit d'abord aux côtés de sa grand-mère et de sa mère à qui l'ulcère à la jambe droite ne

⁶⁴ Tandis que Claudine Vidal (1991) intitulait son livre *Sociologie des passions*, avec pour sous titre (*Côte-d'Ivoire, Rwanda*), l'hebdomadaire *Courrier international* n°621, lui emboîte le pas en titrant la première de couverture « Côte-d'Ivoire. Le spectre du Rwanda », faisant déjà le rapprochement de la crise ivoirienne avec le génocide rwandais. Dans une interview se trouvant dans le même document, le chanteur ivoirien, Alpha Blondy, exprime ses inquiétudes : « L'entêtement égocentrique de la famille politique ivoirienne à ne pas trouver un dénouement conciliant, sage et intelligent à la crise politique qui, de jour en jour, nous fait voir le spectre d'un Rwanda multiplié par 67 – le nombre d'ethnies en Côte-d'Ivoire – me fait peur » (2002 : 38).

laisse jamais de repos. L'enfant-soldat raconte que l'ulcère, qui finira par emporter sa mère, fut causé par le mauvais sort de l'exciseuse. La médecine moderne n'ayant pas pu sauver sa mère, il trouve que l'école n'a plus d'importance. Il devient enfant de la rue.

À la recherche de l'affection maternelle, il prend la route du Liberia à pied, en compagnie du grigiman Yacouba, pour rencontrer sa tante Mahan. Ce voyage périlleux n'épargne jamais de terribles cauchemars au petit Birahima. Les seigneurs de la guerre du Liberia le recrutent tour à tour, et il assiste à maintes reprises aux tueries massives avant de se mettre lui-même à tuer sans remords. Il prend goût à la drogue et à l'orchestration de la mort, il assiste à la mort de ses camarades enfants-soldats pour qui il est obligé de dire les oraisons funèbres. Son périple le conduit ensuite en Sierra Leone où il participe à des tueries indicibles. Lui et d'autres enfants-soldats tuent des innocents sur leur passage pour s'amuser. Au sein du RUF⁶⁵ de Foday Sankoh, il coupe les bras et les mains aux citoyens pour les empêcher de voter. Il est enrôlé par d'autres factions rebelles et il devient un tueur professionnel. Birahima et Yacouba finiront par savoir que la tante tant recherchée était morte après avoir laissé ses derniers mots à Birahima. Ce dernier finit par rencontrer son oncle Mamadou qui le ramène en Côte d'Ivoire. L'enfant-soldat lui raconte alors sa mésaventure, l'histoire du roman qu'il raconte à l'aide des quatre dictionnaires hérités lors de son dangereux périple.

Quant au dernier roman, *Quand on refuse on dit non* (2004), il est la suite de l'histoire de Birahima, avec la seule nuance que la guerre tribale se passe désormais en Côte d'Ivoire, comme si elle poursuivait Birahima sur son

⁶⁵ Revolutionary United Front, mouvement rebelle du caporal Foday Sankoh en Sierra Leone. Ayant été déçu par les élections, le chef rebelle Foday Sankoh ordonne à ses troupes de couper les bras et les mains des électeurs potentiels.

terroir. Il vient de reprendre le chemin de l'école grâce à son oncle Mamadou Doumbia et il pense se marier avec son institutrice Fanta, « la plus belle femme au monde » (Q : 14) dont il est amoureux ou « dingue », selon ses dires. Il est obligé de quitter l'école suite aux affrontements opposant les Bétés et les Dioulas au nom de l'ivoirité. Tout commence par une histoire d'attaque. Les Dioulas du Nord assiègent la ville de Daloa et tout bascule. Aidés par les mercenaires, les soldats loyalistes (du président Gbagbo) doivent mener des représailles contre les Dioulas de l'intérieur. Les pires peines infligées à ces derniers n'épargnent pas Birahima, dont le cousin Doumbia et son maître Youssouf Haidara – père de Fanta – viennent d'être enlevés. Birahima se retrouve seul avec son enseignante, désormais orpheline également.

À la recherche du salut hypothétique au Nord, à Bouaké, Fanta tend un kalachnikov (légué par son père) à Birahima afin qu'il la protège pour arriver chez son oncle Mamourou. Tout le long du trajet, les deux compagnons rencontrent des charniers regorgeant des martyrs des escadrons de la mort et de la guerre civile en Côte d'Ivoire. Fanta donne des leçons d'histoire de ce pays à Birahima. Trop jeune pour la comprendre, Birahima recourt au magnétophone pour enregistrer ces cours dans l'espoir de les réécouter quand son âge le lui permettra. Il reprend aussi les dictionnaires afin de comprendre les enjeux de l'histoire qui ont conduit son pays au sommet du chaos. Il en vient à comprendre l'origine du conflit dont il est désormais victime. Le roman se termine au moment où Fanta et Birahima s'appêtent à embarquer dans un *gbaga*⁶⁶ pour arriver à Bouaké. Bien qu'inachevé suite à la mort de Kourouma, le roman comporte un synopsis et deux fragments donnant l'information sur la

⁶⁶ D'après l'*Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire* (1988), le mot *gbaka*, que Kourouma écrit *gbaga*, signifie « Véhicule de transport en commun qui comporte deux rangées de banquettes dans le sens longitudinal » (163).

suite des deux compagnons. Dans le synopsis l'oncle les recevra et se chargera de l'éducation de Fanta pour une licence⁶⁷ au Maroc. Birahima se soûlera et fera des déclarations déplacées qui lui vaudront le renvoi de la maison de l'oncle de Fanta. La question de la rébellion du Grand Ouest est également évoquée dans le deuxième fragment et le lecteur a l'impression d'assister à une histoire qui est en train de se faire, comme le rappelle Gilles Carpentier qui a entrepris la difficile tâche de publication de ce roman posthume.

Le résumé des deux romans donne tout son sens au propos de Linda Pipet, repris comme épigraphe de ce chapitre. En effet, le narrateur d' *Allah n'est pas obligé* n'hésite-t-il pas avant de décider le titre définitif de son « blablabla » ? Une telle hésitation ne peut se traduire autrement que par l'indicible. Ce chapitre vise à souligner que toutes les stratégies narratives mises en oeuvre par le narrateur relèvent de l'indicible. En effet, les guerres tribales dont il est question dans les deux romans se passent totalement des lois de la guerre telles que définies par la Convention de Genève. Les horreurs de ces guerres relèvent de l'indicible et les différentes stratégies narratives visent à relever le défi du devoir-dire. La guerre contraint au silence, car il est très difficile de trouver les mots exprimant adéquatement le désastre qu'elle laisse ou du moins ce que les victimes de la guerre ressentent. Le paradoxe du roman de la guerre réside effectivement à ce niveau, puisqu'en se déclarant incapables de décrire la guerre, divers auteurs se mettent à produire des ouvrages, tant ils sentent le besoin et l'urgence de dénoncer la recrudescence de la barbarie humaine.

⁶⁷ Dans le système éducatif ivoirien, la licence est la première année du deuxième cycle. Il y a d'abord le premier cycle qui comprend deux années sanctionnées par un Diplôme d'Études Universitaires Générales, ensuite le second cycle composée de licence (un an) et de maîtrise (deux ans), enfin le troisième cycle comprenant un DEA (Diplôme d'Études Approfondies), et un doctorat.

Nous posons comme hypothèse que les romans de Kourouma en général, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* en particulier, sont des œuvres de dénonciation d'une situation devenue endémique en Afrique de l'Ouest, celle des seigneurs de la guerre et des enfants-soldats. C'est dans ce contexte syntaxique que se lisent les deux derniers romans d'Ahmadou Kourouma, où le narrateur enfant-soldat fait une dénonciation de l'intérieur de la situation dans laquelle il vit, où il côtoie la mort au quotidien. Pour ce faire, il parcourt des dictionnaires à la recherche d'une expression exacte pouvant l'aider à « dire » la guerre. Il se heurte hélas à l'indicible, car le dire de la guerre n'est pas une histoire drôle moins encore un conte de fée. Nous montrerons que tous les procédés narratifs cherchent à relever ce défi, mais qu'en bout de ligne celui-ci reste intact.

Nous reviendrons sur les aspects de la guerre ivoirienne en montrant la forme de massacre de masse qu'elle prend afin de faire le lien avec les difficultés de toute narration ordonnée dans le contexte romanesque. C'est pour cette raison d'ailleurs que la narration chez Kourouma prend la forme de témoignage, une autre notion liée à l'indicible et que Linda Pipet (2000) définit comme une: « Action de témoigner; relation faite par une personne de ce qu'il a vu ou entendu » (9). Les deux concepts, l'indicible et le témoignage, sont appropriés pour décrire l'écriture de la guerre chez Kourouma, surtout dans *Allah n'est pas obligé* (2000) et *Quand on refuse on dit non* (2004).

En effet, l'actualité de ces romans ne fait pas le moindre doute, car certains passages rappellent directement les écrits des journaux⁶⁸ relatant au quotidien les ravages des guerres civiles en Afrique de l'Ouest. C'est comme si Kourouma reprenait ces différents témoignages et les recyclait dans des romans de fiction qui les déchargent du pathos journalistique avec une touche humoristique.

5.2. L'incipit romanesque comme indice de l'indicible

Contrairement à d'autres romans de Kourouma, *Allah n'est pas obligé* comporte un incipit très facile à déterminer. Il est délimité de deux manières : il y a l'incipit étroit et l'incipit large. Rappelons que l'incipit romanesque désigne l'entrée du récit ou la convention esthétique ou narrative à laquelle l'auteur soumet le lecteur. Kourouma marque directement l'incipit étroit par trois phrases consistant à parler du choix du titre qui chapeautera l'histoire : « 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*. Voilà. Je commence à conter mes salades » (A : 9). Cet incipit fait sous-entendre l'existence d'autres titres – provisoires – que le romancier a pu donner à son récit. L'hésitation traduit aussi la difficulté du « dire » de la guerre, donc l'indicible.

À côté de l'incipit étroit, qui est celui de l'auteur, se trouve un incipit large, celui du héros-narrateur. Il donne les principales conditions de lisibilité du texte jusqu'à ce que le récit puisse désormais exploser. Il s'agit du moment

⁶⁸ Les divers quotidiens ont longuement écrit sur la guerre civile en Côte-d'Ivoire, au lendemain du prétendu coup d'État du 19 septembre 2002. La liste est longue, mais nous reviendrons sur cet aspect en parlant de la part de l'actualité dans l'écriture d'Ahmadou Kourouma.

de transition, du silence où le narrateur passe à la parole génératrice. Dans le roman, cet incipit commence par l'auto-identification : « Et d'abord....et un...M'appelle Birahima » (A : 9). C'est au cours de l'incipit large que le narrateur se présente en long et en large afin que le lecteur sache à qui il a affaire. Il s'agit, dans *Allah n'est pas obligé*, d'un incipit large de type conventionnel. Pour conclure cet incipit, le héros-narrateur imite un conteur en énonçant quelques phrases qui interpellent directement le lecteur comme s'il s'agissait d'un public auquel il s'adresse : « 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. *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses*. Faforo (sexe de mon papa)! » (A : 13) Il faudrait remarquer que l'incipit large – celui du narrateur – reprend les expressions de l'incipit étroit, ce qui donne le ton général que tout le récit va adopter, c'est-à-dire l'entrecroisement des idées de l'auteur avec celles du narrateur délégué.

Comme le mentionne l'incipit large, le roman *Allah n'est pas obligé* a comme narrateur Birahima, l'enfant-soldat, et l'espace romanesque se localise initialement en Côte-d'Ivoire, ensuite au Libéria et enfin en Sierre Leone. Cependant, il faut revenir au contenu de l'incipit large afin de noter l'incidence de ce dernier sur le récit qui va suivre. En effet, dès l'incipit romanesque, le lecteur sait déjà qu'il a affaire à un soldat tueur et que par conséquent, ce dernier va « raconter » la guerre. Tout le lexique renvoyant au champ sémantique de la guerre et de la mort se trouve déjà résumé dans l'incipit large. Ainsi, Birahima ne cache pas son passé dès qu'il se présente : « Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Libéria, que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis

bien camé avec Kanif et les autres drogues dures » (A : 11). Dans ce passage, l'utilisation du passé composé de l'indicatif a toute son importance, dans la mesure où il s'agit d'un temps verbal exprimant un fait accompli dans le passé, mais dont les conséquences restent toujours ressenties dans le présent.

L'occurrence du lexique de la tuerie et de la guerre vient pour confirmer que l'incipit est le condensé du roman de la guerre. Le narrateur enfant-soldat s'exprime à la première personne du singulier *je* : « suis poursuivi par les nyamas de plusieurs personnes. [...] 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 : 12). Le narrateur insiste : « Et *moi*, j'ai tué beaucoup d'innocents au Liberia et en Sierra Leone où j'ai fait la guerre tribale, où j'ai été enfant-soldat, où *je* me suis bien drogué aux drogues dures. *Je* suis poursuivi par les nyamas, donc tout se gâte chez *moi* et avec *moi* »⁶⁹ (A : 12). L'incipit annonce déjà des récits de guerre latente, avec ces métaphores renvoyant à l'ombre, à la guerre et au regret. La narration au « je » permet de classer le récit parmi les récits de témoignage, puisque dans ce genre de récits, « On a une oscillation perpétuelle entre toutes les personnes, mais le « je » est quand même là présent, le "vrai" », comme le dit bien Linda Pipet (2000 : 47).

Dans le même incipit, le héros tragique donne déjà son âge comme préambule à son histoire : « Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans (il y a deux ans grand-mère disait huit et maman dix) ». (A : 10-11). De plus, le narrateur se présente comme un enfant non éduqué dont l'école « n'est pas arrivée très loin » (A : 9). C'est un décrocheur scolaire, victime du discours social, qui se

⁶⁹ Je mets l'italique aux occurrences de la première personne renvoyant au narrateur.

fie au fait que « tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien » (A : 9). L'école étant le principal lieu où se donne une éducation sur les bonnes manières, l'enfant est autorisé à ne pas les respecter au nom de l'ignorance; ce qui l'amène à déclarer audacieusement : « suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard » (A: 10). Son niveau intellectuel plus bas se manifeste à travers des comparaisons de son caractère avec les choses concrètes. Il est incapable d'abstraction. Il se réfère aux animaux de son entourage dont il observe les agissements au quotidien.

Un tel préambule ne va pas sans se répercuter sur la narration, car, avec cet âge, l'enfant qui raconte l'histoire se permet 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 toutes les contraintes. Ainsi, la figure de l'enfant rappelle celle du *sora* dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), qui se donne une licence d'expression en prétendant être le fou du roi. Dans l'incipit large, l'enfant se donne le statut de plaisantin face aux adultes qui se voient obligés de l'accepter comme tel. C'est à ce titre que Birahima adopte une stratégie narrative qui lui donne la possibilité de lancer des injures, des jurons et de raconter les atrocités engendrées par les guerres tribales du Libéria, de la Sierra Leone et de la Côte d'Ivoire dominant les manchettes des journaux européens.

« La vérité sort de la bouche d'un enfant », dit l'adage populaire. L'enfant-soldat raconte les horreurs des guerres tribales d'une manière crue, car la réserve est le propre des adultes qui savent ce qu'il faut dire, comment le dire et surtout ce qu'il faut taire. Et d'ailleurs, l'enfant ne recourt-il pas aux dictionnaires afin de pouvoir comprendre son environnement ? Le fait que ces

dictionnaires sont variés et que chacun d'entre eux renferme un lexique d'un public bien ciblé permet au narrateur de pouvoir se situer et de communiquer avec les différentes populations. Sans cette condition, l'enfant-soldat perd ses repères et ne saurait comment s'adresser à ses différents et multiples destinataires. Nous prouverons cependant qu'aucun dictionnaire n'est capable de contenir les mots appropriés pour permettre à l'enfant-soldat de « dire » la guerre, car étant lui-même impliqué dans cette dernière qu'il était censé fuir, mais qu'il doit « faire » malgré lui.

5.3. La figure de l'enfant-soldat

La thématique de l'enfant-soldat est aussi ancienne que la littérature africaine débutant avec le mouvement de la négritude comme le rappelle Alexie Tcheuyap en affirmant que : « Toute la thématique de la « négritude » avait planifié cette thématique de l' « enfant-soldat » jusqu'à l'usure » (2003 : 30) et il s'étonne que la critique ait salué l'œuvre d'Ahmadou Kourouma en lui attribuant simultanément les Prix Renaudot et Goncourt des lycéens comme s'il s'agissait d'une découverte sans précédents. Pour lui, « un parcours plus attentif des productions permet de remarquer que l'esthétisation du sang est en effet une permanence dans ces écritures » (2003 : 13-14). Certes, s'il est vrai que cette thématique existait depuis les temps anciens, il n'en demeure pas moins que la façon dont le thème est abordé par Kourouma introduit une nouvelle donne dans la littérature africaine. Ainsi, la narration prend une forme ambiguë où le « héros » laisse plus de questions que de réponses.

Le narrateur d'*Allah n'est pas obligé* est une figure antithétique, car son état d'enfant se double du statut de guerrier et de tueur. C'est une figure

ambivalente. Certaines oppositions nous amènent à discuter de l'ambivalence du statut d'enfant-soldat. Tout d'abord, l'enfant est un être vulnérable qu'il faut éloigner du champ guerrier. La société se doit de le protéger contre les conflits des adultes. Contrairement à l'adulte, l'enfant n'a ni le moral ni le physique pouvant lui permettre d'entrer en conflit guerrier. Cependant, l'enfant-soldat fait exception à cette règle en se positionnant comme héros de la guerre. Il fait irruption dans la guerre sans maîtriser ses lois.

Le « héros » Birahima est le prototype du phénomène des enfants-soldats éparpillés ici et là sur le continent noir et les chefs de guerre sont des monstres réels qui n'ont besoin d'aucun masque, car il s'agit en partie d'une œuvre de dénonciation. Le mal qui ronge le continent africain est identifié afin qu'il soit condamné. Cette condamnation constitue un paradoxe du récit de l'indicible, car devant l'impossibilité du dire correspondant exactement à ce que l'auteur ressent, il continue à écrire quand même : « Tous les auteurs s'accordent à dire que les mots dont ils disposent ne sont pas adaptés et pourtant ils écrivent, et pourtant quelque chose passe... par delà l'indicible il est des mots » (Linda Pipet, 2000 : 143). L'indicible crée une forte motivation qui fait naître l'œuvre, comme l'observe bien Annik Doquire Kerszberg : « Pour son dernier roman intitulé *Allah n'est pas obligé*, paru en l'an 2000 et couronné par le prix Renaudot, Kourouma possédait effectivement une excellente raison : 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-soldats » (2002 : 110).

Au-delà de la condamnation, l'auteur invite le lecteur à réfléchir sur ce mal de société, comme l'observe Boniface Mongo-Mboussa : « Ahmadou

Kourouma ne dénonce pas seulement notre degré zéro de la bêtise, il nous invite aussi à réfléchir sur l'incapacité du langage à dire, voire à penser le mal »⁷⁰.

Par ailleurs, si les seigneurs des guerres tribales (auxquels nous aurons l'occasion de revenir) sont les vrais meneurs du jeu, Kourouma a voulu plutôt présenter l'enfant-soldat comme la figure centrale de ses deux derniers romans. Comme le répète Alexis Hall dans *Australian Journal of French Studies*, ces chefs de guerre « constituent des personnages secondaires. Le personnage principal est certes le narrateur du récit, Birahima » (2004 :16). Ce personnage dont la petite enfance se passe dans la case maternelle, se retrouve en compagnie de Yacouba, le grigriman, afin de rejoindre sa tante Mahan qu'il considère désormais comme sa mère. La quête de Birahima est simple et compréhensible pour un enfant de son âge. C'est au cours de ce voyage, pourtant plein d'enthousiasme, que les circonstances semblent éloigner le héros de sa quête initiale.

Même si la prime enfance de Birahima le prédestinait à devenir un enfant de la rue, la mauvaise compagnie est très déterminante de son devenir. Le grigriman, qui se chargeait de l'amener chez sa mère adoptive lui inculque les valeurs négatives en le corrompant dès le départ :

Il est venu un matin me voir. Il m'a pris à part et, en secret, il m'a fait des confidences. Le Liberia était un pays fantastique. Son métier à lui, multiplicateur de billets de banque, était un boulot en or là-bas. On l'appelait là-bas grigriman [...]. Pour m'encourager à partir, il m'a appris des tas d'autres choses sur le Liberia [...] ! Des choses merveilleuses. Là-bas, il y avait la guerre tribale. Là-bas, les enfants de la rue comme moi devenaient des enfants-soldats [...]. Les small-soldiers avaient tout et tout. Ils avaient des kalachnikov [...]. Avec les kalachnikov, les enfants-soldats avaient tout et tout. Ils avaient de l'argent, même des dollars américains. Ils avaient des chaussures, des

⁷⁰ « Ahmadou Kourouma : l'héritage ». Cahier spécial de *Notre Librairie* de janvier-mars 2004, p.188.

galons, des radios, des casquettes, et même des voitures qu'on appelle aussi des 4x4. (A : 44-45)

En présentant ces objets à un enfant naïf, le grigiman attise le rêve de celui qui aspirait à une vie meilleure. Ce sont des appâts auxquels il ne peut résister, mais qui changent complètement la figure angélique et innocente souvent associée à l'enfance, pour devenir un ambitieux et un cupide comme son *mentor* Yacouba. Cette métamorphose fut au départ moins prononcée et poussée par l'enthousiasme d'une vie enviable : « J'ai crié Walahé ! Walahé ! Je voulais partir au Liberia. Vite et vite. Je voulais devenir un enfant-soldat ou un soldat-enfant [...]. Je n'avais que le mot small-soldier à la bouche. Dans mon lit, quand je faisais caca ou pipi, je criais seul small-soldier, enfant-soldat, soldat-enfant ! » (A : 45) L'enfant d'autre fois n'est plus le même, car le féticheur venait de l'empoisonner en lui parlant d'un voyage salutaire au Liberia. Ainsi, la première ambition de l'enfant - celle de rejoindre sa tante Mahan - passe au second plan par rapport au statut d'enfant-soldat ou de soldat-enfant qu'il voudrait acquérir à la guerre.

Le maniement du kalachnikov devient une hantise pour l'enfant, car il lui confère un prestige social et économique. En effet, au cours de son périple, Birahima se fait enrôler dans une bande de pillards pour finir par devenir enfant-soldat. C'est ainsi qu'il s'écarte petit à petit de son rêve d'enfant qui recherche l'affection maternelle chez sa seconde mère : « ma tante était devenue, après la mort de ma maman, ma seconde mère [...]. C'était ma tante, ma tutrice, qui devait me nourrir et m'habiller et avait seule le droit de me frapper, injurier et bien m'éduquer » (A : 36) pour tremper dans la spirale des guerres tribales en Afrique de l'Ouest. Poussé par le sentiment d'appartenance familiale, Birahima traverse les diverses épreuves des seigneurs de la guerre

dans cette zone. Il passe des services d'un seigneur à l'autre et chaque camp qu'il rejoint lui donne l'impression d'une nouvelle et unique expérience. Il faut noter que chaque frontière que traverse l'enfant-soldat est un espace symbolique de la violence. En effet, aller dans l'autre camp (rebelle) sans dire où l'on va est un danger qui fait craindre même la mort, comme le fait observer l'inquiétude de Birahima : « Nous devons faire attention. Marcher à petits pas. A quelques mètres dans la forêt. Esquiver les soldats du NPFL [...]. Les soldats pouvaient nous suivre. Nous avons profité du clair de lune pour aller loin, pour aller vite, pour prendre le large » (A : 87). Le passage à l'écriture ou le texte apparaît donc, sur ce point de vue, comme un carrefour qui permet le rapprochement des espaces inconciliables, un espace où les frontières sont abolies.

Par ailleurs, dans une réponse aux internautes, le 30 octobre 2000, Kourouma note que son personnage n'avait aucune alternative pour éviter la guerre: « A douze ans, Birahima n'a aucun autre choix pour survivre. Devenu orphelin, il doit partir retrouver sa tante. Arrivé à la frontière du Liberia, il est confronté à ce choix : ou il s'engage ou il meurt de faim. Du Liberia en Sierra Leone, il navigue de parti en parti, de faction en faction. Birahima est avant tout une victime de ces conflits »⁷¹. À la première page d'un article intitulé « Enfants soldats. Tuer n'est pas jouer », Ève Livet explique les circonstances conduisant au recrutement des enfants-soldats comme Birahima:

Des enfants soldats sont parfois recrutés dans d'autres pays, parmi les communautés de réfugiés ou dans la diaspora de leur ethnie, et passés à travers les frontières. Les autres sont enrôlés de force, raflés dans les écoles, kidnappés dans les villages. Pour les empêcher de fuir et de

⁷¹ http://www.fnac.net/le_goncourt_des_lyceens_2000/auteurs/kourouma_4.asp (consulté le 20 février 2006)

retourner dans leur communauté, on les oblige parfois à commettre des atrocités contre leur propre famille ou leurs voisins⁷².

La situation telle que décrite par Livet reste analogue à celle de Birahima qui, en quête de l'éducation dont il avait besoin, court à la recherche de sa tante, mais tombe dans le piège des chefs de guerre qui le recrutent sans tarder et tout le récit devient un témoignage d'un enfant avec une allure authentique.

Dès le début du roman, le narrateur s'exprime à la première personne du singulier. Le « je » domine toute la narration et garde la valeur de la subjectivité d'un enfant qui raconte sa propre mésaventure, avec des événements auxquels il a assisté ou auxquels il s'est trouvé mêlé. Les implications d'un récit narré par un enfant sont diverses. D'un côté, il s'agit d'une réponse que l'auteur apporte aux enfants de Djibouti à qui il dédie le roman, et de l'autre, il s'agit de raconter les atrocités avec une telle « crudité » du regard d'un enfant à qui rien n'échappe. Le crédit d'honnêteté accordé à l'enfant permet à l'auteur d'exposer la réalité des guerres tribales en Afrique sans aucune forme d'atténuation. Il va de soi que certains critiques verront en Birahima un enfant un peu trop clairvoyant pour son âge, mais Kourouma voulait faire la paix avec ces « sans voix » souffrant trop de la barbarie des adultes sans avoir un mot à dire. Ne dédie-t-il pas son roman aux enfants de Djibouti qui en avaient fait la commande ?

Le sujet est particulièrement délicat, comme le rappelle Jean-Louis Joubert : « Le héros est un de ces enfants-soldats des guerres africaines, à qui on a mis des armes entre les mains, et qui tirent et massacrent à cœur joie »⁷³.

⁷² <http://www.afrique-asie.com/archives/2003/171dec/171societe.htm> (consulté le 20 février 2006)

⁷³ Dans *Le français dans le monde* n°313, Janvier-février 2001, p 83.

L'on pourrait se demander si avec le statut de guerrier, l'enfant reste toujours enfant. À ce sujet, la remarque d'Alexie Tcheuyap est éclairante :

« Ce qu'il faut remarquer par contre dans *Allah n'est pas obligé*, avec les *small soldiers* drogués qui « ne connaissent que ça, tirer, rien que tirer », c'est la destitution de l'enfance qui devient, par la pratique de la cruauté guerrière, le royaume de la culpabilité, de l'inconscience construite et de l'insouciance. On découvre un autre visage de l'homme dont l'inventivité se révèle intarissable en matière d'horreur. (2003 : 23)

La figure angélique de l'enfant n'est plus de mise, lorsqu'il est impliqué dans des tueries et des tortures sans limite. La tuerie n'est pas un jeu enfantin et Xavier Garnier le rappelle sans nuance: « Les jeux d'enfants, avec leur violence latente, sont bien attendrissants lorsqu'ils ont lieu sous la tutelle parentale, mais ils deviennent beaucoup plus inquiétants une fois hors contrôle »⁷⁴. Peut-on parler du manque de contrôle des adultes ou plutôt d'une corruption ? Pour persuader les enfants à commettre des actes ignobles, les chefs de guerre commencent par les rendre inconscients des conséquences des gestes qu'ils vont poser. Ils les droguent, comme ne cesse de le répéter Birahima.

Parlant du colonel Papa le bon, un des seigneurs de la guerre du Liberia, Birahima explique que la drogue était réservée aux enfants-soldats et que par contre ce seigneur de la guerre libérienne n'en prenait pas : « Mais il fumait pas du hasch. Le hasch, il le conservait pour les enfants-soldats, ça les rendait aussi forts que des vrais soldats » (A : 81). La drogue était consommée par tous les enfants-soldats, qu'ils soient garçons ou filles, comme le cas de Sarah l'illustre : « Il y avait parmi les soldats-enfants une fille-soldat, ça s'appelait Sarah. Sarah [...] fumait du hasch et croquait de l'herbe comme dix » (A : 92). La drogue crée une telle virulence chez les enfants-soldats de

⁷⁴ Cahier Spécial de *Notre Librairie* du n°155-156 de décembre 2004, p.164.

sorte qu'ils agissent sans un minimum de conscience, tel que le remarque Livet (2003) : « L'usage fréquent de drogue ou d'alcool, combiné avec leur jeune âge, permet de les manipuler pour en faire des soldats très violents pouvant participer à des actes de barbaries, allant jusqu'à la décapitation, l'amputation, le viol, l'assassinat par le feu, la torture » (1).

L'enfant-soldat affiche également la figure du désespéré. Le narrateur dresse le bilan de nombreux de ses camarades qui entrent dans l'armée ou du moins qui ne résistent pas à l'enrôlement parce qu'il ne reste plus rien au monde pouvant les rendre heureux. À côté de Birahima qui entre dans l'armée après avoir perdu ses deux parents, d'autres enfants-soldats dont il raconte les mésaventures sont passés par les épreuves semblables : leurs parents ont souvent été victimes de la guerre tribale, mais ils sont obligés d'y participer malgré eux. C'est le cas du récit troublant de Kik, un enfant-soldat dont Birahima raconte le passé à titre d'oraison funèbre :

Et comme Kik devait mourir, était déjà mort, il fallait faire son oraison funèbre. Je veux bien la dire parce que Kik était un garçon sympa et que son parcours n'a pas été long [...]. Dans le village de Kik, la guerre tribale est arrivée vers dix heures du matin. Les enfants étaient à l'école et les parents à la maison. Kik était à l'école et ses parents à la maison. Dès les premières rafales, les enfants gagnèrent la forêt. Et, tant qu'il y eut du bruit dans le village, les enfants restèrent dans la forêt. Kik resta dans la forêt. C'est seulement le lendemain matin, quand il n'y eut plus de bruit, que les enfants s'aventurèrent vers leur concession familiale. Kik regagna la concession familiale et trouva son père égorgé, son frère égorgé, sa mère et sa sœur violées et les têtes fracassées. Tous ses parents proches et éloignés morts ». (A:100)

Une telle hécatombe amène Birahima à poser une question pleine de désespoir et d'insouciance caractéristiques les enfants-soldats : « Et quand on n'a plus personne sur terre, ni père ni mère ni frère ni sœur, et qu'on est petit [...] dans un pays foutu et barbare où tout le monde s'égorge, que fait-on ? » (A : 100)

Cette question garde toute sa pertinence et explique en partie les causes

amenant les enfants à devenir des soldats. D'ailleurs, plus loin Birahima donne une réponse explicite à sa question, au sujet d'un autre enfant-soldat, Sosso, qui avait rejoint les enfants-soldats après avoir commis le parricide : « Il ne resta plus à Sosso le parricide [...] qu'à rejoindre les enfants-soldats. Quand on n'a pas de père, de mère, de frère, de sœur, de tante, d'oncle, quand on n'a pas de rien du tout, le mieux est de devenir un enfant-soldat. Les enfants-soldats, c'est pour ceux qui n'ont plus rien à foutre sur terre et dans le ciel d'Allah » (A : 125). Parfait Diandue Bi Kacou souligne notamment que, pour ces enfants, la violence s'explique par le fait qu'ils naissent et grandissent dans un environnement où ils côtoient la mort au quotidien :

Quand les adultes et les hommes valides sont majoritairement morts, les enfants pour qui tuer devient une survie, et qui plus est, sont des enfants gavés du spectacle macabre de la guerre où les tirs d'obus, de mitraillettes, l'explosion de bombe ou le cliquetis des machettes sont des mélodies qui ont bercé leur enfance et le sang nourri leur regard, deviennent des machines à tuer, à fusiller et à égorger. (2003 : 60)

Le parcours ou l'oraison funèbre de chaque enfant-soldat qui meurt au combat, tel que raconté par Birahima, illustre assez bien la ressemblance des situations qui les poussent à entrer dans l'armée, où ils font face à la désillusion.

En effet, engagés comme enfants-soldats, ils ne constatent que la déchéance. Leur situation ne s'améliore guère, comme en témoigne le narrateur : « Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre » (A : 54). Les enfants se transforment ainsi en tueurs, car ils sont abandonnés à eux-mêmes. Ils deviennent plus nuisibles que lorsqu'ils étaient des enfants de la rue.

C'est dans une atmosphère de sang que l'enfant-soldat rencontre pour la première fois la rébellion du Liberia. Le récit des dégâts humains et matériaux

est néanmoins raconté sur un ton humoristique permettant un certain seuil d'acceptabilité : « Le conducteur de moto et le mec qui faisait faro derrière la moto étaient tous deux morts, complètement, totalement morts. Et malgré ça, la mitraillette continuait tralala...ding ! tralala...ding ! Et sur la route, par terre, on voyait déjà le gâchis : la moto flambait et les corps qui étaient mitraillés, remitraillés, et partout du sang, beaucoup de sang, le sang ne se fatiguait pas de couler » (A : 56). Le désastre est désolant, mais la façon dont il est raconté n'affiche aucune note pathétique de la part d'un enfant. Paradoxalement, ce dernier semble prendre la détonation de la mitraillette pour de la musique.

Les actes de vandalisme visant les humains et leurs biens sont également rapportés sans pudeur par l'enfant-soldat : « Les enfants-soldats décoiffaient, déshabillaient, déchaussaient chacun. Si le caleçon était beau, le prenaient [...]. Le passager totalement nu essayait s'il était un homme de mettre la main maladroitement sur son bangala en l'air, si c'était une femme sur son gnoussou-gnoussou » (A : 59). Beaucoup d'actes criminels sont commis par les enfants-soldats sous l'instigation des adultes. Ces derniers les incitent plutôt à se droguer afin de se revigorer dans la barbarie. Comment comprendre une situation où les pires forfaits sont commis sous forme d'amusement ? Loin d'être représentatif, le passage suivant est un échantillon de cette folie infantile :

Fati, comme toutes les filles-soldats, abusait du hasch et était tout le temps dans les vapeurs. Fati a tiré les deux enfants de leur trou sous les branchages. Elle leur a demandé où les villageois cachaient leur nourriture. Les enfants n'y comprenaient rien, rien du tout. Ils étaient trop jeunes. [...] Fati a voulu les effrayer. Elle a voulu tirer en l'air mais, comme elle était dans les vapeurs, elle les a bien mitraillés avec son kalachnikov. L'un était mort, l'autre était blessé. (A : 98-99)

Des tableaux sombres comme celui-ci, pleins de violence indicible, jonchent bien les romans de Kourouma, de telle sorte que le narrateur se fait agent recenseur des exactions commises par les enfants-soldats. Face à de telles atrocités, l'enfant-soldat, qui se positionne comme témoin incontournable des faits et méfaits des guerres civiles, adopte une attitude d'insouciance transparaissant dans son langage. Il a tout vu et tout entendu et il se lasse de recenser les effets de la barbarie humaine. Combien de fois refuse-t-il de dire l'oraison funèbre de certains enfants-soldats comme si tous avaient exactement eu une même vie ? On voit souvent l'enfant-soldat décharger sa violence et sa colère sur le lecteur : « Aujourd'hui, ce 25 septembre 199... j'en ai marre. Marre de raconter ma vie, marre de compiler les dictionnaires, marre de tout. Allez-vous faire foutre. Je me tais, je dis plus rien aujourd'hui... » (A : 135). Cette formule revient systématiquement (A : 50, 101, etc.) et témoigne de la difficulté de « dire » la guerre. Le narrateur se réfugie d'ailleurs derrière le titre du roman qui est en même temps le titre de son « blablabla », en disant qu'il n'est pas obligé de tout raconter tout comme « Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas ». Un tel comportement du témoin a des répercussions sur le lecteur, comme l'affirme Linda Pipet (2000) : « Le témoin direct n'entend pas, paradoxalement seul le lecteur semble à même d'entendre, justement parce qu'il ne voit pas, parce qu'il ne se dit pas que ce qu'il a vu lui suffit, est assez « éloquent ». Le lecteur n'est pas distrait, il ne peut pas se détourner (sauf à fermer le livre); la voix de l'auteur peut donc l'atteindre » (89).

Cependant, le paradoxe du récit de la guerre est que justement tout en refusant de raconter, l'enfant-soldat continue à relater les atrocités auxquelles il

a assisté et dont il a souvent été responsable, ce qui masque complètement l'image d'un candide qui lui est naturellement associée. Il pourrait être facilement qualifié de perfide. Il ne garde que la figure de quelqu'un qui a vieilli avant l'âge, dont le raisonnement n'a rien de différent de celui des adultes, mais des adultes corrompus. C'est ainsi que le narrateur se pose, malgré lui, comme une instance moralisatrice sanctionnant les actes illicites: « On ne fait pas du mal à des jumeaux, à des jeunes jumeaux. Les gnamas des jumeaux, surtout des jeunes jumeaux, sont terribles. Ces gnamas ne pardonnent jamais » (A : 99), mais il n'arrête pas lui-même de tirer sur les populations innocentes.

Par d'ailleurs, comment se peut-il que l'enfant-soldat garde son statut d'enfant alors qu'il est craint des adultes ? En effet, l'une des conditions pour devenir enfant-soldat est d'être puceau et comme le narrateur l'explique, les actes - crimes - comme le viol et l'assassinat font passer ce dernier au statut de soldat, donc d'adulte : « Parce qu'un soldat-enfant qui a violé et assassiné n'est plus un puceau. Et quand on n'est pas un puceau on n'est plus un soldat-enfant chez le colonel Papa le bon. Voilà, c'est comme ça; y a rien à redire. On devient un soldat. Un vrai soldat, un grand soldat » (A : 86). Comme Birahima avoue lui-même avoir violé : « J'avais violé » (Q : 35), il ne serait plus considéré comme un enfant, si le lecteur considérait son aveu de culpabilité. Les crimes des enfants remplacent désormais les rites d'initiation auxquels le lecteur était habitué depuis *L'enfant noir*. Ici, la dimension importante est la parodie du statut du militaire dans les guerres tribales. En effet, le militaire protège normalement le citoyen. Or, dans le contexte des guerres tribales relatées dans le roman, le militaire est un meurtrier. À travers cette litanie

d'adjectifs, un désir de quitter le statut d'enfant-soldat se dessine. L'enfant-soldat ne veut plus être traité comme un enfant, il aspire au statut de vrai soldat, de grand soldat, qui s'acquiert au prix des sacrifices humains et d'autres crimes comme le viol. Il affiche une intention d'être meurtrier.

Notons que dans les divers récits liés aux enfants-soldats, la fierté du crime est un élément qui revient fréquemment chez l'enfant-soldat. Elle est attisée par la drogue et les titres gonflants que les seigneurs de la guerre donnent à profusion aux enfants lors du recrutement, comme en témoigne le cas de Birahima : « Le colonel Papa le bon lui-même, au cours d'une cérémonie solennelle, me donna un kalach et me nomma lieutenant. Les soldats-enfants, on nous nommait à des grades pour nous gonfler. On était capitaine, commandant, colonel, le plus bas grade était lieutenant (A : 77). Les enfants-soldats sont donc nommés aux grades supérieurs sans même savoir manier les armes et plus grave encore, sans avoir aucune conscience que ces armes font du mal. Ils apprennent que ces armes leur donnent de la gloire, de la force pour tuer les plus forts qu'eux. Le passage suivant est assez éloquent sur cette orchestration de la mort qui devient, pour l'enfant-soldat, un jeu parmi tant d'autres : « Le colonel m'apprit lui-même le maniement de l'arme. C'était facile, il suffisait d'appuyer sur la détente et ça faisait tralala...Et ça tuait, ça tuait ; les vivants tombaient comme des mouches » (A : 77). La banalisation de la mort est donc la première leçon que l'enfant-soldat apprend chez le premier chef de la guerre qui le recrute. Le fusil lui donne un pouvoir infini sur tous les mortels. Le fait qu'il a le droit de donner de la mort ranime chez l'enfant-soldat une force extraordinaire.

D'ailleurs, l'enfant-soldat le confirme en se faisant aider de son Larousse pour comprendre ce que c'est l'oraison funèbre : « C'est le discours en l'honneur d'un personnage célèbre décédé », avant de conclure en affirmant : « L'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. Quand un soldat-enfant meurt, on doit donc dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat » (A : 93-94). Dans *Quand on refuse...*, le kalachnikov donne à Birahima le pouvoir de se faire valoir devant Fanta, son ancienne institutrice dont il était « dingue » :

Elle m'a demandé si c'est vrai que j'avais été enfant-soldat. Pour la première fois, j'avais l'occasion de me faire valoir devant Fanta...
Je répondis tout de suite que j'avais tué beaucoup de personnes avec le kalachnikov. Avec un kalach, je pouvais tuer tous les Bétés, tous les loyalistes, tous les affreux. (35)

Ce récit amène à observer que pour l'enfant-soldat, le fusil permet d'éliminer ceux qu'il considère comme gênants. C'est un instrument au service de l'anéantissement de « l'autre ». Et comme l'écrit François-Emmanuel Boucher, « Pour celui qui est dépossédé du monde, la guerre devient non seulement un gage de survie, mais, aussi, une promesse de pouvoir » (2002 : 246). La recherche de célébrité amène l'enfant dans les pires atrocités allant jusqu'à la barbarie inimaginable. Il ne se soucie même pas des règles de bienséance, ce qui le pousse à témoigner devant son institutrice : « J'avais pillé des maisons, des villages. J'avais violé... » (Q : 35).

Les seigneurs de la guerre tendent des pièges aux enfants-soldats et ces derniers ne résistent pas à l'estime que leur donne le fusil. À l'exemple de Birahima, les *small soldiers* accèdent à des grades honorifiques et ils sont

nommés à des fonctions qui les valorisent, en plus d'être relativement bien traités par rapport à d'autres soldats :

Le colonel Papa le bon me nomma capitaine et je fus chargé de rester au milieu de la route à la sortie d'un tournant pour demander aux camions de s'arrêter. J'étais le gosse des guet-apens. Je mangeais bien pour cela. Et parfois on me donnait du hasch en cadeau. La première fois que j'ai pris du hasch, j'ai dégueulé comme un chien malade. Puis c'est venu petit à petit et, rapidement, ça m'a donné la force d'un grand. (A : 81)

Ce passage illustre la dégradation physique et morale de l'enfant-soldat qui, en perdant son statut d'enfant, perd en même temps son humanité en se lançant dans des actes cruels. Au moment où certains traitent d'enfants « du Bon Dieu » les enfants-soldats morts dans des actes de cruauté, Birahima qui les connaît mieux n'hésite pas à les traiter d'« enfants du Diable », parce qu'ils sont « des filous au carré, des drogués, des criminels, des menteurs » (A : 157). Birahima même, malgré lui, exprime son indignation à leur égard en les traitant de maudits dont il ne veut même plus dire les oraisons funèbres. Ce refus obstiné est un indice de l'indicible.

Ève Livet (2003) résume la figure paradoxale de l'enfant-soldat dans « Enfants soldats. Tuer n'est pas jouer » :

L'idée de l'enfance est en effet difficilement associable à celle de la guerre et aux représentations auxquelles elle renvoie. Sont-ils adultes ou enfants, soldats protecteurs ou malfaiteurs, victimes ou bourreaux ? L'association de ces termes, mais surtout des images, défie la morale et va à l'encontre des rôles et des statuts communément attribués aux soldats et aux enfants. Par l'âge, il s'agit toujours d'enfants, mais de ceux qui occupent des postes et accomplissent des tâches d'adultes. Ils singent les grands mais leurs comportements trahissent leur immaturité. (1-2)

Cette réflexion mentionne bien l'ambiguïté que pose le phénomène des enfants-soldats, car il y a bien un renversement des rôles où la victime devient le bourreau. Notons que le statut ambigu de l'enfant-soldat transparait même

dans l'emploi indifférencié des termes « enfant-soldat » et « soldat-enfant » (A : 45). Loin d'être un simple jeu de mots, cet emploi souligne l'indignité de ce statut et accentue l'interrogation sur ce que devient l'enfant dans des guerres contemporaines. Dans un premier cas, le terme « enfant-soldat » met l'accent sur l'« enfant », antéposé par rapport à « soldat ». Comme implication sémantique, cette mise en évidence de l'« enfant » va de pair avec tout ce que représente l'enfance, c'est-à-dire la candeur, l'innocence et la naïveté. Donc, le mot composé « enfant-soldat » révèle au lecteur la vulnérabilité de cet enfant qui devient victime des conflits des adultes. Il est enfant avant tout et il devient soldat par accident et contre sa volonté.

Par contre, le terme « soldat-enfant », où justement « enfant » devient postposé par rapport à « soldat », met en évidence le côté violent de l'enfant en tant qu'acteur du conflit, c'est-à-dire qu'il est présenté comme bourreau. Il est soldat avant d'être enfant et à ce titre, il inflige la souffrance aux autres. En tant que soldat, il traîne tous les attributs liés à son état, notamment la brutalité, la cruauté, etc. Le lecteur ne peut cependant prendre ce phénomène des enfants-soldats comme un élément isolé en dehors de celui des seigneurs de la guerre qui en est la cause.

5.4. Le phénomène des seigneurs de la guerre

Dans *Allah n'est pas obligé*, le narrateur donne une définition moins reluisante de ce qu'est un chef de guerre: « Un chef de guerre, dit-il, est un grand quelqu'un qui a tué beaucoup de personnes et à qui appartient un pays avec des villages pleins de gens que le chef commande et peut tuer sans aucune forme de procès » (A : 39-40). Loin d'être caricaturale, cette définition

présente, en toute vraisemblance, la figure monstrueuse du chef de guerre. Sa tâche principale consiste moins à protéger qu'à « tuer », comme l'attestent les occurrences de ce verbe dans le passage.

Allah n'est pas obligé illustre l'actualité d'une Afrique marquée par les guerres tribales à caractère fratricide. L'histoire de Birahima, l'enfant-soldat n'est qu'un échantillon d'un phénomène de la société africaine aux prises avec des guerres civiles qui la déchirent sous l'instigation des « seigneurs de la guerre ». Les noms de ces derniers sont repérables et très bien connus dans chacun des quatre coins du continent. Le motif même du voyage, celui du petit Birahima tombé dans le piège des guerres tribales alors qu'il ne visait que la recherche de sa tante, illustre bien la présence des conflits ici et là sur le continent. Les forêts que traverse le héros tragique symbolisent le mal qui ronge le Liberia en proie à une guerre tribale des plus meurtrières. Les mêmes causes engendrant les mêmes effets, cette guerre, bien entendu, n'épargne pas les autres pays de la région. Selon Kourouma, la guerre se présentant « comme un phénomène de feu de brousse généralisé », elle atteint la Sierra Leone où les enfants-soldats s'enlisent dans des affrontements fratricides sans répit.

À travers les yeux d'un enfant, Kourouma tente d'expliquer ce qu'est la guerre tribale à partir du cas du Libéria : « Quand on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse; ils se sont partagé le territoire; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout et tout et le monde entier les laisse faire » (A : 53). Le partage des hommes, comme s'il s'agissait des biens, dévoile le caractère indicible de la guerre par la déshumanisation qu'elle entraîne. Les seigneurs de la guerre recourent aux traitements inhumains et

dégradants juste pour préserver leurs intérêts personnels. Parfait Diandue Bi Kacou analyse l'expression « bandits de grand chemin » comme suit : « Le syntagme nominal « bandits de grand chemin » qui désignerait les seigneurs de la guerre est hautement porteur de sens. Il met en relief la malfaisance sans aveu ni repentance des seigneurs de la guerre. Leur règne est un banditisme avéré. Il est l'expression même de la violence primitive » (2003 : 61).

Comme il y a ceux qui tirent profit de ces guerres, notamment ceux qui font du commerce des ressources naturelles des régions occupées par telle ou telle faction en conflit, personne ne trouve le courage de dénoncer formellement les atrocités commises par les seigneurs de la guerre. Comme le narrateur le mentionne, « Tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes [...] ! Le plus marrant, chacun défend avec l'énergie du désespoir son gain et, en même temps, chacun veut agrandir son domaine » (A : 53).

Au Libéria, les figures de seigneurs de la guerre, que l'enfant-soldat désigne comme des bandits, sont nommés sans détours: « Doe, Taylor, Johnson, El Hadji Koroma, et d'autres fretins de petits bandits » (A : 53). Ainsi, au moment où la guerre conventionnelle exige du combattant à rester dans l'anonymat, les seigneurs de la guerre sont toujours évoqués par leurs noms, car ce sont des figures emblématiques. C'est à partir de ces derniers que les troupes sont identifiées et une fois disparus, la guerre prend souvent fin, surtout lorsqu'ils sont déjà hissés au rang des mythes. En effet, la description du narrateur laisse l'impression, pour chacun des chefs de la guerre qu'il côtoie, d'un chef populaire, libérateur du peuple, parent, figure prophétique et seigneur de la guerre avec plein de galons militaires. C'est quelqu'un qui

accumule des fonctions et se veut un homme sans reproche et pour couronner le tout, un mythe.

C'est le caractère mythique des seigneurs de la guerre qui donne d'ailleurs une certaine particularité aux romans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, car dans les trois premiers romans de Kourouma, les grandes figures sont identifiées seulement par des pseudonymes. Les deux derniers romans de l'auteur se lisent comme un témoignage, non seulement par le traitement des questions d'actualité en Afrique, mais aussi par l'absence de masque ou de pseudonymes auxquels il nous avait habitué dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* par exemple. Aucun lecteur averti n'a besoin de chercher qui se cache derrière tel ou tel nom du personnage, l'expression directe faisant désormais la loi chez l'auteur. La narration devient un témoignage, comme ce fut le cas des romans d'après la seconde guerre mondiale, des romans écrits à la hâte. C'est pourquoi les questions politiques occupent une place de choix dans les deux derniers romans de Kourouma.

Les chefs de guerre n'inspirent que la peur de la mort aux populations des zones qu'ils occupent. À sa manière, Birahima dépeint naïvement ce climat de psychose caractéristique des gens où la guerre tribale fait la loi. Ils préfèrent se confier aux marabouts, comme l'atteste le narrateur: « Tiécoura était pressé de partir parce [...] qu'au Liberia là-bas, avec la guerre, les marabouts multiplicateurs de billets ou devins guérisseurs ou fabricants d'amulettes gagnaient plein d'argent [...] parce qu'il ne restait plus [...] que des chefs de guerre et des gens qui ont trop peur de mourir » (A: 39). La terreur semée par les chefs de guerre domine les populations des zones où il y a la guerre tribale et ces dernières se confient aux marabouts qui souvent les trompent pour une

raison qu'explique Birahima: « Parce que dans ces pays, les gens mourraient comme des mouches et, dans les pays où les gens mourraient comme les mouches, les marabouts qui sont capables de sortir un poulet de leur manche gagnent beaucoup d'argent ; trop de dollars » (A: 50).

Puisqu'il sait déjà que tout le monde le hait, le seigneur de la guerre adopte une série de stratégies pour se maintenir au pouvoir. Il se fait voir comme une figure de rassembleur afin de pouvoir faire régner un peu d'ordre dans ses troupes. En tant que quelqu'un qui dirige une armée rebelle, il fait en sorte que chacun se reconnaisse dans ses actions afin d'adhérer à sa cause. C'est cette image que relate l'enfant-soldat à partir du premier chef de guerre qui l'a recruté: « Le colonel Papa le bon était là dans sa soutane avec les galons. A portée de sa main il y avait la Bible et le Coran. Et puis il portait tout et tout. Le public était assis dans la nef comme une messe. Une messe œcuménique» (A : 85). Cette forme d'œcuménisme donne une impression de parodie des discours et des pratiques religieux, car le narrateur ne va pas au-delà de ces discours pour en préciser l'importance. De plus, l'intention ironique y est constante, puisque les seigneurs de guerre qui pratiquent l'œcuménisme – la religion comme salut de l'homme – sont en même temps des meurtriers – ils prêchent la mort de l'homme. Notons que cet œcuménisme est une caractéristique commune à tous les seigneurs de guerre. Nous le retrouvons également en Sierra-Leone avec la figure de sœur Hadja Gabrielle Aminata qui, selon le narrateur, « était tiers musulmane, tiers catholique et tiers fétichiste » (A : 194). En outre, le narrateur-soldat révèle que le chef de guerre, le colonel Papa le bon, avait pris Yacouba comme grigriman afin de fabriquer « des fétiches pour chaque soldat-enfant et pour chaque soldat » (A: 78). Ces

grigris sont portés par ceux qui ont des croyances animistes. La fonction du féticheur est bien compréhensible dans un système de violence aveugle, qui autorise la prolifération des seigneurs de la guerre. En effet, Xavier Garnier (2004) revient sur la nécessité de la magie dans la guerre :

Dans cette mise en équation du chaos que réalise le roman de Kourouma, la magie occupe le même niveau que les armes, elle est l'auxiliaire indispensable. Toute violence génère une contre-violence, dont c'est la fonction de la magie de s'occuper. Les féticheurs poussent comme des champignons dès lors que les flux de violence ne sont plus canalisés par une structure sociale. Les fétiches qu'ils fabriquent sont autant de pôles de neutralisation d'une violence qui prolifère par vagues, de façon désorientée. (166)

La fonction de Yacouba, celle de fabriquer les fétiches pour les guérilleros, reste donc indispensable dans le contexte de guerre. Le féticheur symbolise la religion traditionnelle et il est « protecteur » des soldats.

La violence engendre un besoin de sécurité et le féticheur est récompensé par le seigneur de la guerre. En contrepartie, le chef de la guerre ayant recours à ses services gagne finalement la confiance de ses soldats. Le seigneur de la guerre fait tout pour rallier la foule à ses côtés. Les guérilleros provenant de diverses religions, le chef de guerre, dans sa propagande de recrutement, ne ménage aucun effort pour les attirer vers lui. Déjà, à travers la Bible qu'il possède, les Chrétiens se sentent proches du chef et acceptent de collaborer avec lui. Il en est de même pour les Musulmans qui se voient interpellés par le Coran du colonel Papa le bon. Le seigneur de guerre parvient donc à légitimer la guerre qu'il mène, car pour les Musulmans, cette dernière rappelle le « djihad » ou la guerre sainte, tandis que pour les Chrétiens, cette guerre est celle menée contre l'injustice, la « guerre de libération » comme dirait Foday Sankoh par exemple. Le chef de guerre jouit également de la crédibilité de droiture dont bénéficient les religions auprès de l'imaginaire

populaire. En se posant comme un chef rassembleur de toutes les religions, le seigneur de la guerre inspire la confiance à ses soldats et ces derniers finissent par le prendre pour un dieu garant de la justice.

Paradoxalement, l'image du chef rassembleur se double de celle du tortionnaire de ses victimes. Il décore son camp avec des crânes, comme l'affirme le témoignage de Birahima : « On est arrivé dans le camp retranché. Comme tous ceux du Liberia de la guerre tribale, le camp était limité par des crânes humains hissés sur des pieux. Le colonel Papa le bon pointa le kalachnikov en l'air et tira » (A : 64). De plus, il est le chef caractérisé par le soupçon et la méfiance à l'égard de ses administrés ou mieux de ses otages. Pour ce faire, il doit toujours prendre des précautions pour se protéger: « Il y avait des choses dont Papa le bon ne se séparait jamais : les clés de l'arsenal, son éternel kalachnikov et le grigri de protection contre les balles » (A : 73). Ces objets contrastent avec la Bible et le Coran qu'il porte pour faire croire qu'il est croyant pratiquant. D'ailleurs, le seigneur de la guerre invoque constamment Dieu, Jésus, Allah afin de justifier ses actes, inspirés de Dieu. Ensuite, il se donne le pouvoir d'un prêtre : « Johnson a fait une courte et pieuse prière chrétienne et a terminé par "Que Jésus-Christ et le Saint-Esprit veillent à ce que tes fétiches restent toujours efficaces " » (A : 140). Au nom de sa « sainteté », le chef de guerre énonce de bons principes que ses combattants doivent suivre sans défaut, comme ceux de Johnson au Liberia. Le premier est que « le chef de guerre qui avec l'arme à la main a libéré le Liberia ne peut pas encore solliciter le suffrage des Libériens ». Le second stipule qu'« Un combattant ne pille pas, ne vole pas; il demande à manger à l'habitant ». Finalement, « Aussi tout guérillero qui arrive chez lui est-il enfermé et reste-t-il

enfermé : on l'oblige à jurer qu'il combattra jusqu'à la mort le chef de guerre qui voudra se présenter au suffrage universel » (A : 138-139). Cette figure messianique est celle que le chef de guerre voudrait afficher à l'extérieur. Il cultive les apparences à volonté. Par exemple, Prince Johnson renonce aux différentes récompenses proposées par le fermier américain alors que sa faction venait de sauver les travailleurs de ce dernier :

Un mois et deux semaines après, disparurent quatre manœuvres, trois cadres nègres noirs africains et un blanc américain de la plantation. En vain on les chercha partout dans la forêt libérienne. Ils étaient nus, mais n'étaient pas complets : il leur manquait les mains et les oreilles. Il y avait aussi un manœuvre : il était aussi incomplet. On l'avait amputé de tout son corps, il n'y avait que la tête du manœuvre placée au bout d'une perche qui restait; tout le corps manquait. (A : 166)

Le sauvetage des gens dans une telle situation suppose des exploits extraordinaires qui méritent, aux yeux du patron américain, des récompenses de taille. Mais Johnson, prétendant leur avoir sauvé la vie (alors qu'il pratique le chantage et le terrorisme), cache d'autres plans, car en refusant les récompenses occasionnelles et ponctuelles du fermier américain, il voulait obtenir un contrat de protection de la plantation à long terme. Et dans ces conditions, il aurait un salaire régulier pour payer ses mercenaires ou ses combattants afin de les empêcher de se révolter contre lui.

Aux yeux de l'Américain, Johnson est un ange gardien, un sauveur des fonctionnaires de la plantation dans les pires moments, alors que pour ceux qui le côtoient de très près, notamment le narrateur enfant-soldat, ce chef de guerre recourt à la torture des otages pour amener le patron américain à lui accorder le marché tant convoité par les diverses factions en conflit au Liberia.

La situation où le corps humain devient le théâtre de toutes les expérimentations des seigneurs de la guerre traduit l'indicible. Ces seigneurs

diabolisent d'abord leurs victimes afin de conscientiser les masses sur la légitimité de leurs forfaits.

Le portrait du seigneur de la guerre est tout à fait le même partout, quel que soit le pays ou le conflit. À travers la narration, la répétition des mêmes formules témoigne de la monstruosité du seigneur de la guerre. Le narrateur raconte exactement la même expérience de la monstruosité des seigneurs de la guerre : « A Zorzor, le colonel Papa le bon avait le droit de vie et de mort sur tous les habitants. Il était le chef de la ville et de la région et surtout le coq de la ville (A : 76). La même formule revient dans la bouche du narrateur pour parler du général Baclay à Sanniquellie : « Le général Baclay avait le droit de vie et de mort sur tout le monde à Sanniquellie et elle en usait. Et en abusait » (A : 115). La barbarie des seigneurs de la guerre dépasse les limites de l'humanité et ils basculent dans le cannibalisme. Le cas du général Tieffi en Sierra Leone est sans équivoque : « Dans les guerres tribales, un peu de chair humaine est nécessaire. Ça rend le cœur dur et ça protège contre les balles [...]. Moi, Tieffi, par exemple, je vais jamais au front, à un combat sans une calebassée (un bol) de sang humain. Une calebassée de sang humain revigore; ça rend cruel et ça protège contre les balles sifflantes » (A : 188).

Les seigneurs de la guerre pratiquent impunément des tortures horribles faisant partie du décor guerrier et le cas-limite reste le récit du supplice de Samuel Doe, qui est considéré comme un démon, car étant un ennemi du dedans, le pire selon Prince Johnson :

Dieu lui avait commandé à lui Johnson de faire la guerre tribale. De faire la guerre tribale pour tuer les hommes du démon. Les hommes du démon qui faisaient beaucoup de mal au peuple libérien. Et le premier de ces hommes du démon était Samuel Doe. Et Dieu toujours dans sa bonté infinie venait ainsi offrir l'occasion unique à Johnson d'en finir avec ce démon de Samuel Doe » (A : 143).

Dans ce passage, il se dessine une mise à distance discursive, un processus de renvoi de l'autre dans l'espace du « non-humain » à des fins d'extermination. À ce niveau, la suppression est d'abord discursive avant d'être biologique, comme nous l'avons mentionné. Ainsi, la diabolisation de l'ennemi – Samuel Doe dans le passage - donne la légitimité à Johnson – qui se dit l'envoyé de Dieu – pour supprimer ce dernier, parce qu'il agit contrairement à la « loi divine ». Cette diabolisation est l'une des stratégies guerrières, car, dans la logique du persécuteur, le corps démoniaque ne peut plus être traité humainement et il est d'office exposé au dépècement ou à d'autres tortures qu'il mérite :

Le commando amena Samuel Doe au port dans le sanctuaire de Johnson [...]. Et une fois par terre, des souliers, des poings, dans une bouffée délirante de rire [...], il s'acharna sur Samuel Doe en hurlant : « C'est toi le président du Liberia qui fait la guerre pour rester président, toi un homme du démon! Un homme guidé par le démon [...]. Mon Seigneur Jésus ! » Il le prit par l'oreille, le fit asseoir. Il lui coupa les oreilles, l'oreille droite après l'oreille gauche : « Tu veux discuter avec moi. Voilà comme je discute avec un homme du démon. » 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 le 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. (A : 144-145)

En mentionnant ce passage relativement long, nous ne voulions pas nous apitoyer sur le sort de Samuel Doe (lui-même étant un des seigneurs de la guerre), mais le but était de donner un exemple d'une mort atroce, disons indicible, que ces chefs de guerre font subir à la plupart de leurs victimes. La mort épouvantable devient un châtement exemplaire pour un « homme du démon ». La diabolisation s'applique indistinctement à tous ceux dont les chefs de guerre veulent se débarrasser, y compris les paysans, et tout passe pour

normal. Et comme si la mort cruelle ne suffisait pas, le cadavre du démon doit subir d'autres tortures jusqu'à la disparition totale. Prenons encore l'exemple de Samuel Doe:

On enleva le cœur de Samuel Doe. Pour paraître plus cruel, plus féroce, plus barbare et inhumain, un des officiers de Johnson mangeait la chair humaine [...]. Le cœur de Samuel Doe fut réservé à cet officier qui en fit une brochette délicate et délicieuse [...]. On [...] amena la charogne du dictateur et la jeta sur le tréteau. On la laissa exposée pendant deux jours et deux nuits aux charognards. Jusqu'à ce que le vautour royal, majestueusement vint lui-même procéder à l'opération finale. Il vint lui arracher les yeux, les deux yeux des orbites [...]. Après ça, on enleva la charogne qui empestait à un kilomètre à la ronde. On la jeta à la horde des chiens [...]. Les chiens se précipitèrent sur la charogne, la happèrent et se la partagèrent. (A : 145-146)

Face à de telles atrocités, est-il encore possible d'envisager que les seigneurs de la guerre soient toujours des humains ? Selon toute vraisemblance, ils ne s'appartiennent plus, ils agissent sous le coup de la drogue, qui leur prend une grande part sinon la totalité de leur humanité et il aurait été impossible de décrire ces scènes macabres pour un narrateur adulte. Le regard de l'enfant, « sans peur ni reproche », dévoile tout et ne laisse rien dans l'ombre.

Les scènes semblables se retrouvent en Sierra Leone, dans la zone occupée par le caporal Foday Sankoh. C'est dans la foulée des bombardements de l'ECOMOG que l'enfant-soldat se retrouve refoulé vers la Sierra Leone où il espérait retrouver sa Tante qu'il cherchait désespérément. Partout où il arrive, il tombe dans l'engrenage des conflits tribaux. Au moment où il participait à la guerre tribale libérienne opposant les Krahn contre les Mandigos (A : 133), il combat désormais en Sierra Leone dans ce qu'il qualifie de « bordel au carré » (A : 171). Le pays est abandonné à la merci des seigneurs de la guerre et le peuple n'espère pas sortir de l'agonie où il se trouve

plongé par la guerre. Alexie Tcheuyap (2003) commente cette cruauté inventive :

L'ennemi n'est plus l'occupant d'hier ou un pouvoir central qui n'existe plus. C'est le voisin ou les membres d'une faction dont on réduit l'anatomie en supprimant tous les organes moteurs. Il s'agit d'une invention unique dont le brevet revient à Foday Sankoh, le leader de l'une des factions en folie en Sierra Leone qui visent chacune l'anéantissement total. Cela s'appelle opération « manche courte » ou « manche longue », opérations destinées à prévenir la tenue d'une élection démocratique. (23)

En effet, Foday Sankoh est effectivement l'un des grands seigneurs de la guerre ayant su mettre leur réflexion cruelle en pratique et ce d'une manière systématique. L'enfant-soldat révèle au lecteur ce qui sort de la méditation de Foday Sankoh qui, parce qu'« il tient la Sierra Leone utile », fait tout pour faire échouer toutes les négociations visant à libérer la population de la « boucherie humaine ». Ainsi, dans ses amputations, le caporal Sankoh n'épargne personne :

[...] 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 des personnes, au maximum de citoyens sierra-léonais. Il faut couper les mains à tout Sierra-léonais fait prisonnier avant de le renvoyer dans les zones occupées par les forces gouvernementales. Foday donna les ordres et des méthodes et les ordres 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 de futurs électeurs. (A : 178-179)

Cette barbarie révèle la nature horrible de l'humain à tel point que l'on pourrait se poser la question de savoir comment un humain arrive à penser l'extermination de ses semblables et comment il en fait un projet politique. De cette interrogation découle une autre : que peut en dire la fiction ? En effet,

cette dernière recourt à des stratégies narratives permettant de contourner la réalité macabre. Il s'agit notamment de la mise en fiction d'un narrateur enfant racontant naïvement les événements. En effet, si Birahima parvient à raconter quelques bribes des récits de la barbarie de Foday Sankoh et d'autres seigneurs des guerres qui déchirent l'Afrique de l'Ouest, c'est qu'il le fait en tant qu'enfant et que par conséquent, il échappe à toute forme d'inhibition. Cependant, il reconnaît lui-même ses limites et il se confie aux dictionnaires comme l'une des stratégies de distanciation des événements relatés. Une pareille stratégie est symptomatique de l'indicible.

5.5. Les dictionnaires de l'indicible

Une petite mise au point s'impose à ce niveau pour justifier le sous-titre métaphorique « Les dictionnaires de l'indicible ». Il ne s'agit pas des dictionnaires avec des pages vierges, comme pourrait le faire croire le vocable indicible. Ce dernier est entendu plutôt dans le sens de l'horreur, d'une violence extrême, du drame et du difficilement imaginable. Dans ce contexte, les dictionnaires constituent des stratégies de représentation de l'indicible par le biais de l'intertextualité. Ce sont des stratégies de contournement de la barrière de l'indicible. Dans le contexte des romans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, il s'agit d'une incapacité de trouver le mot juste. Le narrateur (enfant-soldat) a le rôle de narrer la violence. Or, il a des difficultés et il se réfère à l'autre, c'est-à-dire aux dictionnaires, ces béquilles qui ont parlé de ce qui ressemble à ce qu'il ressent.

Au cinquième point du préambule à l'histoire des guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone, l'enfant-soldat annonce l'intention d'utiliser les

quatre dictionnaires afin de raconter ses mésaventures. Il précise d'emblée le rôle de ces dictionnaires:

Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. (A : 11)

Comme tout recours au dictionnaire le laisse croire, l'impression que donnent au lecteur ces dictionnaires dont la variété et l'efficacité ne passent pas inaperçues est que l'enfant-soldat y cherche les mots appropriés. Cependant, l'on ne pourrait jamais s'étonner de voir le narrateur avouer que ces dictionnaires « servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer » (A : 11). Le narrateur choisit décidément les gros mots et ignore le reste du lexique. La systématisation de l'explication des gros mots et les différents publics destinataires de ces explications sont deux éléments qui ne manquent pas non plus de surprendre :

Le Larousse et le Petit Robert me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. L'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique explique les gros mots africains aux toubabs français de France. Le dictionnaire Harrap's explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin. (A : 11)

L'enfant-soldat recourt aux quatre dictionnaires pour pouvoir raconter la guerre. Cette pratique est tout à fait étonnante, dans la mesure où l'enfant-soldat dont « la formation n'est pas allée loin » (A : 9) est en même temps la personne qui cherche les mots dans ces différents dictionnaires. Une telle considération s'éloigne en fait de la vraisemblance et cache plutôt une autre stratégie narrative. Le soupçon du lecteur s'accroît surtout lorsque l'enfant-soldat révèle le contenu de ce qu'il cherche dans ces dictionnaires. En effet,

est-il nécessaire pour quelqu'un qui n'a pas fait l'école de rechercher les « gros mots » ? En tant qu'enfant de la rue, il devrait trouver et utiliser ces gros mots sans aucune difficulté, tant ils font partie de son lexique quotidien. Cependant, comme ces mots résultent du contexte de la guerre, la feinte narrative pousse le narrateur à les chercher ailleurs pour ne pas faire face à la réalité de cette dernière. La guerre relevant de l'indicible, les mots tirés des dictionnaires sont plus ou moins exorcisés en même temps que la guerre qui exige leur utilisation. Il en résulte certainement que la consultation du dictionnaire s'éloigne de son usage ordinaire, c'est-à-dire linguistique.

Dans le contexte normal, les mots sont expliqués par ordre alphabétique et la nature de ces derniers est donnée à l'avance. Cependant, les quatre dictionnaires de Birahima ne respectent pas cette convention lexicographique. Les explications sont directement données et ne concordent pas nécessairement avec celles du même mot dans un dictionnaire ordinaire du genre Littré, Petit Robert, Larousse ou autre. Au lieu d'expliquer les mots, les dictionnaires de Birahima parcourent plutôt les différents contextes dans lesquels ces mots sont utilisés et, au besoin, ils en donnent l'historique. Donc, les prétendues explications tirées des dictionnaires restent plutôt reliées à l'usage des mots dans les divers discours cachés derrière les mots. Ces discours restent plus ou moins repérables dans le temps et dans l'espace. Il y a notamment le discours journalistique qui, par intérêt politique, se fie souvent à la version officielle, sans parvenir à confronter les vrais témoins, ces derniers restant confinés dans le mutisme.

Par ailleurs, le choix de gros mots à expliquer pose un problème dans la mesure où le narrateur reste discret quant aux critères qui lui servent de

support. L'on pourrait se demander à partir de quoi l'enfant-soldat décide les mots dont il doit chercher l'explication dans le dictionnaire et comment il laisse de côté d'autres mots dont la signification semble pourtant moins évidente pour un enfant de son âge. Le choix de ces mots est tout à fait astucieux et ne pourrait répondre à aucun critère logique. La seule explication possible serait que le désordre et la brutalité de la guerre ne laissent même aucune place à l'organisation logique du récit. On n'en saura jamais assez, car dans le contexte de la guerre, tout ce qui parvient au lecteur n'est qu'un tas de bribes du récit de l'indicible.

À côté de cette interrogation sur le choix des mots à trouver dans le dictionnaire et à expliquer, il subsiste une autre beaucoup plus profonde et qui souligne la complexité du récit de la guerre. En effet, le narrateur confie d'une part les explications qu'il fournit aux dictionnaires, mais d'autre part son implication dans les explications fournies au lecteur reste évidente. L'enfant-soldat recourt en général aux parenthèses pour mentionner la source de l'explication qu'il fournit. À titre d'exemple, il explique l'expression *mangeur d'âmes* : « (signifie auteur de la mort qui est censé avoir consommé le principe vital de sa victime, d'après Inventaire des particularités) » (A : 27) ou *décence* : « (Décence signifie respect des bonnes mœurs d'après le Petit Robert) » (A : 60) ou encore *intoxiquer* : « (c'est un gros mot : c'est influencer à faire perdre tout sens critique, d'après mon Larousse) » (A : 83), etc. À certains moments cependant, l'enfant-soldat prend en charge les explications qu'il donne comme si le dictionnaire auquel il s'était confié l'avait trahi. Le récit trébuche de temps en temps et le petit Birahima assume la responsabilité des explications qu'il fournit au lecteur, surtout africain : « (J'explique aux Africains noirs indigènes

le mot risque. Il signifie danger, inconvénient possible.) » (A : 151). Le « je » permet de situer l'auteur de l'énoncé au sein même de ce dernier. D'autres mots et expressions que le narrateur explique sans citer la source peuvent également lui être attribués. Ce sont notamment les mots comme *hystérie* : («Hystérie signifie grande excitation portée jusqu'au délire) » (A : 193) ou à *la cantonade* : « (A la cantonade, c'est crier sans s'adresser à une personne précise) » (A : 199). Il s'agit de l'ironie de cette recherche de mots dans les dictionnaires.

Par ailleurs, il faut remarquer que les mots que l'enfant-soldat recherche dans les dictionnaires pour les expliquer ne sont pas nécessairement les plus compliqués par rapport à ceux qu'il explique sans se référer à ces derniers. Ce qui fait que le rôle des dictionnaires n'est qu'un prétexte pour tenter de dire l'indicible. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà noté, les explications fournies à partir des dictionnaires sont de nature contextuelle où les éléments culturels entrent en jeu pour rendre les explications plus crédibles. Par exemple, pour expliquer *sacrifices exaucés*, l'enfant-soldat fait un détour pour parler d'une pratique culturelle en Afrique : (Sacrifices exaucés signifie, d'après Inventaire, les nègres noirs africains font plein de sacrifices sanglants pour avoir la chance. C'est quand leurs sacrifices sont exaucés qu'ils ont la chance)» (A : 104). Ce qui paraît évident, c'est que la plupart des mots sont expliqués suivant le contexte dans lequel ils sont insérés et que souvent les mots sont expliqués par synonymie, une forme de répétition qui traduit l'indicible. Ainsi, ni « sacrifices » ni « exaucés » ne trouvent de véritables explications. Il semble que le narrateur explique plutôt la croyance africaine en la chance. C'est toute une mentalité qui est expliquée et non les mots comme

tels. Ainsi, l'on assiste à un entrecroisement de discours qui se cachent derrière les mots expliqués selon la prétendue scientificité des dictionnaires. Le narrateur ne cesse de le rappeler en affirmant que « Parfois le Petit Robert se fout du monde » (A : 74), au sujet de la définition du mot « rééducation » que le narrateur attribue à ce dictionnaire : « Dans le Petit Robert, rééducation signifie action de rééduquer, c'est-à-dire la rééducation ». Cette définition tournant en rond n'est pas par ailleurs celle que propose réellement le Petit Robert ordinaire. D'après ce dernier, rééducation signifie: « Action de refaire l'éducation d'une fonction lésée par accident». Du même coup, les dictionnaires permettent au narrateur de glisser un discours parodique dans son récit.

À vouloir forcer des explications, parfois insensées, le sujet convoque et ridiculise les discours qui, dans un contexte polyphonique, appartiennent à plusieurs couches sociales et même à la communauté internationale. Le sort des enfants-soldats qui se font tuer au front, les pires tortures que ces enfants-soldats infligent aux populations assiégées n'ont rien de comique.

Cependant, le côté tragique du récit de guerres tribales se trouve plus ou moins atténué par la dose humoristique permettant sa lisibilité. Doquire Kerszberg (2002) affirme la nécessité même de cet humour comme seul mode narratif du récit de la guerre: « L'humour insolent et satirique de la voix du protagoniste enfant semble être le seul mode possible et nécessaire, «obligé» donc, de narration, et tout aussi bien le seul mode de lecture, à la fois pour le narrateur, l'auteur et ses lecteurs, face à des atrocités aussi violentes qu'actuelles et réelles, du parricide aux massacres et mutilations d'innocents, en passant par l'anthropophagie » (111).

Par ailleurs, il faut noter que la plupart des mots expliqués ou définis reviennent à plusieurs reprises, comme si le protagoniste enfant piquait une crise d'amnésie face aux horreurs de la guerre. Les mots qui reviennent appartiennent souvent au même champ sémantique. Au niveau de ces répétitions, le récit semble adopter un mode circulaire, car comment varier les mots face à une atrocité innommable, à la boucherie humaine à laquelle le petit narrateur affirme avoir participé? Linda Pipet (2000) affirme sans nuance que c'est à travers ces répétitions que se trouve le nœud même de l'indicible :

Le retour récurrent de certains thèmes – outre qu'il marque l'importance de ceux-ci – est la manifestation qu'il existe là une difficulté du langage à exprimer la réalité de la guerre. En effet, dire les choses une fois devrait suffire... sauf si cette parole n'est pas satisfaisante, pas suffisante. Dans ces récits, les thèmes qui sont répétés manifestent d'un indicible et le lecteur doit prêter attention à ces tentatives de définition car c'est en elles que réside la clé de la compréhension du message. (105)

En effet, les thèmes sont construits dans *Allah...* et *Quand on refuse...* à partir des mots que le narrateur reprend sans cesse. L'enfant-soldat utilise donc toute sorte de registres pour amener le lecteur non pas à comprendre, mais à « imaginer » et à « voir » le spectacle tragique et désolant de la barbarie humaine.

Dans *Quand on refuse...*, c'est le magnétophone qui joue le rôle des dictionnaires, même si ces derniers restent encore utilisés. Birahima tient ce magnétophone de son institutrice Fanta qu'il doit protéger durant le voyage à la recherche d'un endroit sécuritaire. En effet, au-delà de l'impossibilité pour Birahima de comprendre l'histoire de la Côte-d'Ivoire (il est trop jeune et il comprendra après avoir obtenu son certificat, se disait-il), se trouve tout le mystère entourant les guerres tribales qui déchirent ce pays de l'Afrique de l'Ouest. Le magnétophone devient donc un symbole de l'indicible, dans la

mesure où il enregistre tout ce qui se dit sans pouvoir trier l'essentiel et sans permettre de comprendre quoi que ce soit à cet enfant-soldat qui voudrait cependant en savoir plus sur le mal qui ronge son pays, un mal qui se résume à l'ampleur des charniers :

Les Bétés ont commencé à chasser les Dioulas et à reprendre les terres du pays bété quand Gbagbo est monté au pouvoir par des élections contestées. Au cours de ces élections, la gendarmerie est allée chercher des Dioulas en ville et les a fusillés comme des lapins. Puis les a largués à la décharge de Youpougou comme de vraies ordures. Ça puait. Ça empestait tout le quartier. On les a balancés dans un trou béant creusé sur place et on a appelé cela le charnier de Youpougou. [...] Le charnier de Youpougou a été le premier. Beaucoup de charniers allaient suivre dans la guerre tribale et barbare de la Côte-d'Ivoire» (Q : 17).

Nous retrouvons le récit des charniers dans l'hebdomadaire *Courrier international* n°621 du 26 septembre au 2 octobre 2002, où le chanteur ivoirien Alpha Blondy répond au journaliste Alain Emery Téhé qui lui reprochait de chanter contre les mines antipersonnel alors qu'il y a eu un charnier en Côte-d'Ivoire : « Le silence des morts du charnier accuse la famille politique ivoirienne [...]. Il n'y a pas eu un charnier, mais plusieurs. A Akouedo [camp militaire], à Grand-Lahou, à San Pedro [au sud], vers Bonoua [au sud-est], il y a eu des charniers. Au cours des événements, il y a eu plus de 1000 morts. Alors, qu'on arrête de minimiser l'irréparable » (38).

Le récit du narrateur sur le charnier de Youpougou, l'un des plus connus, serait plus difficile à supporter si ce dernier ne recourait pas à l'ironie pour atténuer le côté macabre des descriptions qu'il fait. Il est surprenant, après des descriptions du passage précédent, de voir des propos du genre : « Malgré de nombreux charniers, les Dioulas sont toujours nombreux en Côte-d'Ivoire. Ils pullulent comme des cancrelats, des sauterelles, à Daloa et dans tout le pays bété environnant » (Q : 17). Il y aurait moyen de multiplier à volonté des

exemples de ce procédé, mais retenons un autre pour illustrer que l'écriture de Kourouma semble écarter le pathos malgré le caractère tragique des sujets traités. Son objet reste de susciter une réflexion sur le phénomène des guerres tribales en Afrique. Ainsi, le narrateur appelle tous les sens pour parler de l'univers du charnier créé par les loyalistes fidèles au président Laurent Gbagbo:

Les loyalistes [...] avaient enlevé autant de Dioulas qu'ils avaient pu. Ils les avaient fusillés comme des bêtes sauvages. Puis, dans la précipitation, ils avaient couvert leurs cadavres de légères pelletées [...]. Comme kabako, on ne pouvait pas s'approcher sans fermer le nez et la bouche avec des chiffons (les puanteurs empestaient à un kilomètre à la ronde) [...]. Par terre, les fauves, les cochons et les sangliers se disputaient les membres des cadavres. Avec férocité, et ça grommelait, grouinait, vermillait» (Q: 77-78)

L'appel des sens respecte la rhétorique guerrière dont nous avons parlé chez Riégel (1978). Face à ce témoignage accablant, le lecteur n'arrive pas à imaginer ce que représente le charnier ni ne peut prétendre comprendre quoi que ce soit, car le narrateur lui-même n'arrive pas à s'exprimer dans un langage cohérent. Il est dans une véritable situation de délire, de l'indicible et le lecteur ne peut rien faire sinon adopter une attitude telle celle décrite par Linda Pipet (2000) :

Avec les témoignages littéraires, le sentiment créé est plus fort et va plus loin. Ce n'est pas de la compassion, c'est un sentiment à part entière de rage et d'impuissance. On veut entrer dans le monde du narrateur, on veut comprendre mais on se trouve derrière une vitre : on voit des lèvres bouger qui nous crient une vérité que l'on n'entend pas. On essaye de deviner mais l'on n'est jamais sûr que ce que l'on a compris est bien ce qui a été dit. Le texte produit un sentiment pur, vrai, unique, lui-même difficilement exprimable : l'on se sent atteint dans son être. (145)

Cependant, à côté du récit accablant comme celui des charniers, le narrateur ajoute un commentaire avec un ton moins tragique : « Les victimes avaient de la chance : au lieu de pourrir pour servir d'humus au sol ivoirien qui

donne le meilleur chocolat du monde, leurs membres et leurs têtes servaient de repas succulents aux fauves et aux cochons, des bêtes vivantes. Il est beaucoup plus valeureux de nourrir des bêtes que de fournir de l'humus aux plantes » (Q : 78). Le narrateur recourt à des stratégies de distanciation pour faire oublier un instant le calvaire des peuples menacés d'extermination. C'est comme si le message était lancé à l'intention des exterminateurs pour leur dire qu'en aucun cas ils n'atteindront leur ignoble but.

Et dans le même cadre, comme nous l'avons déjà noté, les explications des mots traduisant les tueries ou les tortures restent toujours entre parenthèses, qu'elles soient tirées des dictionnaires ou directement données par Birahima. C'est comme s'il y avait une nécessité de garder ces explications enfermées dans les parenthèses et cet indice n'est pas moins caractéristique de l'indicible. La réalité tragique liée à ces mots expliqués fait que ces derniers restent perçus comme des mots tabous qu'il faut garder enfermés dans les parenthèses pour qu'ils n'explorent pas. Il voudrait qu'ils ne deviennent jamais réalité. Annik Doquire Kerszberg note avec raison que «les parenthèses explicatives introduisent une coupure dans la profonde tristesse de la situation sordide représentée. Il semblerait que pour ne pas pleurer ou pour simplement atténuer la douleur, le garçon ressent le besoin de se rattacher aux mots comme à une bouée de sauvetage » (2002 : 116). D'ailleurs, cet humour quasi systématique chez Kourouma se rapporte aux sujets les plus délicats, de telle sorte que n'eût été la fiction, il susciterait des questions d'ordre éthique. À ce sujet, convoquons ce passage récurrent où le narrateur n'hésite pas à utiliser la métaphore du recyclage, mais du recyclage humain :

Les rebelles étaient maîtres de la ville sans coup férir [...]. 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 [...]. L'humus deviendra du terreau. Ça permet de terreauter le sol ivoirien [...]. 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. Faforo (cul de mon père) ! (Q : 20-21)

Le narrateur attire fortement l'attention du lecteur en associant les charniers au chocolat. En même temps, il soulève une question sensible en convoquant les discours politiques en Côte-d'Ivoire et en Occident qui vantent sans cesse la qualité du cacao ivoirien. Le non-dit ou l'inter-dit de cette association - charnier/chocolat - permet de voir que ni ces politiciens ivoiriens ni les consommateurs de chocolat issu du cacao ivoirien ne se soucient de la guerre civile qui ravage ce pays. Ils prennent son cacao mais ne veulent rien savoir ou régler du reste. L'enfant-soldat trouve donc un prétexte pour soulever, d'une manière naïve certes, le débat oublié de l'intérêt économique alors que c'est le véritable enjeu de la crise ivoirienne.

5.6. Kourouma et l'actualité

Dans cette partie, nous nous proposons de démontrer que l'écriture de Kourouma, du moins dans *Allah n'est pas obligé* et dans *Quand on refuse on dit non*, prend pour matière l'actualité des guerres tribales qui, depuis les années 1990, déchirent l'Afrique de l'Ouest. En effet, Laura Menéndez-Pidal Sendrail (2004) affirme, par exemple, que dans *Allah n'est pas obligé*, où l'auteur devrait parler des enfants-soldats de la guerre de Somalie, « Kourouma transpose leurs expériences à deux pays qui lui sont plus proches et où sévissent également les guerres tribales : le Libéria, et la Sierra Léone; parfois encore d'actualité dans nos journaux télévisés » (74-75). Kourouma opère une

double transposition, au niveau du phénomène des guerres tribales de la Somalie au Liberia et à la Sierra Leone, mais aussi au niveau de l'écriture même où il transpose la réalité de l'actualité à la fiction romanesque. C'est surtout cette seconde transposition qui nous intéresse dans ce point. Nous verrons les mécanismes d'écriture auxquels Kourouma recourt pour faire une œuvre esthétique à partir de l'actualité des différents journaux.

Qui est Birahima à qui Kourouma donne la parole pour devenir en même temps (anti)héros et narrateur de ses deux romans ? Serait-il ce fameux Ibrahim de la Sierra Leone dont le récit horrible se trouve dans *Le monde* du 1^{er} décembre 1999 et qui a fait également la guerre du Liberia et de la Sierra Leone ? Le rapprochement ne peut manquer, quand le héros du journal en question retrouve son sosie dans les deux romans de Kourouma, à travers l'itinéraire même de ces deux enfants. Le journaliste Rémy Ourdan tend le micro à Ibrahim et ce dernier confie : « Au Liberia, en 1991, j'ai été capturé par des combattants. Je suis devenu soldat. J'avais huit ans » avant que son interlocuteur ne continue à le présenter :

« Ibrahim Barry a combattu avec trois factions libériennes, puis deux factions sierra-léonaises. Il a obtenu, à quatorze ans, des galons de « général », commandant d'une *Small Boys Unit*, une unité d'enfants-soldats. Même kidnappé, martyrisé, enrôlé, il est devenu kidnappeur, tueur, « un vrai combattant, un des meilleurs ». Ibrahim Barry Jr a perdu son identité pour devenir « *Share Blood* », puis « *General Share Blood* », un homme de la jungle, une célébrité au sein de son bataillon. « *Share Blood* », le partage du sang ? « *Oh c'est à cause de cette manie de boire une coupe de sang humain chaque matin* » (14).

Cette soif du sang est également racontée par Birahima et la façon dont le colonel Papa le Bon l'a recruté en l'initiant au maniement du kalachnikov au Liberia suit exactement le modèle d'Ibrahim tel qu'il se confie au journaliste du *Monde* : « J'ai été initié à l'art de la guerre au Liberia par l'Ulumo-K, puis

par le NPFL de Charles Taylor. Je me souviens des premières semaines d'entraînement. Un officier libérien nous apprenait à manier le kalachnikov. Et un sorcier guinéen nous faisait boire du sang, manger des cœurs des prisonniers » (A : 14). Cette expérience de l'indicible aurait vraisemblablement été reprise par Kourouma, dans *Allah n'est pas obligé*, en atténuant le caractère brut du récit journalistique par des procédés littéraires qui néanmoins rendent bien compte de ladite expérience indicible des guerres tribales qui déchirent l'Afrique. Dans *Le monde* dont nous avons parlé, Ibrahim est à la tête de cinquante enfants-soldats et après avoir été démobilisé, il fait le bilan de son commandement :

Mes hommes savaient que je devais boire une coupe de sang humain chaque matin. Si nous avions un prisonnier, je le tuais moi-même. Je lui coupais la tête avec une machette. Sinon j'envoyais mes boys chercher un prisonnier ailleurs, ou capturer un civil. Ensuite, je mélangeais mes drogues dans le sang. Cette cérémonie me donnait du courage et de la clairvoyance. C'est ainsi que j'étais le meilleur soldat⁷⁵

Le roman *Allah n'est pas obligé* est bien résumé dans cet article d'une page entière du journal *Le monde*. Toutes les guerres qui déchirent le Liberia et la Sierra Leone y sont racontées, le phénomène des seigneurs de la guerre y est abondamment exposé ainsi que son corollaire, celui des enfants-soldats (garçons et filles, représentés respectivement par Ibrahim et Sia), l'incompétence de la communauté internationale face à la barbarie humaine est symbolisée par les soldats de l'ECOMOG dont Birahima du roman se moque, car bien que forces d'interposition, « ils ne s'interposèrent pas », le récit des manchots de Foday Sankoh y est suffisamment raconté à travers : « Une mère et sa petite fille dont la main a été tranchée à la machette par les rebelles du Front révolutionnaire uni ». Bref, tout ce que Birahima dit dans le roman *Allah*

⁷⁵ Le texte original dans le journal *Le monde* du 1^{er} décembre 1999 (p. 14) est en italique.

n'est pas obligé se trouve dans cet article intitulé « Au cœur des ténèbres », la différence réside dans la façon de le dire.

Un autre article paraît dans *Le Figaro* n°17146 du 28 septembre 1999 : « Tortionnaire à onze ans en Sierra Leone », sous la plume de Patrick Saint-Paul. Onze ans, cet âge rappelle celui de Birahima, enfant-soldat *d'Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*. Ici encore, il s'agit d'un récit réel où le journaliste interroge un enfant-soldat sierra-léonais, Sheriff Coroma, alias « Cut Hands » ancien spécialiste de la mutilation. Ce dernier avoue que le colonel Med, selon les instructions de Foday Sankoh, « trempait sa seringue dans le seau [de drogue] et nous piquait à tour de rôle. Immédiatement ça m'a brûlé dans la tête et dans tout le corps, dit le gamin. On a poussé des hurlements et on a tiré des coups de feu en l'air » (2C). Ailleurs il dit : « Quand je faisais couler beaucoup de sang en coupant les mains ou en tuant des civils, le colonel Med me félicitait, explique Sheriff. Il me disait que j'étais un bon soldat et que je défendais bien mon peuple » (2C). Il regrette cependant d'avoir été enfant-soldat, car les conséquences sont chez lui énormes, notamment le fait de vouloir toujours consommer de la drogue dont il ne peut plus se procurer, car elle coûte cher : « Mais ce poison est toujours dans mon corps. Je n'arrive pas à m'en débarrasser. Quand je suis en manque, il faut que je voie couler du sang. Tous ces gens qui marchent dans la rue, j'ai envie de les détruire » (2C).

Deux autres informations apparaissent et dans ledit journal et dans le roman. D'abord, la question de l'association des chasseurs traditionnels connus en Sierra Leone sous l'appellation de Kamajors et qui ont combattu auprès du gouvernement pour contrer l'avancée des rebelles. Selon le journal, tous les

Kamajors sont sans distinction des cannibales. Le roman quant à lui refuse d'adopter une position tranchée. Il présente ces Kamajors comme des protagonistes de la guerre sierra-léonaise, qui font souffrir la population au même titre que tous les autres seigneurs de la guerre. Ensuite, l'information que donne l'article du *Figaro* est l'adoption par l'ONU d'une « résolution condamnant pour la première fois l'utilisation des enfants dans les guerres et appelant les gouvernements à « poursuivre » leurs recruteurs et leurs chefs » (2C). D'après cet article, ladite Résolution fut votée le 26 août 1999. Cependant, le phénomène des enfants-soldats existait bien depuis des décennies au monde, en Afrique en particulier, comme l'affirme sans équivoque Pius Ngandu-Nkashama : « Pourtant, une observation attentive indique clairement que, en dépit de la médiatisation assourdissante, les textes publiés depuis la « culture coloniale », et qui sont considérés comme les plus représentatifs des « mythologies africaines », sont justement ceux qui exaltent à la caricature les souffrances des « enfants-soldats » (2003:30).

Par ailleurs, l'évocation de l'ONU dans l'article rappelle sans doute l'enquête dont parle Birahima et qu'il présente comme l'une de ses sources d'information (Q : 130).

Pour le roman *Quand on refuse on dit non*, qui fait « atterrir » la guerre tribale en Côte-d'Ivoire, comme dirait Birahima, nous prendrons la date de référence du 19 septembre 2002, celle qui coïncide avec le fameux putsch manqué et qui marque le déclenchement de la guerre tribale dans ce pays. Nous prendrons juste un échantillon de ce qui s'est écrit au sujet du prétendu coup d'Etat dans quelques journaux européens et nous verrons comment Kourouma arrive à concilier les différents points de vue dans le roman *Quand on refuse on*

dit non en dégageant la part de l'esthétique dans la narration d'un événement historique ou réel.

L'élément qui attire surtout l'attention des média est la mort du général Guëi. Si nous avons repris cet événement comme référence, ce n'est pas pour abonder dans le sens des journaux, mais pour montrer ce que le roman fait de diverses informations que l'auteur reçoit. Que retient le romancier des informations parfois contradictoires et quelle est sa part dans la transmission du savoir sur un événement médiatisé? Quelle différence existe-t-il au niveau des modalités d'énonciation des journalistes et du romancier? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de réfléchir.

Il n'est pas besoin de fournir un grand effort pour constater combien les événements du 19 septembre 2002 ont fait la une des journaux de l'époque. Ainsi, dans *Le monde* du 21 septembre 2002, l'article de Théophile Kouamouo intitulé « Une tentative de putsch souligne la fragilité de la Côte-d'Ivoire », donne déjà la version officielle de ce qui a été qualifié de « putsch » par le pouvoir d'Abidjan: « Le pouvoir d'Abidjan assurait, vendredi 20 septembre, avoir maté la mutinerie d'une partie de l'armée, hormis « quelques poches de résistance ». Deux villes de l'intérieur restaient cependant aux mains des insurgés. La responsabilité du coup de force est imputée au général Guëi, qui a été tué » (2). Avec une telle description accusant ouvertement le général Guëi, ce dernier est diabolisé à la manière de Samuel Doe dont nous avons parlé. Le quotidien devient ainsi une sorte de couverture pour donner les détails qui légitiment l'assassinat de ce général, une narration d'une mort spectaculaire : « Une balle dans la tête. Au journal de 20 heures, des images du cadavre du général Guëi ont été furtivement diffusées. L'ancien chef de l'Etat [...] gît dans

l'herbe haute, en T-shirt et pantalon de sport, les yeux grand ouverts, une balle logée dans la tête. Selon le commentateur, il a été tué alors qu'il s'apprêtait à « *aller à la télévision se proclamer chef de l'État* » (2). Cette même information accusatrice du général Guëi est reprise par la quasi totalité des journaux de l'époque, comme s'ils craignaient de s'écarter de la version officielle. C'est ainsi que Virginie Gomez du journal *Libération* du 20 septembre 2002 lance dans un article intitulé « Tentative de putsch en Côte-d'Ivoire » et sous-titré : « Le general Guëi, ex-chef de la junte, a été tué dans les combats », les propos qui ne suggèrent guère une autre analyse des faits: « Entre autres victimes des affrontements, Robert Guëi, l'ancien chef de la junte » (10). Dire que le général Guëi est victime des affrontements revient à le placer parmi les protagonistes du conflit. Il est donc normal qu'il soit tué au combat, ce qui reprend effectivement la version du pouvoir de Laurent Gbagbo.

Un autre quotidien, *Le devoir* du 20 septembre 2002, introduit un nouvel élément dans son information, sans toutefois s'écarter non plus de la version officielle. Dans un article intitulé « Putsch raté en Côte-d'Ivoire » d'Abidjan AP, deux éléments en particulier sont soulignés. Il s'agit de l'absence du président Gbagbo lors de l'éclatement du putsch et du fait que Guëi serait nécessairement impliqué dans ce dernier, surtout par l'évocation de ses antécédents de chef de la junte: « Une tentative de coup d'Etat en Côte-d'Ivoire a eu lieu, alors que le président Laurent Gbagbo est en déplacement en Italie. Des combats ont secoué Abidjan et plusieurs autres villes du pays hier, provoquant, selon les officiers de l'armée et de la police ivoiriennes, la mort de l'actuel ministre de l'Intérieur, Emile Boga Doudou, et de l'ancien chef de la

junte, Robert Guëi » (A5). En rappelant que le général Guëi n'en est pas à sa première tentative de putsch, le journaliste réconforte le pouvoir d'Abidjan en montrant que le général Guëi est victime de son appétit du pouvoir. Sa mort est donc considérée comme une solution à la crise ivoirienne. Le journaliste semble blanchir du même coup le président Gbagbo, car tout s'étant passé en son absence, il ne pourrait logiquement être impliqué en aucun cas dans la guerre civile qui éclate. Ce qui place ce dernier dans une position légitime du sauveur du peuple, car tout se gâche en son absence et donc son retour est considéré comme salutaire. Il coïnciderait au retour au calme.

Cependant, au fur et à mesure que le temps avance, ce qui était confirmé à la hâte devient un objet d'interrogation. Ainsi, la mort du général Guëi est relatée avec un peu de modération par *Le figaro* de samedi 21 au dimanche 22 septembre 2002, dans un article d'Anne Boher intitulé « Confusion à Abidjan après la tentative de putsch ». Plusieurs interrogations sont suscitées par la confrontation des sources qui s'ajoutent à la version officielle ayant jusque-là le monopole de la vérité:

Immédiatement présenté comme l'instigateur de l'opération, le général Robert Guëi, l'ancien putschiste responsable du coup d'Etat de décembre 1999, a été tué dans les heures qui ont suivi la riposte des loyalistes. A-t-il été battu froidement dans son salon alors qu'il déjeunait avec sa femme, ainsi que l'affirment l'opposition libérale de Ouattara et les proches ? Ou a-t-il été tué alors qu'il se rendait à la télévision nationale pour proclamer sa victoire, comme le soutiennent les autorités ? » (2).

L'adverbe « immédiatement » qu'emploie la journaliste rend bien compte de l'empressement avec lequel le pouvoir d'Abidjan a rendu le général Guëi responsable du coup de force, sans épargner celle des journaux à confirmer et à diffuser l'information non encore vérifiée, en se fiant uniquement à la version officielle. C'est ainsi que suite à ces interrogations, le journal *Le monde* du 23

septembre 2002, qui pourtant avait été parmi les premiers à accuser le général Guëi d'être victime de son inconséquence, revient en arrière et interroge les indices pouvant mener à d'autres pistes: « Différents indices font douter de la version officielle. La télévision a, par exemple, montré la dépouille du général couchée dans l'herbe haute. Or, le chemin qui mène de sa résidence à la télévision traverse le centre-ville, entièrement goudronné » (6). Le même journal commence également à s'intéresser à d'autres victimes du prétendu putsch. Dans un article intitulé: « Côte-d'Ivoire : près de 300 morts à Abidjan et des soupçons de règlements de compte » de Stephen Smith et Jean-Pierre Tuquoi, ces journalistes cherchent à occulter le caractère civil du conflit, en parlant simplement de « règlements de comptes », ce qui revient à blanchir encore une fois le pouvoir en place.

Ces journalistes dévoilent cependant les propos d'un témoin sur l'assassinat de Guëi : « Le général « *était en train de prendre son petit-déjeuner lorsqu'il a reçu un appel téléphonique d'un proche l'avertissant d'un danger imminent. Puis, dix minutes plus tard, un deuxième appel lui a conseillé de partir très vite. Mais il était trop tard : sa maison était encerclée* », a raconté une personne sous couvert de l'anonymat (6).

Dans un article portant le titre « L'issue de la bataille de Bouaké reste incertaine », *Le figaro* du 9 octobre 2002, sous la plume de Patrick Saint-Paul, a attendu que les choses se décantent un peu avant de lever le voile sur ce que lui et d'autres journaux avaient dissimulé jusque-là. Il s'agit de ne plus se faire l'illusion que l'affaire est réglée avec la mort du « responsable » du putsch et de regarder la réalité en face. La guerre ivoirienne se répand sur d'autres régions et il s'agit d'une guerre civile dans laquelle le pouvoir en place a une

énorme responsabilité: « Le visage a disparu. Rétréci par les brûlures, le cerveau est posé dans les restes du crâne. Le torse est enfoui sous un tas de cendres. Un peu plus loin, un tibia reste accroché à un bout de pied. Le corps, impossible à identifier, a été brûlé au milieu d'un tas de pneus après avoir été lapidé » (4). Ce portrait indicible d'un cadavre anonyme donne l'image de la barbarie humaine qui se trame sur toute l'étendue du pays. Loin d'être un simple règlement de compte, tel que le prétendait *Le monde* du 23 septembre 2002, la guerre ivoirienne ne respecte aucune convention d'une guerre « normale ». C'est à ce niveau que l'on assiste à une véritable guerre médiatique, la guerre des mots dans laquelle les journaux restent divisés sur la question de la Côte-d'Ivoire. Patrick Saint-Paul expose le corps et le décrit dans toutes ses souffrances, tout en regrettant ne pas avoir rendu auparavant la réalité telle qu'elle était. Ces divers propos, rapportés par le même journaliste, dévoilent les différentes couleurs de la guerre ivoirienne :

Le ressentiment suit dorénavant la ligne de partage ethnique. Dans les quartiers du nord de la ville, les mutins jouissent du soutien inconditionnel de Baoulés. Au centre, les Bétés attendent les Fanci en libérateurs. Gbagbo va finir par récolter ce qu'il a semé. Il ne cesse d'appeler les « vrais ivoiriens » à chasser les étrangers », dit un des mutins. En reprenant à son compte le concept d'« ivoirité », le président Gbagbo a attisé les tensions ethniques. L'« ivoirité » est une invention d'Henri Konan Bédié, successeur de Félix Houphouët-Boigny, qui avait décidé de réserver les postes les plus importants à des « Ivoiriens de souche ». Son objectif premier était alors d'empêcher l'opposant Alassane Ouattara, originaire du Burkina Faso, de se présenter à l'élection présidentielle. Résultat : la moitié des ivoiriens sont exclus du jeu politique et la mutinerie du 19 septembre risque de se transformer en une guerre civile brutale entre ethnies ». (4)

En entrant dans l'histoire de l'« ivoirité », le journaliste revisite les racines de la guerre civile actuelle et détruit en même temps tous les prétextes utilisés par le pouvoir d'Abidjan pour prouver qu'il s'agissait d'un putsch tout simplement. Le discours de la haine avait d'ailleurs été rapporté par la

journaliste Anne Boher dans *Le figaro* du 8 octobre 2002, dans un article « Les Ivoiriennes se mobilisent contre la guerre », où les propos incitant à la haine ne sont plus couverts: «Les temps sont durs. Les mots aussi « *Nous disons à toutes les femmes de se ressaisir pour ne pas livrer le pays aux assaillants, aux étrangers*», dit une manifestante (3). Les « étrangers » dont il est question ne sont pas identifiés dans ce discours, mais le lecteur peut bien comprendre qu'il s'agit implicitement de ceux qui ne se reconnaissent pas dans la fameuse « ivoirité », du moins ceux que le pouvoir voudrait écarter de la scène politique ivoirienne, c'est-à-dire Alassane Ouattara et consorts. Non seulement ils sont écartés, mais aussi ils sont persécutés et assassinés d'une manière abominable. Comme si le roman et les journaux se complétaient, le résultat de cette politique d'« ivoirité » se trouve dans le fragment 2 de *Quand on refuse...* : « Des têtes sans cou par-ci, des bras sans corps par-là, et ailleurs des hommes sans tête ni jambes. Il a fallu quatre immenses charniers pour enterrer toutes ces horreurs » (Q : 159). Cette haine est cependant attisée par la presse qui ne ménage aucun effort pour affirmer les différences existant entre les Ivoiriens en leur attribuant diverses origines.

Kourouma reprend ces préjugés grotesques voulant que la majorité des Ivoiriens, surtout les Dioulas, soient d'origine étrangère et il l'écrit d'une manière un peu caricaturale. Ainsi, il leur attribue une provenance multiple, afin de souligner qu'il s'agit d'un prétexte du pouvoir pour les écarter de la vie politique. Birahima s'exprime : «Ça, j'ai compris ! C'est le problème des Dioulas. Ils viennent du Mali, du Burkina, de la Guinée, du Sénégal et du Ghana » (Q : 48). Une autre forme de destruction du discours officiel qui prêche l'ivoirité ou d'autres discours en folie ayant le but d'écarter les autres,

consiste pour le romancier à attribuer une même descendance à tous les Ivoiriens, une perspective adoptée par le narrateur : « Les ethnies ivoiriennes qui se disent « multiséculaires » (elles auraient l'ivoirité dans le sang depuis plusieurs siècles), c'est du bluff, c'est la politique, c'est pour amuser, tromper la galerie. C'est pour éloigner les sots. C'est pour rançonner les étrangers. Tout le monde est descendant des Pygmées » (Q : 57). Sachant que les Pygmées constituent une catégorie de la population la moins considérée en Côte d'Ivoire, le romancier ramène toutes les ethnies à cette dernière pour leur montrer qu'aucune ne vaut plus qu'une autre.

Cette lecture de l'histoire et de l'actualité de la Côte-d'Ivoire est l'une des plus intéressantes, dans la mesure où aucun des journaux se chargeant d'expliquer l'origine du conflit ivoirien ne propose cette approche. L'expression même « c'est la politique » dans le passage ci-haut mentionné, illustre les manœuvres du pouvoir qui pratique le principe de « diviser pour régner » et elle connote la méfiance vis-à-vis de ce dernier.

Par rapport aux diverses informations véhiculées par les journaux, Kourouma va plus loin pour souligner que la crise ivoirienne n'est pas née seulement à partir du 19 septembre 2002. Selon le narrateur de *Quand on refuse...*, l'assassinat de Balla Keita, ancien dignitaire du général Guëi, survenu après le fameux forum de réconciliation, fut le point de départ de la crise : « C'est dans ce semblant de calme que fut annoncé l'assassinat de Balla Keita à Ouagadougou au Burkina. Cet assassinat, vraisemblablement perpétré par les services secrets ivoiriens, allait être le signal du complot du 19 septembre » (Q : 126). Cet assassinat est présenté par le narrateur comme un signal, car c'est le même Balla Keita qui coordonnerait les différentes contributions

destinées à accroître l'armement des rebelles. Le voyage même de Gbagbo en Italie, dont les journaux ont longuement parlé, est présenté par le narrateur comme une sorte de « politique de la chaise vide » ou du moins une fuite de responsabilité de Gbagbo qui savait déjà ce qui allait se passer le 19 septembre. Le complot en question aurait été un faux et il visait à se débarrasser des opposants en les accusant de vouloir profiter de son absence pour faire tomber son pouvoir.

Cependant, le roman révèle une autre version des faits qui ne se trouve nulle part dans les journaux. Comme nous l'avons noté dans la théorie, le roman s'abreuve à plusieurs sources, mais par le travail de l'écriture, l'auteur opère toute une transformation pour créer une œuvre de fiction qui est sienne. Pour illustrer ce propos, voici la version du roman : « Des observateurs expliquent qu'il y aurait eu, en fait, plus d'un complot dans la nuit du 19 septembre 2002 en Côte-d'Ivoire. Un complot auquel se serait attendu le président Gbagbo, voire qu'il aurait fomenté lui-même, qu'il aurait du moins souhaité voir se produire pendant son absence d'Abidjan...et un deuxième qui fut une vraie surprise pour lui » (Q : 128). Selon la perspective romanesque, le général Guëi aurait été victime des loyalistes, auteurs du premier complot.

Cependant, dans la guerre ivoirienne, un phénomène nouveau s'ajoute sur la liste des horreurs: les escadrons de la mort. Dans le roman, l'enfant-soldat les définit comme étant : « des hommes en uniforme et en 4 x 4 qui arrivent la nuit, cagoulés, et qui 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 (Q : 22). Ce phénomène

d'escadrons de la mort vient donc contrer les informations des journaux tentant d'innocenter Laurent Gbagbo dans la guerre civile qui ravage le pays.

Le traitement de la guerre ivoirienne par le roman *Quand on refuse on dit non* ne suit pas nécessairement le modèle journalistique. Ce que les deux ont en commun, c'est le souci de l'évocation des dates des événements racontés au quotidien. Ainsi, la date du 19 septembre 2002 revient souvent et dans le roman et dans un certain nombre de journaux ou de magazines comme *Jeune Afrique l'intelligent* n°2176 du 23 au 29 septembre 2002 où nous lisons les propos du journaliste Noël Yao: « 14 heures. On écoute les informations à la radio. Le général Guéï aurait été tué. Et peut être le ministre de l'intérieur. La télévision nationale a repris ses programmes. La parole est au ministre de la défense, qui ne confirme pas vraiment le décès d'Émile Boga Doudou » (9) ou ceux de Valérie Thorin : « Le général Robert Guéï est mort. Son épouse, l'élégante Rose Doudou Guéï qui aimait tant les boutiques chic de la très parisienne rue du Faubourg-Saint-Honoré, également. Le cadavre du général a été retrouvé, le 19 septembre 2002, dans une rue d'Abidjan » (10). Le narrateur de Kourouma rassemble toutes ces informations et en fait un documentaire fictif mais qui n'écarte pas non plus le réalisme. Il va jusqu'à évoquer les détails qui ne se trouvent pas dans les journaux ou les magazines. Ainsi, au sujet de la mort du général Guéï survenue après une prétendue tentative de coup d'État du 19 septembre 2002, le narrateur ajoute un élément nouveau par rapport à ce que les journaux de l'époque ont écrit. Il adopte à ce niveau le modèle du roman policier par la recherche des indices, l'élimination des hypothèses, etc. et il semble en déduire les véritables circonstances de la mort du général Guéï :

« Et le groupe bété de l'entourage de Gbagbo (d'après l'enquête de l'ONU) se lança à la recherche du général Guéï. Le pauvre général n'était au courant de rien dans le complot, il n'y participait pas [...]. Les tueurs arrivèrent chez lui, dans sa villa. L'officier qui commandait le détachement de tueurs du haut d'un char d'assaut s'adressa aux militaires chargés de la sécurité du général Guéï. Il leur demanda de se rendre. Sur sa parole d'officier, il leur garantissait la vie sauve. Les gardes se laissèrent désarmer. Ils furent massacrés comme tous les habitants de la villa, jusqu'aux enfants. Les petits-enfants et les petits-neveux de Guéï furent exterminés. Sa femme avait réussi à faire le mur grâce à une échelle [...]. Elle s'était réfugiée dans un fossé. Un tueur monta par l'échelle et la zigouilla dans le fossé. En tout, dix-neuf tués. Il ne fallait pas laisser de témoin, il fallait tuer dans l'anonymat, en catimini, comme les Dioulas [...]. Les tueurs se dirigèrent ensuite vers l'évêché [...]. C'est donc le vicaire qui les reçut. Il leur garantit que le général n'était pas à l'évêché. Dès leur départ, le vicaire téléphona au cardinal pour demander des instructions. Il les attendait encore quand, à sa surprise, il entendit Radio France Internationale annoncer que Guéï s'était réfugié à la cathédrale [...]. Les tueurs revinrent sur leurs pas, pénétrèrent de force dans la cathédrale et s'emparèrent du pauvre général.

Ils jurèrent au vicaire, sur leur parole de chrétiens, que Guéï aurait la vie sauve. À quatre kilomètres de là, près de la clinique Sainte-Marie, ils le zigouillèrent. Pas de témoin, tuer dans l'anonymat. Qui avait informé RFI de la présence de Guéï à l'évêché ? Le vicaire fut formel, il n'avait informé que le cardinal. (Q : 130-131)

Il faut remarquer l'absence, dans les journaux que nous avons mentionnés, de l'épisode évoquant la fuite du général Guéï vers l'évêché. La narrateur adopte une attitude omnisciente comme s'il se portait témoin de tout ce qui se passait autour de cette affaire. On le voit en même temps chez le général Guéï pour témoigner de la mort des membres de sa famille, on le voit ensuite à l'évêché où les loyalistes sont à la poursuite du fuyard et il relate les échanges entre le vicaire et son évêque avant que les assassins ne reviennent débusquer le supplicié.

Aussi faut-il noter le point de divergence entre ce qu'écrivent les journaux et la liberté du romancier à multiplier les versions sans dérangement au sujet de l'enterrement du général Guéï. Au moment où ces journaux parlent de l'accusation du général Guéï comme responsable du complot, le roman

blanchit ce dernier en affirmant que « le général n'était au courant de rien dans le complot, il n'y participait pas » et, tandis que les média font découvrir l'image du cadavre du général Guëi « couchée dans l'herbe haute», comme c'est déjà écrit dans *Le monde* du 21 septembre 2002, Kourouma, par le biais du narrateur interposé, choisit d'insister sur l'hypocrisie du pouvoir en montrant que « Le massacre avait été tel que Gbagbo et sa femme organisèrent pour le repos de Guëi et de sa famille une messe officielle à laquelle assistèrent les ministres et tous les responsables ivoiriens » et il ajoute qu' « Au cours de la messe Gbagbo et sa femme eurent de la peine à retenir leurs larmes... » (Q : 132).

Et puis, le narrateur ne mâche pas ses mots quant à l'implication du pouvoir d'Abidjan dans les massacres des populations depuis le 19 septembre 2002. En effet, au moment où les journaux comme *Le figaro* se demandent si le président Gbagbo serait lié de près ou de loin à la crise qui secoue le pays, Birahima devient direct : « Les jours suivants, les tueurs (toujours l'entourage du président, et surtout le groupe ethnique) se lancèrent à la poursuite des adversaires politiques de Gbagbo et des Dioulas dans tous les recoins d'Abidjan et de toutes les villes sous le contrôle des loyalistes. A la poursuite des Dioulas et de tous les symboles dioulas » (Q : 132).

Cependant, même si les journaux reconnaissent les enlèvement et les assassinats commis par les hommes dans les 4x4⁷⁶, ils n'osent pas pointer du doigt ces derniers que le narrateur Birahima appelle « les escadrons de la mort » : « Cette expédition des tueurs cagoulés la nuit en 4x4 non immatriculés sema la panique parmi les adversaires de Gbagbo et les cadres dioulas. Ils

⁷⁶ *Le figaro* du 2 octobre 2002 sort un article « Les mutins de Bouaké prêts à l'offensive », sous la plume d'Adrien Jaulmes, où il fait état du : « 4x4 - qui - s'arrête devant le porche » (3)

quittèrent en masse et en catastrophe la Côte-d'Ivoire pour se réfugier à Dakar, au Burkina, à Conakry et surtout en France » (Q : 132). Tous les sujets-tabous des journalistes sont donc mis à nu par le roman. En fait, ce dernier se permet une liberté quasi illimitée.

Bien que la narration au passé simple rappelle le style journalistique et qu'aucun détail n'échappe au narrateur qui semble être présent dans tous les lieux des crimes, il s'en démarque par la distance qu'il prend par rapport à la version officielle dont les journalistes restent prisonniers. Il s'agit pour le narrateur de faire une synthèse de diverses informations que l'on peut facilement lire dans les journaux français (*Le Monde*, *Le Figaro*, etc.) qui se sont intéressés à cette affaire et de les dépasser pour en dégager sa propre « vérité ».

À la manière du magnétophone qu'il utilise, il enregistre tout ce qui se dit autour de cette guerre civile qui s'est envenimée depuis le supposé coup d'État du 19 septembre 2002. Mais contrairement aux journalistes, il s'intéresse plutôt à la version non officielle. Les moindres détails de la guerre civile ivoirienne, dont les bribes se trouvent ici et là dans les journaux de l'époque, rattachent le roman à un travail d'un policier. L'enquête de l'ONU que le narrateur mentionne comme source d'information qu'il donne au lecteur en fait foi. En effet, le mystère plane autour de ces assassinats « sans témoin » comme le mentionne Birahima. Cependant, seule une enquête minutieuse permettrait d'en connaître les auteurs et de s'assurer que tous les éléments sont réunis pour établir des responsabilités. Cet élément renforce la thèse voulant que l'œuvre d'Ahmadou Kourouma soit une dénonciation, mais elle est bien plus qu'une simple dénonciation, car, comme nous l'avons démontré dans le

cadre théorique, le travail de l'écriture prime sur les sources dont le romancier s'inspire. La convocation simultanée de deux types de discours révèle une grande inadéquation entre l'espace journalistique et l'espace romanesque. Si la sensibilité du roman au discours ambiant est un fait avéré, le discours romanesque se place plutôt au-delà du discours journalistique qui a une autre visée : celle d'informer. Comme nous l'avons donc souligné, le travail de l'écrivain transforme d'autres discours dont le roman se nourrit et renvoie à l'espace fictif.

5.7. Conclusion

Le phénomène des seigneurs de la guerre et son corollaire, celui des enfants-soldats, constituent un grand défi pour le monde en général et pour l'Afrique en particulier. L'indicible atteint son apogée où les guerres tribales franchissent les limites de l'humain et à l'enfant-soldat de faire un constat à la mesure du phénomène en question : « Tous les villages que nous avons eu à traverser étaient abandonnés, complètement abandonnés. C'est comme ça dans les guerres tribales: les gens abandonnent les villages où vivent les hommes pour se réfugier dans la forêt où vivent les bêtes sauvages. Les bêtes sauvages, ça vit mieux que les hommes » (A : 96). Les atrocités commises impunément au nom des guerres tribales font la une des quotidiens. Le mérite de Kourouma, dans ses deux derniers romans, consiste à esthétiser ces récits dans un style qui les dénuent de leur charge émotive, tout en faisant un témoignage sur ce phénomène qui ronge la société africaine moderne.

Ainsi, de nombreux procédés utilisés pour raconter le « blablabla » que le narrateur voudrait faire lire « par toutes sortes de gens », témoignent de la

difficulté à fixer le récit de la guerre selon les canons du roman classique. La guerre étant une machine à tuer, son « dire » se range dans l'indicible et l'écriture qui s'en charge accuse des séquelles repérables à travers la syntaxe hachée et au recours à des modes extra narratifs.

Aussi faut-il rappeler que pour le cas de Kourouma, il a bien réussi à écrire l'indicible en déléguant un narrateur enfant. Ainsi, là où l'adulte échoue, il confie la narration à l'enfant qui ne maîtrise pas les implications ni ne se soucie des conséquences de la guerre. Cependant, comme cette analyse a pu le prouver, ce dernier ne rencontre pas moins de difficultés, car il doit se droguer pour pouvoir oser dire les atrocités des guerres civiles. Il doit également recourir aux dictionnaires, eux qui sont capables de tout nommer, ainsi qu'au magnétophone qui ne fait qu'avalier tout, notamment les gros mots appartenant aux gros discours bien entendu et renvoyant aux actes indicibles. C'est effectivement en ce mélange hétéroclite que réside l'indicible, car il ne s'agit plus d'un discours organisé, mais bien du cri.

Conclusion générale

Tout au long de cette thèse, nous avons tenté de montrer les procédés utilisés par Ahmadou Kourouma, dans son œuvre romanesque, pour « faire la guerre des mots ». Cet auteur, dont la production romanesque couvre pratiquement toutes les grandes périodes de l'histoire africaine depuis l'époque précoloniale jusqu'aux récentes guerres tribales de l'Afrique de l'Ouest, nourrit ses romans de cette histoire qu'il transforme au besoin de la fiction.

Ainsi, le récit colonial est convoqué par l'écriture romanesque en vue de signaler qu'il s'agit d'un discours dominant, s'appuyant sur la notion de « civilisation ». Le roman qui traite de cette période, *Monnè*, est axé sur le personnage de l'interprète, ayant un statut ambivalent et entretenant, d'une part, le malentendu entre les mots et, d'autre part, entre les autres personnages. En effet, comme le note avec justesse Boniface Mongo-Mboussa (2005), la question essentielle de l'écriture de Kourouma repose sur « un énorme malentendu linguistique », soulignant ainsi la guerre de mots dans l'ouvrage *Monnè, outrages et défis*. Nous avons souligné le conflit des mots dès le début du roman où le mot *monnè* manque d'équivalence dans la langue française alors qu'il signifie, en malinké : « outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement » (Épigraphe de *Monnè*). Il en est de même du mot français « liberté » qui, en malinké, traduit une insulte « vient prendre maman » (M : 211).

La figure emblématique de l'interprète soulève des questions sur le conflit, car c'est lui qui reprend ironiquement le discours des colonisateurs et les retransmet non sans déformation. Ce personnage jouit en outre d'une très grande autonomie le plaçant au-dessus de ses « maîtres », ce qui fait qu'à travers lui, Kourouma illustre parfaitement la notion bakhtinienne de

carnavalisation. C'est également à travers ce personnage que passe la signification du conflit entre le roi et le commandant français. Il rapproche les deux, mais il les divise en même temps. Rappelons que le monarque a préféré ne pas apprendre la langue des dominants, afin de continuer à garder la distance avec les colons, par l'entremise de l'interprète.

Nous avons démontré également que Kourouma s'inspire indéniablement du discours social ambiant dans la confection de ses romans. Son talent consiste d'abord à convoquer les lieux communs du discours dominant et de les soumettre ensuite à une ironie, sérieuse ou comique, rendant ainsi ces derniers plus souples par rapport au sérieux des thèmes abordés. C'est dans cette perspective que le roman de Kourouma tient un discours sur le monde en convoquant les divers événements ayant marqué l'histoire de l'humanité. La Première et la Deuxième Guerres Mondiales, le phénomène colonial, les idéologies marxiste, socialiste, capitaliste, la négritude, etc., se disputent le terrain dans le roman et ne peuvent y être intégrés que par un discours nouveau, celui de l'ironie dans toutes ses formes.

Aussi faut-il rappeler que la polyphonie est le résultat de cet amalgame interdiscursif dont chacun représente une ou plusieurs idéologies. C'est le réseau interdiscursif qui charme justement le lecteur de Kourouma, avec une variété des thèmes qui en découle. Les deux grandes sortes d'ironie, paradigmatique et syntagmatique, sont utilisées par l'auteur, la première déconstruisant les idéaux des discours dominants (les récits colonial et ethnographique, par exemple) et la seconde nuançant les prétentions des discours dominés (notamment le récit de la négritude et son caractère rigide et manichéen). Avec ces stratégies, Kourouma réécrit l'histoire dans une optique

proprement romanesque, enlevant aux faits le sérieux événementiel. À partir de l'histoire, l'auteur dessine « la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine », comme dirait Milan Kundera (1986 : 57).

Parmi les particularités de l'écriture kourouméenne, nous avons pu noter également le phénomène intertextuel avec le recours systématique à l'approche des figures de déconstruction comme l'ironie et la parodie. L'emploi de ces dernières entraîne, dans le roman de l'auteur, des conflits interdiscursifs par la convocation du discours colonial sur l'Afrique et vice-versa. Le récit colonial et celui de la négritude, le discours religieux et le discours guerrier sont convoqués dans le but de dévoiler l'excès dont ils sont chargés. Le conflit naît notamment entre les mots utilisés dans ces discours et les contradictions que révèle l'écriture qui les emprunte. Kourouma joue sur le sens premier des mots et des discours tout en les chargeant d'une nouvelle signification ironique.

Pour ce qui est du conflit linguistique chez l'auteur, comme maints critiques l'ont déjà souligné, Kourouma prend une liberté incommensurable dans l'utilisation de la langue française. Il se positionne donc comme « copropriétaire » de cette langue, à laquelle il mêle les expressions et tournures malinké pour inventer un langage nouveau, capable de représenter les divers conflits qu'il relate. Le roman *Monnè, outrages et défis* se présente, par exemple, comme une véritable expression de la guerre des mots, un constat ayant fait écrire à Boniface Mongo-Mboussa : « Monnè, outrages et défis est en réalité une réflexion sur le statut des mots et des discours au moment de la mise en contact des cultures » (2005 : 54).

Par ailleurs, la convocation des mythes, notamment le mythe du soleil dans *Les soleils des indépendances*, nous a amené à faire une réflexion sur le procédé de parodisation participant à la déconstruction des discours dominants. En effet, l'auteur revient sur certaines pratiques et croyances africaines où les adeptes de ces mythes résistent farouchement à toute idée de changement, refusant de s'adapter aux nouvelles réalités du continent. Selon cette perspective, la lecture du mythe solaire amène à découvrir l'ombre au bout du parcours narratif du héros. Le déséquilibre créé entre le mythe et la réalité engendre une forme de violence et un profond conflit que nous avons pu dégager à travers les mots, le langage et l'attitude même des personnages romanesques, à commencer par Fama qui voit en tout l'insulte de son statut princier. L'on trouve également que le conflit ne peut être résolu par l'appel à la pensée de la négritude comme point de ralliement du peuple de la République de la Côte des Ébènes. Dans *Les soleils des indépendances*, la convocation du discours présidentiel parodie le discours de certains dirigeants africains, croyant encore pouvoir réussir la politique par invocation de l'ancien discours nationaliste. À ces discours, Kourouma oppose la parodie afin de mieux dégager le caractère désuet et inopérant de leur fondement.

Le symbolisme solaire et son opposé, l'ombre, ne font que souligner une écriture antinomique de l'auteur et sa volonté de subvertir ou saper les vérités déjà construites et instituées sur l'Afrique. C'est l'un des éléments qui justifient donc le recours aux figures de déconstruction.

Nous avons mentionné aussi qu'à côté des figures de déconstruction, se trouve également, dans l'écriture romanesque de Kourouma, d'autres formes de violence incluant l'invective, le juron, l'injure, etc. C'est à partir de ce

constat que certains critiques, notamment David Alliot, rapprochent l'écriture du romancier ivoirien à celle de L.F Céline. En effet, dans un article du *Bulletin célinien* intitulé « Kourouma rejoint Céline au panthéon littéraire », cet auteur note : « Grand amateur des mots [...] et du style, il n'hésitait pas à jouer avec la langue française en truffant ses romans de termes malinké qu'il superposait à l'ironie et l'insolence pour mieux dénoncer l'incurie des colonisateurs et des dictateurs africains »⁷⁷. Sur la même lancée, Boniface Mongo-Mboussa ne s'y est pas trompé en intitulant un chapitre de son livre⁷⁸ « Ahmadou Kourouma : Entre Céline et les griots malinkés ».

Il faut souligner cependant que la violence et le conflit traversant de part en part l'œuvre de Kourouma s'inspirent de la thématique privilégiée de l'auteur, dans un contexte de violence des événements servant de matière au roman.

Chez Kourouma, tout comme chez la plupart des écrivains de la seconde génération comme Yambo Ouologuem, Sony Labou Tansi, Emmanuel Dongala, etc., l'écriture romanesque semble étroitement liée à la violence. Elle se manifeste à travers plusieurs aspects, notamment les thèmes abordés, le lexique utilisé, l'échange des personnages, etc. Décidément, la violence se positionne comme un des protagonistes principaux du roman kourouméen, ce qui fait dire aux critiques, notamment Boucher (2002), que Kourouma est le peintre de « la persistance des ténèbres en Afrique de l'Ouest » (189).

La théâtralisation même de la violence passe par le canal parodique, puisque Kourouma recourt au motif du récit purificateur des chasseurs

⁷⁷ David Alliot. «Kourouma rejoint Céline au panthéon littéraire». *Bulletin célinien* n°250, vol. 23 : 15.

⁷⁸ Boniface Mongo-Mboussa. *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2005.

malinké, le *donsomana*, pour pouvoir énumérer les mots qui traduisent, sur le plan métaphorique, les maux dont souffrent les Africains aux prises avec les systèmes dictatoriaux et les guerres instaurés par le contexte des indépendances et de la guerre froide. Cette théâtralisation du tragique constitue en soi une violence, du moins symbolique. Ainsi, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le conflit passe aussi bien par l'obscénité des mots qu'à travers la contradiction entre la violence représentée et son mode de représentation, théâtral. Le *donsomana* est néanmoins étayé par le proverbe en tant que gage de la sagesse, afin d'atténuer la charge violente des mots. Bien que rappelant les formes du conte africain, le proverbe apparaît aussi dans le roman comme une forme de compensation face à la violence des mots.

Au sujet d'*Allah n'est pas obligé* et de *Quand on refuse on dit non*, nous avons souligné que c'est surtout dans ces deux derniers romans que la guerre est exprimée d'une manière explicite. À cet égard, force est de constater, avec Boniface Mongo-Mboussa, que « Toute l'œuvre d'Ahmadou Kourouma est une immense méditation sur l'incapacité des mots à dire la douleur du monde » (2005 : 54). D'où la justification de l'approche de l'indicible que nous avons empruntée dans l'analyse du phénomène des guerres qui déchirent le Libéria, la Sierra Leone et la Côte d'Ivoire. Dans ce dernier pays, le terme guerre même semble inapproprié, puisque tous les indices précis sont réunis pour parler du génocide.

Dans les deux derniers romans de l'auteur, l'important du message passe par le non-dit. L'on observe une syntaxe hâchée, les mots étant amputés de leur valeur sémiotique naturelle au rythme de la mutilation systématique des gens de la zone assiégée par les seigneurs de la guerre.

L'analyse a permis de démontrer que les stratégies de contournement de l'indicible se multiplient sans cesse. En effet, l'incapacité du narrateur à trouver les mots, puisque le lexique des dictionnaires « spécialisés » auquel il se réfère n'arrive pas à donner du sens aux atrocités des guerres tribales, ne pourrait se traduire autrement que par l'indicible. Ces dictionnaires ne sont donc que des béquilles permettant de mener une guerre de mots à court terme, car ils se trouvent momentanément abandonnés par l'enfant-soldat, en même temps narrateur-témoin des horreurs inimaginables. Il tente ainsi, avec d'énormes obstacles, d'assumer lui-même les explications, sans toutefois pouvoir donner du sens aux atrocités à raconter : des charniers en Côte d'Ivoire. En fait, tout se passe comme si l'enfant soldat se heurtait aux problèmes moraux et esthétiques évoqués par Charlotte Wardi (1986) dans la représentation de l'indicible :

Les arguments avancés, d'autant plus compréhensibles lorsqu'ils émanent de personnes blessées jusqu'au tréfonds de leur être, révèlent dans une certaine mesure une fuite devant une histoire qu'elles craignent de profaner ou d'affronter. Leur attitude est commandée par un profond respect humain et le sentiment qu'elles ont de trahir les morts dont chacun était unique et irremplaçable [...]. Aux arguments moraux viennent s'ajouter des arguments d'ordre esthétique. (34).

Nous avons souligné le problème lié à la narration des récits des charniers, surtout que le narrateur garde un statut ambivalent. Il est à la fois victime, en tant qu'enfant, et bourreau, en tant que tueur.

L'émergence du phénomène des enfants-soldats est un fait nouveau dans l'écriture de Kourouma, où on note les diverses dérives provoquées par les rébellions. Il y a notamment les guerres ethniques qui n'ont rien à voir avec la guerre libératrice, elles sont loin de respecter la Convention de Genève. Elles n'épargnent personne et les enfants sont transformés en canons à tuer. La

situation représentée entraîne ainsi les dérives de l'écriture, où la folie des seigneurs de guerres pousse l'auteur à les nommer sans couvert, créant un certain brouillage entre la fiction et la réalité. Le roman sert donc de support à l'auteur afin de nommer des réalités atroces.

Même dans les deux derniers romans de Kourouma, l'ironie reste constante, à tel point que même la narration de l'enfant-soldat appuie son dire à cette figure de déconstruction, comme le constate avec justesse Antoine Polgar :

D'un geste réflexif, Kourouma ironise également sur son rôle de narrateur de la violence verbale et de l'histoire postcoloniale. Pour traduire la représentation d'un monde volatilisé par la force, il lui faut maîtriser une langue qui n'est pas la sienne. Cet appel à la compréhension de la mêlée postcoloniale est contradictoire, car il est évident que l'appropriation de la parole dénonciatrice est fictive par rapport à l'actualité des affrontements sectaires au Libéria et en Sierra Leone⁷⁹.

Comme plusieurs critiques l'ont signalé, l'écriture de Kourouma vise à dénoncer les guerres tribales se présentant comme un fléau en Afrique, surtout qu'elles ne respectent aucun code d'honneur, aucune convention reconnue en matière de guerre. Comme nous avons pu le souligner, la cible de ces formes de guerre est toute la composante sociale. Dans cette jungle meurtrière, le rôle du soldat n'est plus de protéger la population, mais bien de la massacrer sans remords.

L'un des aspects les plus intéressants de l'écriture de Kourouma que nous avons mentionné est la création des personnages typés comme expression de la polyphonie conflictuelle. En effet, c'est à travers cette polyphonie que l'affrontement des voix se double d'un conflit idéologique et concerne différentes collectivités d'où les personnages sont issus. Ainsi par exemple, le

⁷⁹ Antoine J. Polgar. « De la violence dans la littérature postcoloniale francophone ». *La violence à l'œuvre*. Montréal : Cahiers du CELAT (UQAM), 2002 : 75-88, p.85.

personnage de Fama se présente comme porte-parole de toute une classe sociale et le drame qui le frappe est loin d'être un drame individuel. *En attendant le vote des bêtes sauvages* ne déroge pas à la règle. Bien qu'adressé au dictateur Koyaga, le *donsomana* n'est pas récité pour son propre compte. La *catharsis* qui en découle concerne tout le peuple de la République du Golfe, souffrant des exactions du président-dictateur. On ne dira jamais assez comment *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* mettent au grand jour, à travers Birahima, le drame de tous ces enfants qui se retrouvent dans des guerres impitoyables. Ils sont pris au piège des conflits tribaux et n'ont que la drogue et la violence verbale et physique comme mode de vie.

À côté des personnages typés comme expression de la polyphonie, l'écriture plurielle chez Kourouma se fait par le truchement des langues, notamment le recours au malinké dans une langue française lui permet d'exprimer des points de vue et des contextes bien divergents, ce qui souligne la permanence du conflit dans l'écriture de l'auteur.

Nous avons enfin démontré comment l'écriture de Kourouma convoque, dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, le discours journalistique. Il fait une coupe transversale des articles et des discours tenus dans les journaux et les magazines autour de la guerre ouest-africaine pour y puiser la matière à fiction. Il se donne donc toute la liberté de transformer ces discours, en les soumettant aux exigences et à l'épreuve de l'ironie.

En prenant un échantillon plus ou moins représentatif des articles publiés dans les grands journaux et magazines occidentaux, Kourouma les soumet à l'approbation du lecteur, comme s'il lui demandait de mesurer le sérieux de ces discours versés dans la guerre africaine. Il dévoile indirectement les

débordements de ces discours se voulant scientifiques, surtout que ces journalistes sont traités de « spécialistes » des événements et des régions dont ils parlent. En présentant les points de vue divergents de deux ou plusieurs journaux ou magazines portant cependant sur un même événement, le narrateur incite le narrataire à revenir sur la notion de crédibilité et prolonge ses interrogations sur quelle version semble plus pertinente. Derrière cette bataille des mots se trouve également, dans le roman, des indices d'une possibilité d'observer le penchant de chacun des « spécialistes » de ces conflits opposant seigneurs des guerres et chefs d'États des régions concernées.

Le recours à l'écart ironique permet au roman l'acquisition d'une grande valeur en tant que carrefour de ces conflits idéologiques. En effet, nous avons souligné qu'aucune autre forme de discours ne peut faire cohabiter ces conflits, ce qui revient à affirmer, avec Bakhtine, la puissance du roman à absorber toutes sortes de genres et de discours.

Bibliographie

I. Corpus

Kourouma, Ahmadou. *Les soleils des indépendances*. Paris: Seuil, 1970.

---. *Monnè, outrages et défis*. Paris: Seuil, 1990.

---. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris: Seuil, 1998.

---. *Allah n'est pas obligé*. Paris: Seuil, 2000.

---. *Quand on refuse on dit non*. Paris: Seuil, 2004.

II. Cadre théorique général et guerre

Adam, Jean-Michel. *Le récit*. Paris: PUF, 1984.

Agamben, Giorgio. *Le langage et la mort*. Turin: Christian Bourgeois Editeur, 1991, 1997.

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

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

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978

---. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.

Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

---. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1993.

---. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953 et 1972.

---. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. (Tomes I et II). Paris : Gallimard, 1966-74.

Berthelot, Francis. *Parole et dialogue dans le roman*. Paris: Nathan, 2001.

Bleton, Paul. *Hostilités. Guerre, mémoire, fiction et culture médiatique*. Québec : Nota bene, 2001.

Blondé, J. Jacques et al. . *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*. Paris : EDICEF/ AUPELF, 1988.

Chevalier, Jean et al. *Dictionnaire des symboles*. Paris : robert Laffont, 4^e éd., 1969.

- Cobley, Evelyn. «Mémoire/Mémorial de guerre ». *Études françaises* n°34, vol. 1, 1998 : 45-60
- Covin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991.
- Crépeau, Pierre. *Les proverbes du Rwanda. Essai méthodologique d'analyse de contenu*. Montréal : Université de Montréal, 1971.
- Debray-Genette, Raymonde. *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*. Paris : Seuil, 1988.
- DeCerteau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- Dion, Robert et Frances Fortier. *Enjeux des genres dans les critiques contemporaines*. Québec : Nota bene, 2001.
- Duchet, Claude. *Sociocritique*. Paris: Fernand Nathan, 1979.
- Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
- Durand, Gilbert. « Pérennité, dérivations et usure du mythe ». *Problème du mythe et de son interprétation*. Paris : Les Belles Lettres, 1978 : 28-50
- Eco, Umberto. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset, 1985.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977.
- Fortier, Frances et Richard Sain-Gelais. «La transposition générique». *Protée*, vol. 31, n°1, Université du Québec à Chicoutimi, 2003, p.4.
- Genette, Gérard (éd.). *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986 : 77-88.
- . *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- . *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- Gengembre, Gérard. *Les grands courants de la critique littéraire*. Paris: Seuil, 1996.
- Grand Larousse encyclopédique* (Tome VIII). Paris : Librairie Larousse, 1963.
- Greimas, Algirdas-Julien et Joseph, Courtès. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- Greimas, Algirdas-Julien. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.

- Hamm, Jean Jacques. « Parodie et bricolage hypertextuel : Armance ». *Dire la parodie*. New York : Peter Lang Publishing, 1989.
- Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette Livre, 1996.
- . « Pour un statut sémiologique du personnage » in Barthes et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977 : 115-180.
- Hutcheon, Linda. « Ironie et parodie : stratégie et structure ». *Poétique* n°36, v.9, 1978 : 467-477.
- Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : P.U.F., 1992.
- Kristeva, Julia. *Sémiotikè : recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1978.
- Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
- Lambotte, Marie-Claude. « Ironie ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, 2001.
- Landowski, Eric. *La société réfléchie: essais de socio-sémiotique*. Paris : Seuil, 1989.
- Larue, Anne. *Théâtralité et genres littéraires*. Poitiers: La Licorne, 1995.
- Leguy, Cécile. *Le proverbe chez les Bwa du Mali*. Parole africaine en situation d'énonciation. Paris : Karthala, 2001.
- Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Nathan, 2001.
- Milkovitch-Rioux, Catherine et Robert Pickering (édit.). *Ecrire la guerre*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- Mitterand, Henri. *Le discours du roman*. Paris : P.U.F., 1980.
- Otto, Walter Friedrich. *Essais sur le mythe*. Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1987.
- Pipet, Linda. *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Polet, Claude. *Mythe de création et création poétique*. Louvain-La-Neuve : Centre d'histoire des religions, 1984.
- Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Paris : Flammarion, 2002.
- Rey, Pierre-Louis. *Roman et histoire*. Paris: Hachette, 1992.

- Ricoeur, Paul. «L'écriture de l'histoire et la représentation du passé». *Annales HSS* n°4, juillet-août, 2000.
- . *Temps et récit* (t.III). Paris : Seuil, 1985.
- Riegel, Léon. *Guerre et littérature*. Nancy: Klincksieck, 1978.
- Rinn, Michael. *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*. Paris : Delachaux et Niestlé S.A., 1998.
- Romain, Christian. *100 personnages célèbres de la littérature*. Allar, Belgique : Marabout : 1994.
- Sabbah, Hélène. *La critique de la guerre*. Paris: Hatier, 1993.
- Sangsue, Daniel. *La parodie*. Paris : Hachette, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1985.
- Scarpetta, Guy. *L'âge d'or du roman*. Paris : B Grasset, 1996.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris : Seuil, 1999.
- . *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989.
- . «Du texte au genre», dans Gérard Genette (éd.). *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986.
- Senghor, Léopold Sédar. « Prière aux masques ». *Chants d'ombre*. Paris : Seuil, 1945.
- Sofsky, Wolfgang. *L'ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre*. Paris: Gallimard, 2002.
- Thomson, Clive et Alain Pagès. *Dire la parodie*. New York : Peter Lang Publishing, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Mémoire du mal, tentation du bien: Enquête sur le siècle*. Paris: Robert Laffont, 2000.
- . *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 1995.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*. Paris: Seuil, 1996.
- Wardi, Charlotte. *Le génocide dans la fiction romanesque*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

Yaari, Monique. *Ironie paradoxale et ironie poétique*. Birmingham, Alabama : Summa Publications, 1988.

Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris : Picard, 1985.

III. Critique africaine du roman et question de la violence

Baechler, Jean. «La sociologie et la guerre. Introduction à l'analyse des guerres en Afrique». *Nouveaux Mondes*, n°10, 2002 : 3-23.

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

Bisanswa, K. Justin. « La guerre émet des signes. Écriture des rébellions et rébellions de l'écriture dans les romans de V.Y. Mudimbe ». *Études littéraires* n°1, Vol. 35, Hiver 2003 : 87-89.

Bonhomme, Marc. « L'injure comme anticomunication ». *Violence et langage*. Actes du colloque d'Albi. Toulouse : Université de Toulouse-le Mirail, 1998 : 25-39.

BONI, Tanella. « Violences familiales dans les littératures francophones du Sud ». *Notre Librairie* n°148, 2002 : 111-115.

BONNET, Véronique. « Villes africaines et écritures de la violence ». *Notre Librairie* n°148, 2002 : 20-25.

Boucher, François-Emmanuel. «Ahmadou Kourouma ou la persistance des ténèbles en Afrique de l'Ouest». *Discours social/ Social Discourse*. Nouvelle Série, vol.VII, 2002 : 189-199.

---. «Le Liberia de la guerre civile: magie, religion et pouvoir dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma». *Religiologiques*. Montréal. 26 (Printemps 2003 : 243-256).

Calvet., L.J., *Linguistique et colonialisme*. Paris: Payot, 1971.

Case, F.I. «L'analyse sociocritique du roman africain: problèmes d'une méthode». *La lecture sociocritique du texte romanesque*. Toronto: Hakkert, 1975.

CASTRO, Arachu et Paul FARMER. « Anthropologie de la violence : la culpabilisation des victimes ». *Notre Librairie* n°148, 2002 : 102-108.

Célérier, Patricia. «Engagement et esthétique du cri». *Notre Librairie* n°148, 2002 : 6061.

- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1960.
- Chabal, P. « Pouvoir et violence en Afrique postcoloniale » (<http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/042051.pdf>)
- Challaye, Félicien. *Le livre noir du colonialisme : « souvenir sur la colonisation »*. Paris : Les Nuits rouges, 1998.
- Chemain-Degrange, Arlette. « Violence destructrice, violence régénératrice: originalité de la littérature africaine subsaharienne ». *Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l'Afrique et des Antilles* (Vol. I. L'Afrique subsaharienne). Bologna: Éditrice Clueb, 1991 : 13-32.
- Chevrier, Jacques. « Des formes variées du discours rebelle ». *Notre Librairie* n°148, 2002 : 64-71
- . « L'écrivain africain devant la langue française ». *L'Afrique littéraire et artistique* n°50, 1981 : 47-52.
- . « Visages de la tyrannie dans le roman africain contemporain ». *Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles* (Vol. I. L'Afrique subsaharienne). Bologna: Éditrice Clueb, 1991 : 33-53.
- Chirpaz, François. *Enjeux de la violence*. Paris: Éditions du Cerf, 1980.
- Cissé, Youssouf Tata. *La confrérie des chasseurs Malinké et Mambara. Mythes, rites et récits initiatiques*. Paris : Editions Nouvelles du Sud, 1994.
- Colvin, Margaret. « La profanation du sacré: l'inscription du tragique dans deux romans d'Ahmadou Kourouma ». *Études francophones* n° 2, vol. XV, 2000 : 37-48.
- Cressent, Armelle. « Penser une guerre de libération et (ré) écrire l'histoire. Le cas de Mongo Beti ». *Études littéraires* n°1, Vol. 35, Hiver 2003 : 55-71.
- Dabla, Séwanou. *Nouvelles écritures africaines: romanciers de la seconde génération*. Paris: L'Harmattan, 1986.
- Delas, Daniel. *Voix nouvelles du roman africain*. Paris: Université de Paris X, 1994.
- Diakhaté, Ousmane. « Figures et fantasmes de la violence dans le théâtre africain francophone ». *Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*. Vol.I – L'Afrique subsaharienne. 1991 : 55-67.

- Dugas, Guy. *Algérie. Les romans de la guerre*. Paris: Omnibus, 2002.
- Forsight, Eric. « Côte d'Ivoire. Le syndrome rwandais ». *Journal de l'Afrique en Expansion* n°354, Mars 2004 : 8-21.
- Galtung, Johan. « Violence, Peace, and Peace research ». *Journal of Peace Research*. Vol. 6, 1969: 167-191.
- Garnier, Xavier. « Les formes "dures" du récit: enjeux du combat ». *Notre Librairie* n°148, 2002 : 54-59.
- . *Le récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*. Bruxelles; Oxford : P.I.E.-Peter Lang, 2004.
- Gauthier, Robert. « La violence du langage et le langage de la violence ». *Violence et langage*. Actes du Colloque d'Albi. Toulouse : Université de Toulouse-le Mirail, 1998 : 41-48.
- Joubert, Jean-Louis. « La violence et l'Afrique selon Joseph Conrad ». *Notre Librairie* n°148, 2002 : 84-89.
- Kane, Mohamadou. *Roman africain et tradition*. Abidjan/Dakar: Nouvelles éditions africaines, 1982.
- Kemedjio, Cilas. « L'arrière-pays contre la violence coloniale » *Études littéraires* n°1, Vol. 35, Hiver 2003 : 41-53.
- Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2001.
- Kom, Ambroise. « Violences postcoloniales et polar d'Afrique ». *Notre Librairie* n°148, 2002 : 36-42.
- . « La littérature africaine et les paramètres du canon ». *Études françaises* n°2, vol. 37, 2001 : 33-44.
- Koné, Amadou. « Violence du pouvoir et pouvoir de la violence dans "Monnè, outrages et défis" de Ahmadou Kourouma ». *Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*. Vol.I – L'Afrique subsaharienne. 1991 : pp.163-182.
- . *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.
- Leguy, Cécile. *Le proverbe chez les Bwa du Mali : parole africaine en situation d'énonciation*. Paris : Karthala, 2001.
- Marcato-Falzoni. « Avant-propos ». *Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*. Vol.I – L'Afrique subsaharienne. 1991 : pp.7-12.

- Mateso, Locha. *La littérature africaine et sa critique*. Paris: ACCT/Karthala, 1986.
- Mongo-Mboussa, Boniface. *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*. Paris: Gallimard, 2005.
- Mouralis, Bernard. « Les disparus et les survivants ». *Notre Librairie* n°148, 2002 :12-18.
- . «La figuration de la violence et ses enjeux dans la fiction africaine». *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*. (Vol.I. L'Afrique subsaharienne). Bologna: Editrice Clueb, 1991 :69-84.
- . «Le roman négro-africain et les modèles occidentaux» *Présence francophone* n°2, 1971 : 5-11.
- . «Pour qui écrivent les romanciers africains? Essai de titrologie romanesque» *Présence africaine* n°114, 1981 :51-78.
- Mudimbe-Boyi, Elisabeth. «Langue volée, langue violée: pouvoir, écriture et violence dans le roman africain». *Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*. Vol.I. L'Afrique subsaharienne). Bologna: Editrice Clueb, 1991 : 101-118.
- N'da, Pierre. «Onomastique et création littéraire: les noms et les titres des chefs d'Etat dans le roman négro-africain» *Présence francophone* n°45, 1994 : 151-171.
- Ndiaye, Christiane. «De l'écrit à l'oral: la transformation des classiques du roman africain». *Études françaises* n°2, v. 37, 2001 : 45-61.
- Ndjehova, Blaise. «Les diseurs de vérité: textes militants et pédagogiques» *Notre Librairie* n°154, Avril-Juin 2004 : 27-33.
- Ngal, Georges. «Aspects de la création littéraire en situation plurilingue en Afrique francophone». *Création et rupture en littérature africaine*. Paris: L'Harmattan, 1994 : 45-72.
- Ngalasso, Mwatha Musanji. «Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français ». *Notre Librairie* n°148, 2002 : 72-78.
- Nkashama, Ngandu, Pius. *Ruptures et écritures de violence. Étude sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- . «Les "enfants-soldats" et les guerres coloniales». *Études littéraires* n°1, Vol. 35, Hiver 2003 : 29-39.

- Nkunuzimana, Obed. «Les stratégies postcoloniales et le roman francophone: débat théorique et prospective critique» *Présence francophone* n°50, 1997 : 7-26.
- Obiang, Ludovic E. « Sans père mais non sans espoir : figure de l'orphelin dans les écritures de la guerre ». *Notre Librairie* n°148, 2002 : 31-35.
- Pageard, Robert. *Littérature négro-africaine*. Paris: Le Livre africain, 1966.
- Paré, Joseph. *Ecritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*. Ouagadougou: Kraal, 1997.
- Polgar, J. Antoine. « De la violence dans la littérature postcoloniale francophone ». *La violence à l'œuvre*. Montréal : Cahiers du CELAT (UQAM), 2002 : 75-88.
- Psichari, Ernest. *Terres de soleil et de sommeil*. Paris : Calmann-Lévy, 1908.
- Semujanga, Josias. «De l'africanité à la transculturalité: éléments d'une critique dépolitisée du roman». *Études françaises* n°2, vol.37, 2001 : 133-156.
- . «Les formes du roman africain» *Revue de l'Université de Moncton* n°1 et 2, vol. 34, 2003 : 261-289.
- . *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone: éléments de méthode comparative*. Québec: Nuit blanche, 1996.
- . *Dynamique des genres dans le roman africain: éléments de poétique transculturelle*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- . «Les méandres du récit du génocide dans *L'ainé des orphelins*». *Études littéraires* n°1, v.35, Hiver 2003 : 101-114.
- . « De l'histoire à sa métaphore dans *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem ». *Études françaises* n°1, vol. 31, 1995 : 71-83.
- Siamundele, André. «Senghor, Kourouma et Sony Labou Tansi: D'un mouvement littéraire à la littérature en mouvement ou la Négritude de l'ère postcoloniale» *LittéRéalité* n°1, vol. XVI, Printemps/Été 2004 : 9-22.
- Tcheuyap, Alexie. «Le littéraire et le guerrier. Typologie de l'écriture sanguine en Afrique». *Études littéraires* n°1, vol. 35, Hiver 2003 : 13-27.
- . «Écrire rouge de la guerre perpétuelle en Afrique francophone». *Études littéraires*. n° 1, Vol. 35, Hiver 2003 : 7-10.
- Traoré, Bakary. *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence africaine, 1958.

IV. Études sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma

- Anyinefa, Koffi. « Les enfants de la guerre : adolescence et violence postcoloniale chez Badjoko, Dongala, Kourouma et Monénembo ». *Présence francophone* n°66, 2006 : 81-110.
- Armel, Aliette. « Ahmadou Kourouma: "Je suis toujours un opposant" ». *Magazine littéraire* n°390, 2000 : 98-102.
- Badday, S. Moncef. « Ahmadou Kourouma écrivain africain ». *Afrique littéraire et artistique* n°10, 1978 : 2-8.
- Bisanswa, K., Justin, « Jeux de miroirs: Kourouma l'interprète? ». *Présence francophone* n°59, 2002 : 8-27.
- Borgomano, Madeleine. *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- . *Des hommes ou des bêtes? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- . « En attendant le vote des bêtes sauvages : à l'école des dictatures ». Cahier Spécial de *Notre Librairie* 2004 :158-163.
- Boucher, François-Emmanuel. « Le Libéria de la guerre civile : magie, religion et pouvoir dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma ». *Religiologiques*, n°2, 2002 : 243-255.
- Bourquet, Christian. *Géopolitique de la Côte d'Ivoire : le désespoir de Kourouma*. Paris : Armand Colin, 2005.
- Clavaron, Yves. « L'Afrique de l'Ouest entre colonisation et indépendance : formation de la nation et genèse du roman ». *Neohelicon* XXXI/ 2. 2004 : 223-238.
- Coates, F. Carrol. « Le *bilakolo* à l'honneur: les prix et les titres honorifiques d'Ahmadou Kourouma ». *Présence francophone* n°59, 2002 :142-152.
- Diandue, Bi Kacou Parfait. *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma* (thèse). Limoges : Université de Limoges, 2003.
- Garnier, Xavier. « Allah, fétiches et dictionnaires : une équation politique au second degré ». *Notre Librairie*. Cahier spécial. 2004 :164-166.
- Gassama, Makhily. *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Paris: ACCT, Karthala, 1995.
- Gauvin, Lise. « L'imaginaire des langues: du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) ». *Littérature* n°121, 2001 : 101-115.

- Gbanou, Sélom Komlan. «L'incipit dans l'oeuvre d'Ahmadou Kourouma ». *Présence francophone* n°59, 2002: 52-68.
- Godin, Jean-Cléo. « Les Soleils des indépendances ». *Études françaises* n° 2. v.4. 1968 : 208-215.
- Joubert, Jean-Louis. «Kourouma superstar». *Le français dans le monde*, n°313, 2001 : 83.
- Hall, Alexis. « La quête du "Centre" et quelques archétypes fémininoïdes dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma ». *Australian Journal of French Studies*, n°1, vol. XLI, 2004: 16-25.
- Harroy, Kenneth. «Monnè, outrages et défis, Interpreting, Truth and Lies - Traveling Along the Möbius Strip» *Research in African Literature* n°2, vol. 22, 1991: 225-230.
- Hausser, Michel. *Voix nouvelles du roman africain*. Paris: Université de Paris X, 1994.
- Ireland, K. R. «End of The Line: Time in Kourouma's Les Soleils des indépendances» *Présence francophone* n°23, 1981 : 79-89.
- Kapanga, M., Kasongo. «L'enfance échouée comme source de drame dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*». *Présence francophone* n°59, 2002 : 92-108.
- Koné, Amadou. «L'effet de réel dans les romans de Kourouma». *Études françaises* n°31, v.1, 1995 : 13-22.
- Livet, Ève. «Enfants soldats. Tuer n'est pas jouer». <http://www.afrique-asie.com/archives/2003/171dec/171societe.htm> (Consulté le 12 novembre 2005) : 1-5.
- Memel-Fote, Harris. «La Bâtardise», Joseph Mlanhoro (éd.). *Essais sur Les Soleils des indépendances*, Abidjan: Les Nouvelles éditions africaines, 1977 : 53-65.
- Midiohouan, Guy Ossito. «Ahmadou Kourouma or the Bitter Knowledge of Black Humiliation». *Research in African Literatures* 22.2 (1991): 231-234.
- Ndiaye, Christiane. «Sony Labou Tansi et Kourouma: le refus du silence» *Présence francophone* n° 41, 1992 : 27-40.
- Nicolas, Jean-Claude. *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*. Issy les Moulineaux: Editions Saint-Paul, 1985.

- Nkashama, Pius Ngandu. *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les Soleils des indépendances*. Paris: Silex, 1985.
- Noumssi, Gérard Marie et Rodolphine Sylvie, Wamba. «Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma». *Présence francophone* n°59, 2002 : 28-51.
- Ohaegbu, U., Aloysius. «Les Soleils des indépendances ou le drame de l'homme écrasé par le destin». *Présence Africaine* n°90, 1974 : 253-260.
- Okeh, Peter Igbonekwu. «Duel de signification dans les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma » (295-315). *Semiotica* v.65, 1987 :295-315.
- Ouédraogo, Jean. «Défis de traduction et délits d'interprète dans deux romans africains». *Études francophones* n°1, vol. XI, 1996 : 53-69.
- . «L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragicomédie du roman». *Présence francophone* n°59, 2002 : 69-91.
- Ouédraogo, Jean. *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma: griots de l'indicible*. New York: Peter Lang, 2004.
- Ripault, Ghislain. «Le soleils de Kourouma brillent par leur présence» *Notre librairie* n° 86, vol.2, 1987 : 6-20.
- Semujanga, Josias. «De la narration humoristique comme esthétique du roman chez Kourouma». *Comparaison* n°10, 1999 : 125-138.
- Soubias, Pierre. 156 « Les Soleils des indépendances : la magie du désenchantement » Cahier spécial de *Notre Librairie*, janvier-mars 2004 : 147-148.
- Tegomo, Guy. «La littérature d'enfance et de jeunesse d'Ahmadou Kourouma». *Présence francophone* n°59, 2002 : 126-141.
- Chemla, Yves. « En attendant le vote des bêtes sauvages. Entretien avec Ahmadou Kourouma » *Notre Librairie* n°136, janvier-avril 1999 : 26-29.
- Dérive, Jean et Gérard Dumestre. *Des hommes et des bêtes, chants de chasseurs mandingues*. Paris : Éd. Les belles lettres, Coll. Classiques africains, 1999.
- Kerszberg, Annik Doquire. « Kourouma 2000 : humour obligé !» *Présence francophone*, n°59, 2002 : 110-125.
- Mongo Mboussa, Boniface. « Ahmadou Kourouma : engagement et distanciation ». *Notre Librairie*. Cahier spécial. 2004 : 185-189.

---. *Désir d'Afrique : essai*. Paris : Gallimard, 2002.

Poulin, Gabrielle. « Les Soleils des Indépendances ». *Relations* n°333, 1968 : 351-352.

Toulabor, M. Comi. «Le point de vue de Comi M. Toulabor» *Politique africaine* n° 75, octobre 1999 :171-173.

Langlois, Emile. « Les soleils des indépendances, roman de la stérilité *Présence francophone* n°8. Printemps 1974 : 95-102.

V. Journaux et magazines

AP. « Putsch raté en Côte-d'Ivoire ». *Le Devoir* du 20 septembre 2002 : A5.

Boher, Anne. « Les Ivoiriennes se mobilisent contre la guerre ». *Le Figaro* du 8 octobre 2002 : 3.

---. « Confusion à Abidjan après la tentative de putsch ». *Le Figaro* du 21 au 22 septembre 2002 : 2.

Diallo, Semba et al. « Côte d'Ivoire. Le spectre du Rwanda ». *Le courrier International* n°621 du 26 septembre au 2 octobre 2002 : 34-38.

Gomez, Virginie. « Tentative de putsch en Côte-d'Ivoire». *Libération* du 20 septembre 2002 : 10.

Jaulmes, Adrien. « Les mutins de Bouaké prêts à l'offensive ». *Le Figaro* du 2 octobre 2002 : 3.

Kouamou, Théophile. « Une tentative de putsch souligne la fragilité de la Côte-d'Ivoire ». *Le Monde* du 21 septembre 2002 : 2.

Kpatindé, Francis, Dominique Mataillet et Valérie Thorin. «Kourouma, le Voltaire africain» *Jeune Afrique* n°2023-2024 du 19 octobre au 1^{er} novembre 1999 : 118-121.

Kpatindé, Francis et Elimane, Fall. « Côte-d'Ivoire. Ça recommence ! » *Jeune Afrique l'Intelligent* n° 2176 du 23 au 29 septembre 2002 : 6-9.

Massou, Assou. « Abidjan en état de choc ». *Jeune Afrique l'Intelligent* n°2078, du 7 au 13 novembre 2000 : 32-34.

Ourdan, Rémy. « Au cœur des ténèbres ». *Le Monde* du 1^{er} décembre 1999 : 14.

Saint-Paul, Patrick. « Tortionnaire à onze ans en Sierra Leone ». *Le Figaro* du 28 septembre 1999 :2C.

---. « L'issue de la bataille de Bouaké reste incertaine ». *Le Figaro* du 9 octobre 2002 : 4.

Smith, Stephen et Jean-Pierre, Tuquoi. « Côte d'Ivoire : près de 300 morts à Abidjan et des soupçons de règlements de compte ». *Le Monde* du 23 septembre 2002 : 6.

Thorin, Valérie. « Quand l'histoire bégaye ». *Jeune Afrique l'intelligent* n°2176 du 23 au 29 septembre 2002 : 10.

Tirthankar, Chanda. « La guerre froide en Afrique » *Jeune Afrique* n°1964 du 1^{er} au 7 septembre 1998 :68-69.