

VULNÉRABILITÉ ET RÉSILIENCE COMME MOTEURS DE CRÉATION LITTÉRAIRE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'AHMADOU KOUROUMA

Introduction

**Déogratias ILUNGA
YOLOLA TALWA,**
Professeur Associé.
Université de
Lubumbashi,
Faculté des Lettres et
Sciences Humaines.
Département des
Lettres et Civilisations
Françaises et Latines.

A lors que la vulnérabilité s'entend comme la propension d'un tiers à souffrir des changements, la résilience se rapporte aux capacités de celui-ci à se relever, à se réorganiser face à ces changements traumatiques¹. C'est par ce prisme de la vulnérabilité comme *pathos* et de la résilience qui en résulte comme éthos discursif que nous appréhendons l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma. En effet, les romans² d'A. Kourouma balayent l'histoire politique de l'Afrique et du monde mais aussi ses acteurs depuis la période pré-coloniale, coloniale, les deux guerres mondiales jusqu'à l'ouverture timide à la démocratie, aux guerres civiles/tribales en passant par *Les Soleils des indépendances*, la guerre froide et ses corollaires.

1. De la notion de « paratopie » créatrice à une approche méthodologique

D. Maingueneau³ a créé la notion de « paratopie créatrice » pour donner une consistance à la fois

- 1 C. FOLKE, « Resilience : the emergence of a perspective for social ecological systems analyses » in *Global Environment change*, 2006, pp. 253-267 ; K.J.M. KOFFI, (2010) « Qu'est-ce que la résilience ? » in Gonnet G. & Koffi K.J.M. *Résilience, cicatrices, rébellion*, Paris, L'Hamattan, pp. 95-147 ; J. LECOMPTE, *Guérir de son enfance*, Paris, Odile Jacob, 2004 ; « La résilience après maltraitance, fruit d'une interaction entre l'individu et son environnement social » in *Cahiers de psychologie politique* (Revue électronique), 8 juillet, 2006 ; M. MANCIAUX, *La résilience un regard qui fait vivre*, Paris, Études, 2001a ; *La résilience, résister et se construire*, Genève, Médecine et Hygiène, Cahiers médico-sociaux, 2001b.
- 2 AHMADOU KOUROUMA, *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 (Posthume). AHMADOU KOUROUMA a aussi écrit une pièce de théâtre : *Tougnantigui ou le diseur de vérité*, Paris, Éditions Accoria, 1998 (1974, 1^{ère} édition).
- 3 D. MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004 ; *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993 ; *Féminin fatal*, Paris, Descartes et Cie, 1999.

théorique et épistémologique à un objet d'étude, la littérature, dont l'abordage invitait à (re)penser les *relations entre texte et contexte, œuvre et auteur*. Le texte littéraire étant constitué d'un ensemble d'objets sémiotiques imprégnés eux-mêmes des conflits symboliques⁴ de la société dont ils sont l'émanation, le concept de paratopie que propose D. Maingueneau habilite à les investiguer comme historiquement, socialement, culturellement construits, investis de sens, mais aussi constamment retravaillés et déplacés – aussi par et dans la littérature et le langage.

Cela revient donc à montrer comment les objets sémiotiques – dont les œuvres littéraires sont formées – sont structurés par des rapports sociaux d'écriture dans la mesure où « celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité de s'assigner une véritable 'place'. Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans délocalisation, il n'y a pas de constituance véritable »⁵.

Ainsi entendu, tout auteur est hanté par son appartenance problématique à un champ social générateur d'un paradoxe spatial pouvant se décliner variablement sous formes d'attitudes (d'écart ou de conformité) au chanter commun d'ordre historique (esclavage, colonisation, lutte pour l'indépendance, indépendance, conséquences de la guerre froide comme celles de la chute du mur de Berlin, ouverture à la démocratie, guerres civiles) ou personnel (trajectoire personnelle de l'auteur, son angoisse, ses frustrations...) comme cela est le cas dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma. On l'aura compris, par sa fonction déictique et par sa valeur de discours instituant, la paratopie permet, selon D. Maingueneau, respectivement à l'auteur de se situer par rapport aux événements (naguère cause de sa vulnérabilité mais dorénavant matériau/moteur de création littéraire) et s'instituer en écrivain pour (re)négocier son rapport au monde, à l'Histoire, aux langues notamment à la langue française en recourant à différentes stratégies narratives⁶.

4 P. BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

5 D. MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, pp. 52-53.

6 J. BRES, *La narrativité*, Louvain-La-Neuve, Duculot, 1994, p. 18 ; « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », in Bres J., Haillet P. -P., Mellet S., Nölke H., Rosier L. (dir.), *Actes du colloque de CERISY (3-9 septembre 2004), Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques*, Bruxelles, Éditions De Boeck-Duculot, 2005, pp. 47-62 ; J. BRES & S. MELLET (dir.), « Dialogisme et marqueurs grammaticaux » in *Langue française*, n°163, 2009, pp. 81-98 ; D. MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, pp. 72-73 ; p. 86.

L'évocation d'entrée de jeu des présupposés théoriques de la paratopie maingaldienne ouvre la voie à une approche méthodique des œuvres littéraires. Celle-ci suppose d'abord et avant tout (i) l'identification des référents sociohistoriques qui conditionnent l'essence du texte⁷, ensuite (ii) la description des mécanismes sémiotiques du texte (apories langagières, résonnances vocales ou dialogiques, mimes génériques, historiques/autobiographiques, topologiques ou onomastiques, effacement énonciatifs, embrayages scénographiques, élans hagiographiques ou dithyrambiques, feintes paratextuelles ...) pour, enfin, (iii) habiliter et légitimer l'analyste à porter un jugement critique sur la portée signifiante de l'œuvre à l'étude⁸.

2. Référents socio-historiques d'émergence de l'œuvre romanesque d'A. Kourouma

Les romans d'A. Kourouma se nourrissent des événements historiques. Ces événements (esclavage, colonisation et lutte pour l'indépendance, indépendance, conséquences de la guerre froide comme celles de la chute du mur de Berlin, ouverture à la démocratie, guerres civiles...) sont renseignés par l'historiographie moderne de l'Afrique. Ces changements, parfois brusques et violents, ont induit en Afrique et auprès des Africains, consciemment ou non, un certain nombre de traumatismes ayant généré dans la mémoire collective une certaine vulnérabilité. Si, d'une part, ces événements ont servi, selon les lieux, les périodes, les idéologies... d'angles de vues et de prétextes par lesquels pouvaient être appréhendés l'Afrique et l'Africain lui-même, ces événements ont également été, à plusieurs égards, déterminants dans l'émergence d'un certain nombre de disciplines dont la littérature africaine écrite comme le note B. Mouralis⁹.

Ce contexte d'émergence particulier de la littérature africaine a institutionnellement infléchi sa perception et sa lisibilité si bien que les qualificatifs utilisés pour la nommer sont devenus eux-mêmes problématiques. Se décline ainsi sous la plume de L. Kesteloot (littérature négro-africaine) ou celle de J. Chevrier (littérature nègre) une littérature arrimée à la notion de race dont elle est censée assumer, par ailleurs, le poids. C'est une littérature mimétique condamnée à n'être qu'un reflet de l'histoire africaine. Cette littérature nécessitait, pour l'élucider, l'érudition du passé africain. Et de fil en aiguille, l'histoire littéraire a pris l'ascendant sur le système signifiant, sur les mécanismes sémiotiques investis par le texte pour arriver à déchiffrer le réel, arriver à dire la vérité du social occultant *ipso facto* le côté esthétique de cette littérature. Et cette histoire dont le discours critique culturaliste s'est fait l'écho est une histoire truffée

7 D. MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, p. 15.

8 J. BOUVERESSE, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008, pp. 25-41.

9 B. MOURALIS, *V. Y. Mudimbe et l'odeur du pouvoir*, Paris, Politique africaine, 1984.

de préjugés et de mensonges, une histoire chargée d'idéologies pour faire dire à la littérature africaine ce qui pouvait faire nègre aux yeux des Blancs.

Dans l'introduction de son livre consacré à V.Y. Mudimbe, Justin K. Bisanswa¹⁰, souligne que le culte exacerbé de la différence entre le Blanc et le Noir, l'Occident et l'Afrique, la langue française et les langues africaines étaient, à ses yeux, des preuves patentes que, depuis le début, et cela dans presque tous les domaines, l'Afrique a été perçue non pas comme continent, en tant qu'unité de géographie physique, mais comme notion politique, culturelle.

Dans ses travaux, Justin K. Bisanswa¹¹ revient souvent sur une autre facette du discours critique sur la littérature africaine consistant à lier son originalité à sa capacité de transposition à l'écrit des éléments de l'oralité¹². Une oralité vue par J. Chevrier comme la préhistoire de la littérature africaine : « À une civilisation de l'oralité se substitue donc progressivement une civilisation de l'écriture dont l'émergence est attestée par l'apparition d'une littérature négro-africaine en langue française »¹³. Pour le critique congolais, ce discours culturaliste relève de « l'idéologie coloniale »¹⁴ dans la mesure où l'intérêt d'un discours critique ne réside pas dans l'identification de la source du matériau dont se sert l'écrivain pour créer son œuvre mais plutôt dans sa capacité à comprendre et à rendre compréhensible l'enjeu de cette reprise de l'Histoire et de l'incorporation des éléments issus de l'oralité dans le projet littéraire : la construction, par résilience, à partir de cette vulnérabilité d'un rapport dialectique/dialogique permettant de croiser des voies et des voix au sens où M. Bakhtine entend son roman polyphonique.

Bref, l'important n'est pas de fouiner dans le texte pour repérer l'origine de ses matériaux constitutifs mais plutôt de dire exactement dans quelle intention, dans quel nouveau procès de signification ces matériaux de création ont été remobilisés. Aussi verra-t-on aisément vibrer dans chaque élément historique du puzzle textuel un événement traumatique de la conscience de l'auteur déclencheur de la vulnérabilité. Et c'est au bout de la ficelle de cette vulnérabilité que l'écrivain noue sa plume, non seulement pour créer, mais aussi pour se (re)créer, se (ré)inventer de manière résiliente. Dès lors, écrire n'est plus une fin en soi mais plutôt un alibi, un prétexte. Et de fil en aiguille, les éléments historiques ayant permis cette (re)création deviennent des moyens ayant permis au texte de jouer véritablement son rôle de médiation entre l'écrivain et la société.

10 J. K. BISANSWA, « Dialectique de la parole et du silence chez Mudimbe. L'Afrique au miroir des littératures » in *Mélanges offerts à Valentin-Yves Mudimbe*, 2000, pp. 120-147.

11 IDEM, « Conflit de mémoires : V.Y. Mudimbe et la traversée des signes », in *Studien zu den Fankophen Literaturen ausserhalb Europas*, 2003, pp. 22-306.

12 MOHAMADOU KANE, *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1982, p. 340.

13 J. CHEVRIER, *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1999 (1984), p. 7.

14 A.-P. BOKIBA, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998, pp. 202-205 et suiv.

3. Vulnérabilité et résilience dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma

Pour mieux déployer sa scène d'énonciation, le romancier ivoirien met en place, dans chacun de ses romans, une scénographie spéciale. En effet, dans *Les Soleils des Indépendances*, si le récit est rythmé par les fresques passionnelles du tandem Fama-Salimata, l'opposition idéologique entre Fama et son cousin Lacina ou celle symbolique entre la ville et la campagne ou encore entre la tradition et la modernité et leurs corollaires ne continuent pas moins à être pathétiques.

Prince originel, dernier et légitime descendant de la dynastie Doumbouya du Horodougou, Fama est victime du changement brutal que vit sa société à la suite de l'ordre nouveau instauré par « les soleils des indépendances » et qui profite, paradoxalement, à son cousin Lacina. Désormais mendiant, il est contraint, pour sa survie, de monnayer ses talents lors des cérémonies funéraires. Moins pragmatique, il refuse d'accepter la réalité et quitte son Horodougou natal pour la ville dans l'espoir de trouver une situation qui lui est favorable. Une fois en ville, il tente de faire la politique et celle-ci ne lui apporte pas les solutions attendues. Il en sort comme une « *feuille avec laquelle on a fini de se torcher* »¹⁵. Il jette l'éponge, refuse de se battre dans ce « monde renversé ». Homme de caste, il ne lui reste plus, pour son honneur, que des phrases invectives dont il se couvre comme des cendres d'anciennes gloires à la manière d'un ancien combattant à la retraite arborant fièrement son veston plein de médailles qui, hélas, ne veulent plus rien dire. Face à ces échecs répétitifs et ses rancœurs, Fama a du verbe et il en fait montre. Il toise tout le monde. Pour manger, le prince déchu ne doit plus compter que sur les revenus de la dérisoire activité commerciale de son épouse Salimata : la vente à la sauvette des plats de bouillie. Fidèle et pragmatique à l'opposé de Fama, Salimata accepte la situation nouvelle de son foyer. Et ce n'est pas la stérilité de son « vidé » de mari qui va avoir raison de ses espoirs d'avoir un enfant allant jusqu'à courir le risque de se faire violer par le marabout Abdoulaye.

À la mort du cousin Lacina dans le nord du pays, Fama décide de rentrer au village pour reprendre en mains son village avec son lot d'avantages : femmes, tributs, argent. Arrivé dans son fief de Togobala tant rêvé et tant sublimé, Fama réalise que de cette sorte de « *lougan*¹⁶ en friches », « *il ne resterait même plus la dernière pestilence du dernier pet*. »¹⁷. Que faire ? Ecartelé entre sa vision révérencieuse de vivre dans les ruines de son royaume fantôme et la nécessité de rallier la ville qu'il venait de quitter, Fama décide de repartir laissant derrière lui un royaume plus « *pauvre que le cache-sexe d'un orphelin*. »¹⁸

15 AHMADOU KOUROUMA, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, p. 22.

16 Sorte de jachère abandonnée, en ruine.

17 AHMADOU KOUROUMA, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, p. 70.

18 IDEM, *Ibidem*, p. 182.

Revenu en ville, le virus de la politique le saisit de nouveau. Arrêté pour actes subversifs, il est torturé, jugé et condamné à la prison ferme et incarcéré. Il n'aura de vie sauve que grâce à la grâce présidentielle. N'en pouvant plus, cet homme d'honneur décide, encore une fois, de retourner au village. Et c'est sur son chemin de retour qu'il est mordu mortellement par un crocodile sacré.

La création littéraire apparaît chez A. Kourouma comme une vaste réflexion dialogique sur les fonctions du langage. Son écriture laisse résonner astucieusement deux langues, deux voix, deux instances à la fois. Ses romans qui, au fil des périodes apparaissent comme des « *continuelles réponses (aux) continuel défis* »¹⁹ sont l'apanage d'une conscience (mémoire) écartelée d'une part entre *deux temps majeurs* (le Passé et le Futur) et, d'autre part, entre *deux mondes* (l'Afrique et l'Occident), entre *deux visions du monde*. Si le résonnement du passé et du futur, celui de l'Afrique et de l'Occident et, enfin, d'une vision du monde permettent aux mots de voyager d'une époque à une autre, d'un monde culturel à un autre, d'un individu à un autre, il est aussi et avant tout utilisé comme un astuce paratopique de création littéraire. Ce résonnement n'est qu'un escabeau, un prétexte dont se sert l'auteur pour confronter les préjugés, les mensonges, les silences... de l'Histoire qui ont toujours miné les rapports entre les peuples.

En effet, dans *Les Soleils des Indépendances*, deux visions du monde s'affrontent : une première *révérencieuse et nostalgique* vis-à-vis du passé (incarnée par Fama) et une seconde *pragmatique* (représentée par Salimata). Le dénouement du récit fait triompher la « bâtardise » sur le mirage passéiste du vieux prince. Cette confrontation de deux visions du monde est rendue dans *Monnè*, par la scénographie que commande l'histoire du récit. En effet, après la prise de Soba, « *Djigui se crut en devoir de répondre au défi* »²⁰, celui de la communication. Et c'est au griot et à l'interprète, deux « hommes de paroles » qu'A. Kourouma se fiera pour le relever. Leur travail fait de duperie se muera finalement en une « *trahison créatrice* » au moyen de laquelle le romancier ivoirien saura défaire les mots de France pour passer d'un système signifiant à un autre.

Ainsi, le mot « prestataires » (*jeunes filles et garçons réquisitionnés pour les travaux forcés*) devint « *pratati* » (esclaves) après mults difficultés d'articulation du griot. Le mot « progressiste » sonna « *progrissi* » dans la bouche de l'interprète et « *sissi* » (fumée) dans celle du griot alors que les initiales PREP (*Parti de Réconciliation pour l'Émancipation et le Progrès*) s'entendent « prou » (« *le son de l'échappement d'un éhonté pet à un mauvais mangeur des haricots* »)²¹. Cette jonglerie avec les finales de « *progrissi* » ressuscite le mot malinké « *sissi* » (fumée) dont la métaphorisation est plus suggestive.

19 B. MONGO-MBOUSSA, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002.

20 AHMADOU KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, p. 35.

21 IDEM, *Ibidem*, p. 246.

Par ailleurs, les initiales dudit parti sont défaites pour évoquer le « pet ». Au bout de la séquence se dégagent des nettes impressions : « échappé » aux mauvais « mangeurs des haricots », l'idéologie progressiste n'est qu'une illusion comme toutes les autres « *qui, à force d'être galvaudés (...) ont rendu (les Africains) sceptiques, pelés, demi-sourds, demi-aveugles, aphones, bref plus nègres qu'ils ne l'étaient) avant et avec eux* »²².

Comme on peut s'en rendre compte, l'alibi scénographique du travail de traduction confié au tandem Griot-Interprète n'est qu'un motif de création utilisé de biais et que le romancier ivoirien transcende vite, sans doute par résilience, pour assommer l'importation en Afrique des concepts politiques et économiques mal adaptés au contexte local et qui ont coulé les espoirs de développement de l'Afrique – à la manière de leur naufrage dans les bouches du griot et de l'interprète.

Aux prises avec un héritage désormais pluriculturel, A. Kourouma se résout à faire cohabiter dans son texte les imaginaires issus des substrats culturels différents. C'est dans ce sens que l'auteur écrit :

Jean, originaire de l'ouest, était Traoré : tous les hommes de sa région sont des Traoré (...) Et si d'aventure on lui demandait un autre jour, sans hésiter, il devait répondre Traoré (...) Le prénom Jean devint Zan (prénom bambara) dans le discours du griot qui, après cette rapide « malinkisation » (Zan Traoré), qu'il appela islamisation²³.

De Jean, prénom relevant de l'univers judéo-chrétien, le couple Kourouma-Djéliba (auteur-griot) en arrive à Zan qui, avertit l'auteur, est un prénom bambara. Phonétiquement, l'auteur passe de [ʒã] à [zã]. Il découle de cette restructuration phonétique que le phonème [ã] reste identique dans les deux langues. Seules changent, les deux phonèmes [ʒ] et [z]. [ʒã] est tellement proche phonétiquement [zã] que le brigadier l'accepte – comme il est d'ailleurs courant en Afrique d'entendre [ʒa], [zã] à la place de [ʒã].

Dès lors, les mots défilent du Kébi (siège de l'administration coloniale) au Bolloda (palais royal) pour tenter de persuader ceux qui ne « *croyaient pas aux civilités des chiens rouges* » que les « *nazaras* » étaient à Soba pour « *civiliser* » les Noirs et non pour les « coloniser », que « *civiliser* » ne signifie pas « *devenir toubab* » mais bien « faire gagner de l'argent à tous les indigènes », que vouloir la « civilisation » c'est « rechercher l'argent plus que le gibier »²⁴.

Ici, l'humour, une figure de dérision, est mis à contribution pour dédramatiser la scène, une façon aussi pour cet auteur qui lutte au moyen de la parole de jouer sa partition, une partition résiliente. Mais une résilience taquine pour tout lecteur joueur et perspicace car c'est dorénavant à ce

22 IDEM, *Ibidem*, p. 250.

23 AHMADOU KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, p. 170.

24 IDEM, *Ibidem*, p. 56.

jeu de cache-cache qu'il va plier son récit. Joueur car le citoyen français coiffé de son casque « civilisateur » sous le soleil d'Afrique va vite se raviser apprenant au passage qu'il est en train de faire subir aux Noirs d'Afrique ce qu'Hitler infligea aux Français entre 1940-1945, que les visites d'allégeance du vendredi imposées au roi de Soba ressemblent trait pour trait à celles que l'Allemagne infligea au Maréchal Pétain, que l'impôt de capitation exigé aux Noirs n'est pas différent de l'effort de guerre exigé aux Français pendant la même période, que les zombies laissés à Soba par les jeunes enrôlés de force ou morts aux travaux forcés sont semblables aux rafles des Français-Juifs et que le train promis au roi ressemble à celui qui convoyait les Français-Juifs à Auschwitz et que c'est, par conséquent, en tant qu'hommes épris de Liberté les Noirs et les Blancs s'étaient lancés dans « *le combat de l'humanisme et de la liberté pour une guerre qui était celle du Blanc et du Noir, du musulman et du chrétien* »²⁵ pendant laquelle tous les deux se sont aperçus qu'ils étaient vulnérables à la souffrance.

Pour « saluer la grande Afrique », pays de dignité et de bravoure « *ayant participé à la libération de l'homme* »²⁶ et surtout pour venger « le monné » qu'Hitler avait infligé à tous les généraux du monde, le Général de Gaulle décréta le « *monné botouna* » (politique) au cours duquel le mot français « député » devint « djibité ». Pour des raisons politiques évidentes, le Centenaire refusa de donner le correspondant en malinké de ce mot. Il en conclut que « *c'était quelque chose que les Malinkés connaissaient et pratiquaient : il fallait envoyer un otage à la cour parisienne du Massa de Gaulle* » ! Connaissant et pratiquant la notion de « député », Djigui Keita avait compris que donner le mot correspondant était une façon de faire allégeance au Général de Gaulle.

Comme on peut s'en rendre compte, le mot malinké « massa » passe en français sans subir aucune mutation morphologique ou sémantique. Et de fil en aiguille, la conception africaine de la cour royale où, on le sait, chaque contrée sous l'autorité d'un roi envoyait un dignitaire à la cour pour la représenter, rejoint celle occidentale d'une Assemblée nationale où siègent les députés représentant toutes les circonscriptions électorales d'un pays. Nous sommes en face de deux peuples aux expériences politiques différentes mais dont la culture démocratique est une vieille connaissance. Ce travail sur le lexique et la sémantique prouve, sans tomber dans le piège d'un « intégrisme » culturel, que l'exportation de la culture démocratique en Afrique, mise à l'actif du « civilisateur » pour « anoblir » son passé colonial, est aussi un « mensonge ».

Porté par le souci de faire un savant dosage des valeurs entre « *citoyens français qui ont montré par la lutte qu'ils ont opposée au fascisme le prix*

25 IDEM, *Ibidem*, 107.

26 AHMADOU KOUROUMA, *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil, p. 211.

qu'ils attachaient l'un et l'autre à la liberté et à la dignité de l'homme »²⁷, Ahmadou Kourouma n'hésite plus à écrire que Djigui « était un chef admiré, louangé et chanté par les griots d'Afrique et de Paris »²⁸ ! Le citoyen malinké apprend, avec fierté, que le métier de « griot » se pratique aussi à Paris de la même façon que le citoyen français apprend, avec modestie, que le journalisme se pratique aussi en Afrique. La langue française se trouve ainsi diluée à sa rencontre avec la langue malinké, ce qui est une occasion pour cette dernière, longtemps réduite au silence, de se hisser au même rang que la première, de fusionner avec elle pour produire un langage qui rende compte de la complexité d'un monde devenu désormais linguistiquement et culturellement hybride.

Au fil des pages, les mots voyagent au rythme fredonnant de la cora comme en témoigne le récit de la deuxième Guerre mondiale qu'Héraud conte à Djigui :

Hitler, surpris se réfugia dans les boyaux de pangolin de son palais, 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 Badiangara, après la bataille de Macina²⁹.

Le lecteur cultivé – qui connaît la fin tragique du troisième Reich – en sourit devinant que les « boyaux de pangolin » renvoient au bunker où ce dernier s'était retranché avant de se tuer. Et le lecteur africain – qui n'aurait pas de référent pour se représenter un bunker – s'en sort avec l'image que lui renvoient les « boyaux de pangolin » pendant que le lecteur occidental réalise, avec révérence, que le geste d'Hitler fut accompli en des circonstances pareilles par deux vaillants guerriers africains bien des siècles avant.

Voulant, cette fois-ci, dénoncer l'importation des concepts politico-économiques prêt-à-porter, l'auteur écrit :

Le Blanc parla ; se perdit dans de longs développements politico-historiques. Il parla, trop et vite, avec des néologismes : fascisme, pétainisme, gaullisme, marxisme, capitalisme, le monde libre... Des mots intraduisibles que l'interprète a introduits en malinké, que le griot a répétés et commentés sans connaître le sens. Pour le Centenaire et ses suivants, c'étaient des paroles de tons d'oiseaux que les mauvaises prononciations du traducteur et du commentateur rendaient étranges³⁰.

Cet art oral va, vite, montrer ses limites en produisant des malentendus lourds de conséquences. Les fiascos de la traduction mettent à nu l'inadéquation de l'art oral face à la marche de l'histoire et la nécessité

27 IDEM, *Ibidem*, p. 213.

28 IDEM, *Ibidem*, p. 278.

29 IDEM, *Ibidem*, p. 201.

30 AHMADOU KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, p. 211.

pour cet art de se « redéfinir ». Cela sonne le glas de la « vaillance » et par conséquent la fin de la « griotterie ». C'est ce que semble reconnaître, en substance, le griot de Samory lorsqu'il affirme :

Je suis un griot, donc un homme de paroles. Chaque fois que les mots ont changé de sens et les choses de symboles, je retourne à la terre qui m'a vu naître pour tout recommencer.

Le griot s'éclipse et passe le témoin à Birahima, l'enfant-soldat. Celui-ci, fruit de l'école primaire et en rupture de ban, se proposera de conter ses aventures de « *chien errant sans collier* » au Liberia, en Sierra Leone et en Côte d'Ivoire en se servant des quatre dictionnaires (*Larousse, Petit Robert, Harrap's, Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique noire*). Avec les dictionnaires, Kourouma construit sur les ruines mêmes de la traduction une nouvelle technique narrative : la définition. Plus que la traduction – apte à passer les mots d'un monde à l'autre – la définition promènera, dans les deux derniers romans, les mots d'une période à l'autre.

Allah n'est pas obligé, constitue un véritable tournant stylistique dont le tandem Sora/Cordoua annonce le ton dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Contrairement à ses deux premiers romans où la scénographie était plus ou moins la même (personnages principaux âgés : quinquagénaire pour Fama ou centenaire pour Djigui) avec les griots souvent ingénieux au-devant de la scène), A. Kourouma se choisit un enfant pour raconter les horreurs dont il prend soin de déterminer, au préalable, les destinataires. Les faits racontés sont répétés alors que chaque partie se termine par des séquences caustiques rappelant à bien d'égards les facéties de Bingo dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Cette répétition crée une forme de circularité permettant aux mots (re)définis de voyager sémantiquement au sein d'une même société d'une période à une autre. Mais cette circularité n'implique plus la répétition. Elle produit, par contre, une double version des faits rapportés entraînant ainsi un dialogue franc et très osé entre un discours « ancestral » et un discours « moderne ». Tel est le contexte qui forge la résurgence de « *boribana* » (fin de reculades) dans *Monnè* où, tout de suite, l'auteur précise la différence³¹. C'est dans ce contexte qu'il convient de replacer la version officielle de l'histoire ivoirienne donnée par Fanta et la reprise naïve qu'en fait Birahima.

Ces définitions sont, en effet, une « invitation au voyage » au cœur même de l'ulcère qui gangrène l'Afrique, ce « bateau ivre » métaphoriquement présenté par l'ulcère de la mère de Birahima. Cette jambe pourrie n'est autre que l'Afrique des Républiques « bananières » des guides providentiels, et par la suite des guerres civiles qui a fait – et fait encore ? – de nombreux de ses fils des « *perle(s) perdue(s), ébréchée(s)* ». Repérée, mais mal ou non soignée, cette « tumeur » logée au cœur des États africains s'avérera une

31 AHMADOU KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, pp. 182-183.

véritabre bombe à retardement qui, lentement va, selon les mots de l'auteur, « mordre sans avoir les dents ».

Qu'il suffise de rappeler la biographie de la mère de Birahima (son excision, la présentation de Birahima, sa vie après le décès de sa mère) et les « *oraisons funèbres* » de tous les enfants-soldats. L'enfant-soldat est, en effet, non sans humour pour Kourouma, le « *personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle* »³². Et on voit bien pourquoi en lisant ses deux derniers romans qui sont, pour autant, leurs « oraisons funèbres ». Les conclusions d'une étude onomastique fouillée de leurs surnoms (Kik le malin, sékou le terrible, Mamadou le fou, John le fier, Boukary le maudit, Sipponi la vipère) seraient loin de toute idée de noblesse que ce mot prit depuis Bossuet. Et lorsqu'on réalise le rôle de « *vampires* » (*ceux qui s'enrichissent du travail des autres*)³³ que jouent cyniquement les « *patrons associés* » (*les sujets libanais et les multinationales*) dans cet « *abattoir* » (*lieu où on coupait les mains*), on comprend bien pourquoi Birahima détermine les destinataires de son « blablabla ».

Et quand éclate la guerre, les « *aéropages* » (*réunion des gens savants-allusion faite ici à la Communauté Internationale*) se réunissent cyniquement pour jouer au pompier afin que s'accomplisse l'« *ingérence humanitaire* » (*droit qu'on donne à des États d'envoyer des soldats dans un autre pays pour aller tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte*). C'est également à ces « *pyromanes* » criant au feu que l'auteur destine son récit. Aussi le lecteur réalise-il que la destitution de Djigui et son remplacement par Béma a constitué la genèse de la « *bâtardise* ». Lorsque les Français installent les comptoirs et recommandent aux Noirs de « *rechercher plus l'argent que le gibier* », il est de cohérence et de rigueur de reconnaître la paternité de la culture de « *mouillage de la barbe* » au « *civilisateur* ».

Après avoir perçu des « *royalties* » (*redevance due au propriétaire d'un brevet ou d'un sol sur lequel sont exploitées les richesses*)³⁴, après avoir « *pressuré le peuple* » (*exploiter le peuple*), ces « *lycaons* » (*animaux qui, après avoir tué, vont à la rivière se laver et faire disparaître ainsi toute trace de sang*) professent la « *bonne gouvernance* ». Ainsi, la « *bonne gouvernance* » devient un leurre, un mensonge politique car une fois au pouvoir, ces « *guérilleros* » ne savent pas « *séparer la caisse de l'État (de leur) caisse personnelle* »³⁵ moins encore « *instituer une distinction entre vérité et mensonge* »³⁶.

32 IDEM, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000, p. 90.

33 Allah, *Idem*, p. 13.

34 Allah, *Idem*, p. 155.

35 AHMADOU KOUROUMA, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998, p. 194.

36 IDEM, *Ibidem*, p. 197.

Dans ce contexte, on comprend bien que les « *conférences nationales* » se transforment en « foires où chacun pouvait dire tout ce qui lui passait par la tête ». À cela s'ajoute le tribalisme par lequel certaines ethnies voudraient se faire passer avant les autres. Ainsi, l'autre devient un danger (cf. bambara, bushmen, bété,) à écarter. Cette situation, dont l'une des formes d'expression est l'extrémisme, débouche sur l'institutionnalisation des concepts xénophobes (cf. ivoirité) qui font de l'autre une « vermine à écraser ». De fil en aiguille, les partis politiques se forment sur des bases ethniques (cf. RDR dioula) consacrant ainsi la haine de l'autre. La société africaine, jadis havre de paix où l'enfant apprenait la fameuse solidarité africaine, devient une *poudrière identitaire* au sein de laquelle il apprend à être un « *chien errant sans collier* ».

La démonstration pourrait se prolonger mais il est temps d'en tirer quelques leçons. La première leçon que l'on peut tirer est que la confrontation d'un passé mythique (lieu de splendeur, de grandeur, de noblesse et d'équilibre) dont, hélas, la circularité n'implique plus la répétition, avec un Futur synonyme de changement, et par conséquent de dégradation, exige une scénographie spéciale permettant au romancier ivoirien de déployer une énonciation polyphonique. C'est dans ce *dialogisme textuel* que vient s'insérer la voix de l'auteur pour jouer la carte de l'humour grâce à laquelle il *bouscule les idées reçues, il met en doute les « vérités » univoques*. C'est au moyen de ce *dialogue constructif* entre le passé et la « cité moderne », pour reprendre l'expression d'Alioune Diop, qu'Ahmadou Kourouma a réussi à réaliser le « projet transculturel » d'A. Ricard.³⁷

Cet affrontement d'orateurs de légendes et de l'histoire, et ce sera notre seconde et dernière leçon, – que sous-tendent ces deux procédés d'écriture – assorti de « propres exégèses » d'un conteur autofictif décidé à ne plus « servir le mil sans assaisonnement »³⁸ fait de l'espace romanesque une scène sur laquelle s'accomplit en toute lucidité la dramaturgie de la parole au moyen de laquelle A. Kourouma défait les *fétichismes identitaires* nourris par des siècles de préjugés, de mensonges, de fanatisme, de superstition, ... entre les Noirs et les Blancs d'une part et entre les Noirs et leur propre histoire d'autre part.

Écartelé entre les cendres d'un passé glorieux désormais démythifié par les affres de l'histoire et un futur propice aux « outrages et défis », le *Diseur de vérité* refuse de « *fermer l'œil devant l'abeille* », il se propose de faire de ses romans un cadre idéal dans lequel le passé et le futur, le mythe et l'histoire, l'Occident et l'Afrique entament un dialogue nécessaire, une véritable « question de vie ou de mort ». Mais le souci de Kourouma n'est pas de produire un art naïf. Il est plutôt celui de voir les deux peuples confronter leurs « moi », longtemps nourris de clichés pour, ensemble, bâtir

37 A. RICARD, *Identité et projet transculturel*, Paris, CNRS, 1995.

38 AHMADOU KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, p. 65.

un monde moderne qui, tout en reconnaissant la différence entre peuples, consacre la *solidarité et la complémentarité dans un refus de toute forme de hiérarchisation*.

De toute évidence, terminons en disant que l'écriture d'Ahmadou Kourouma est un « théâtre » linguistique, une disponibilité, un lieu où se réalise l'impossible et où se conjure le fanatisme. Sa littérature est une mosaïque, un firmament fait d'ombre et de lumière, un véritable « sentimentèque » où dorment les réservoirs des cultures. Ce sont ces réservoirs, brillants comme des petites lucioles, qui irriguent toute sa texture permettant ainsi aux mots, dans cet immense labyrinthe désormais « déterritorialisé », de *voyager d'un monde à l'autre et d'une période à une autre selon des voies diverses (traduction et définition)*.

4. Vulnérabilité et résilience comme *modus significandi* de la sémiosis sociale

Nous venons de le voir, l'écriture résiliente d'A. Kourouma qu'il considérait lui-même comme « des continuelles réponses aux continuels défis » est donc est réponse à la vulnérabilité causée par l'histoire contemporaine africaine. Nous voyons dans cette conception du roman les propriétés à partir desquelles M. Bakhtine avait jadis défini le roman polyphonique, notamment le dialogisme. En effet, et, pour reprendre les mots de J. Kristeva, il est facile de voir sous ce prisme « dans tout mot [malinké ou français utilisé par A. Kourouma] un mot sur le mot, adressé au mot »³⁹, c'est-à-dire que pour le romancier ivoirien, chaque (ré)utilisation d'un mot chargé d'histoire est un alibi non seulement pour la construction de sa résilience vis-à-vis de l'histoire chargée mais aussi et surtout un astuce de création artistique pour laisser les mots de l'histoire venir dire les maux, laisser les préjugés, les mensonges mais aussi les silences venir, sur scène littéraire reconstituée, montrer subrepticement leurs trivialités.

Ce dialogisme textuel génère dans l'œuvre romanesque d'A. Kourouma un environnement textuel polyphonique dans lequel « se pluralise et se pulvérise le sujet parlant [ainsi que] le sujet écoutant ».

Dans la création littéraire kouroumienne, la résonnance explicite ou implicite de l'« Autre » et « son droit au mot » participe pleinement au processus de co-production de la signification. Elle est aussi un dispositif énonciatif complexe permettant au « Moi » de dialoguer avec l'« Autre », de lui donner l'occasion inespérée de se justifier ses préjugés, ses mensonges

39 J. KRISTEVA, M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, [1929, 1963] (1970a), p. 14 ; *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, l'Âge d'Homme, [1929, 1963] (1970b) ; « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » in *Critique*, Paris, Minuit, t. 236, 1967, pp. 438-465 (repris dans *Semeïotikè, recherches pour une sémalyse*, Paris, Seuil, 1969, 82-112) ; J. MOESCHLER, « Dialogisme et dialogue : pragmatique de l'énoncé vs pragmatique du discours » in *Travaux neuchâtelois de linguistique* (TRANEL 9), 1985, pp. 7-43.

sur le Noir/Blanc. Loin d'être le seul moment de confrontation du « Moi » avec l'« Autre », il est aussi et surtout un astuce par lequel le « Moi » tente une confrontation périlleuse avec lui-même, avec sa conscience au point de le faire douter de ses certitudes et autres « vérités » générales tenues pour irréfutables/immuables mais qui, au gré des malices scripturaires kouroumiens, se rebiffent, se rétractent pour qu'émerge à partir de leurs cendres une nouvelle vision du monde débarrassée des raccourcis et des trivialités. C'est également dans ce sens qu'il faudrait comprendre la portée signifiante des figures de dérision (l'ironie et l'humour – sous sa forme la plus dure, le sarcasme) dans la construction de la diégèse et dans la focalisation finale des récits d'A. Kourouma.

Conclusion

C'est du dialogisme entre la vulnérabilité générée par l'histoire des contacts et de la résilience nécessaire pour se reconstruire qu'Ahmadou Kourouma tisse son œuvre romanesque. En effet, noué au bout du fil de cette vulnérabilité, le discours romanesque de Kourouma, construit, contrairement aux discours traditionnels et « idéologiques » sur les périodes et les acteurs de l'Histoire humaine, ses propres modes de résilience fondés sur une parodisation généralisée grâce notamment aux figures de dérision, à son dispositif énonciatif et à sa scénographie spécifique, à la brisure du pacte autobiographique... L'objectif de ce discours n'est pas de dire la vérité à la manière de l'historien mais plutôt de convoquer l'histoire à venir résonner en lui, par la répétition, la réinvention, la subversion notamment de la langue, avec ses bourreaux et ses victimes, ses préjugés, ses mensonges et ses silences. ■