



1. Position du problème

Qu'on parle de littérature francophone d'Afrique ou plus généralement de littérature négro-africaine, les expressions ne font pas défaut pour désigner les productions littéraires en français d'auteurs noirs. Derrière ces désignations se profile, sans aucun doute, un clivage entre une poétique du purisme linguistique et une poétique de dépaysement, voire d'étrangeté. Ainsi, tout se passe comme si la production littéraire en français d'auteurs hors de France était traversée par la question de l'identité au regard de la langue et de la culture française.

En effet, lorsque le français - langue d'écriture - ne correspond pas à la langue maternelle de l'auteur ou bien dans les cas de non-coïncidence entre langue d'écriture et langue première, cela crée nécessairement un écart par rapport à la norme communément admise.

Une nouvelle forme romanesque tend à se constituer en marge des canons institués par la tradition littéraire française. Entre la norme poétique héritière des Belles Lettres et la tension créative empreinte de néologisme, la littérature francophone d'Afrique, dans sa singularité, n'échappe pas au débat sur la norme. Toute étude de cette littérature conditionne le retour au grand galop de la question de la langue. L'étude du texte littéraire ne saurait être dissociée de celle de l'environnement socioculturel de son auteur. Le questionnement doit donc dépasser les canons traditionnels des recherches littéraires (espace, temps, personnages, actions) pour se focaliser sur la dimension créative des œuvres.

Au-delà du premier niveau d'analyse qui repose sur les principes de la narratologie, nous élargissons nos interrogations à une sémiotique prenant en compte les enjeux de la discursivité et l'approche institutionnelle des faits littéraires. Nous posons l'hypothèse que les modalités de l'écriture africaine subissent des déplacements qui conduisent à un renouvellement en profondeur du genre romanesque. Cela consiste, d'une certaine manière, à transposer le concept d'*hétéroglossie* (Bakhtine 1978)¹ comme accueil dans une forme ouverte des genres et des styles hétérogènes. C'est-à-dire que l'effet de d'étrangeté de l'écriture littéraire d'Afrique francophone tient à l'emploi de procédés stylistiques tels que mélange de genres, et de registres de langue.

Mais avant d'exposer les grandes lignes de la sémiotique trans-culturelle qui croise la problématique de *l'esthétique du divers*, nous allons, tout d'abord, esquisser une réflexion sur la notion de *déterritorialisation*, (Deleuze, 1975)². Une étude du discours romanesque d'Afrique francophone qui focalise l'attention du chercheur sur les divers mécanismes de la traversée des langues et des cultures s'avère nécessaire pour mieux comprendre les enjeux d'une méthode pluridisciplinaire. Pour cela toute nouvelle méthode d'analyse doit prendre en compte l'ambivalence des objets qui sont produits dans l'entre-deux langues, deux cultures (l'Europe et l'Afrique). Autrement dit, l'espace littéraire est marqué à la fois par le désir d'ouverture sur le monde et l'enracinement dans le territoire culturel originel de l'écrivain. Cette situation inconfortable provoque un conflit permanent entre la recherche et la lisibilité. Elle se manifeste chez l'écrivain d'Afrique francophone par une sorte d'effraction systématique qui consiste à subvertir la langue française de façon à lui donner la respiration haletante des langues africaines.

Le contexte d'énonciation, de l'écriture littéraire francophone, impose ses règles qu'on peut esquisser en reprenant l'hypothèse formulée par Deleuze (1975) et alii³. Dans leur analyse du contexte d'énonciation chez Kafka, Juif d'origine Tchèque écrivant en allemand, les auteurs avancent plusieurs hypothèses selon lesquelles, l'écrivain s'est trouvé devant trois situations : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement qu'en allemand. En appliquant ce schéma aux écrivains africains, on s'aperçoit qu'il existe une similitude profonde dans la situation même de la production littéraire de ces auteurs. On sait, par exemple, qu'en qualité de langue de culture et de grande diffusion, le français est le moyen d'expression par excellence des écrivains issus d'anciennes colonies françaises d'Afrique : les écrivains francophones d'Afrique ne peuvent pas échapper, pour reprendre Fanon (1969)⁴, à cette *obligation historique*.

2. Positionnement théorique et méthodologique

L'irruption dans le tissu narratif du substrat ethno-linguistique des fables, des légendes ou des épopées, élargit sans aucun doute les horizons du discours romanesque francophone d'Afrique, ainsi que la méthodologie d'approche. Car l'œuvre littéraire est le résultat d'une trans-textualité, c'est-à-dire d'une forme de réécriture de textes oraux traditionnels. Dans ces conditions, la frontière entre l'écriture et la réécriture est perméable. Elle autorise à parler de *mimétisme discursif*⁵, voire de parodie. Les travaux de recherche qui se réclament de ces outils théoriques de référence s'inscrivent dans la tradition du *dialogisme* caractéristique du discours romanesque développé par Bakhtine (1978 : 89)⁶. Selon l'auteur, « *le roman c'est la diversité sociale des langages ou le dialogue social spécifique des langages* », autrement dit, le discours romanesque est le lieu de rencontre et d'interaction de genres rhétoriques vivants et multiples. Bakhtine pose que « *le roman pris comme un tout est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal* » (1978 : 87). Ce phénomène de dialogisme généralisé, caractéristique du discours en général et de celui romanesque singulièrement, se désigne par les vocables d'*hétéroglossie* ou de *plurilinguisme* du roman.

C'est en cela que la sémiotique est *transculturelle* dans son essence et ses fondements. L'objet de cette étude se trouve défini par Semunjanga (1999 : 28)⁷ de la manière suivante : « *la poétique transculturelle étudie comment les textes littéraires, qui renferment en eux des références aux catégories générales de la littérature (genres, thèmes ou motifs), mais aussi les catégories historiques (symboliques culturelles spécifiques), se différencient les uns des autres à partir des catégories en partie conventionnelles* ».

En concevant un champ d'étude du roman largement ouvert aux relations qu'entretiennent les productions culturelles issues de civilisations différentes, Semunjanga (1999) introduit la recherche de nouveaux concepts opératoires qu'il dénomme *transculturalité et transgénérité*. Selon l'auteur ces notions apportent un meilleur éclairage heuristique sur la nature du travail d'écriture. Ces notions visent donc à étudier la relation transversale qui se négocie entre différentes productions culturelles dans une œuvre romanesque. En réponse à la question de savoir ce qu'on entend par *sémiotique transculturelle*, Semunjanga (1999 : 19) avance que « *C'est la méthode d'analyse qui vise à montrer comment une œuvre artistique dévoile la culture de « Soi » et de l'« Autre » par des coupes transversales sur les genres artistiques et littéraires.[...] de part en part des cultures et des genres littéraires, ou [...] à travers les cultures nationales et les genres, et aussi bien par-delà, au-delà de la culture et du genre. Il s'agit plus précisément d'une méthode qui étudie les relations qu'une œuvre particulière établit avec la macrosémiotique internationale, trop riche et trop variée pour être dans le seul cadre national* ».

Telle une cellule composée de molécules, l'œuvre romanesque est investie de données culturelles qui obéissent au principe d'une sédimentation au fil des âges, ce qui donne à l'intrigue un aspect arborescent et touffu. Le recours au conte, à la légende ou à l'épopée, etc. illustre mieux comment le discours romanesque travaille le feuilletage narratif en superposant les niveaux de l'énoncé et de l'énonciation. Il s'agit pour nous d'observer comment le roman africain francophone inaugure une errance de l'écriture qui cherche l'au-delà du texte, là où l'auteur s'autorise une autonomie grandissante dans l'appropriation de la langue, et là où le travail d'écriture s'écarte de la seule fonction de représentation pour exprimer l'expérience, les rêves et les illusions de la classe intellectuelle africaine. Concrètement nous nous proposons d'observer comment l'œuvre romanesque illustre le contrôle sur l'histoire ainsi que la douloureuse maîtrise de la langue et comment elle ne cherche pas à nier son double héritage.

Aussi, convient-il peut-être d'accepter que toute œuvre artistique soit déterminée par ses relations avec d'autres œuvres tant sur le plan formel que sur le plan thématique. En s'appuyant sur ce postulat, on peut envisager l'étude du roman francophone d'Afrique comme un objet transculturel qui se constitue en marge de la langue et de la culture françaises. Nous envisageons son étude en positionnant nos travaux dans la tradition d'une *sémiotique de l'altération* développée par Peytard dont les termes clefs, *variation, reformulation et transcodage* retrouvent un champ d'application fertile pour l'épanouissement de ses outils théoriques.

Selon Peytard (1992)⁸, « *à travers la recherche systématique des faits de langue dans les discours produits à l'intérieur d'un domaine [la production romanesque*

d'Afrique francophone en l'occurrence], *on détecte des variations qui relèvent de l'intralingual et de l'interlingual, de l'intraculturel et de l'interculturel* ». Notre appropriation de la *sémiotique différentielle* de Peytard ne consiste pas à appliquer mécaniquement sa théorie, mais à voir à quel niveau les variations *transculturelles* s'inscrivent dans la mouvance du texte romanesque francophone d'Afrique. Notre objectif est d'observer comment les variations en tant que substrat des genres traditionnels participent à l'élaboration du discours romanesque. Comment est-il possible que, dans les pratiques discursives, se démultiplient et s'entrecroisent plusieurs genres de discours ?

Ainsi, entre enchaînement logique et rupture de continuité, la notion d'*altération* apporte-elle le support théorique pour expliquer comment, au cours du processus interdiscursif, l'écriture romanesque assume une double fonction : génétique et parodique. Autrement dit, au cours de son processus de formation et de circulation dans l'espace social, l'écriture résulte d'un processus de réécriture des genres traditionnels. Progressivement, nous dressons la carte du champ de notre réflexion, ce qui nous conduit à accepter que « *le concept de reformulation vise l'ensemble des calculs et des procédés qui transforment un discours en un autre discours ; il désigne un espace interdiscursif et montre comment un discours s'élabore à partir d'un autre lui préexistant* » (Peytard 1992 : 76).⁹

De ce questionnement découle notre méthodologie d'analyse sémiotique qui conçoit le discours romanesque sous l'angle de la *diffraction* : c'est au niveau de la fracture dans le discours et dans les genres discursifs qu'il convient de rechercher les *entailles* et les variantes qui les distinguent. Il est peut-être opportun de préciser qu'à la différence de Peytard, lorsque nous parlons de *transcodage* et de *reformulation*, nous n'envisageons pas une catégorisation binaire du type *linguistique / non linguistique*, mais nous considérons le texte romanesque comme un lieu de rencontre, d'osmose et d'imbrication de deux langues, de deux cultures et du substrat de deux littératures. La notion d'*entaille* désigne comme chez Peytard, le lieu où se profilent des différences. Pour nous, il s'agit surtout des différences intertextuelles qui affichent la singularité de l'écriture d'Afrique francophone. En proposant de mener un travail d'analyse pluridisciplinaire en amont et en aval, nous nous fixons l'objectif d'expliquer comment la production romanesque résulte de l'interlangue ou de l'entre-deux. Cet objectif s'inscrit en droite ligne dans le « *traçage d'une sémiolinguistique de l'autrement dit et l'autrement fait* » qui recoupe la notion d'*hétéroglossie* de Bakhtine (1978).¹⁰

Selon Chevrier (1984 : 248)¹¹, « *ces produits [œuvres littéraires francophones] dans une langue étrangère offrent, en effet, la particularité d'un triple sceau ; puisqu'ils se réclament simultanément de leur ancrage au continent noir, de leur enracinement dans la culture d'un groupe ethnique déterminé et enfin des influences occidentales* ». Cette impossibilité d'habiter pleinement le français et la littérature occidentale implique que l'approche sémiotique de l'œuvre romanesque francophone d'Afrique est forcément complexe. Dans la mesure où le contexte d'énonciation est inscrit dans une tradition autochtone, que l'œuvre prolonge, celle-ci imprime une orientation stylistique à l'écriture avec des harmoniques de voix marquées par le double sceau de trois cultures.

La régularité des traits stylistique et poétique peut s'observer en promenant alternativement le regard d'une littérature à l'autre, c'est-à-dire que la singulière aventure de l'écriture francophone la situe, d'une part, au carrefour de la culture du genre romanesque européen et de celle de littérature africaine et, d'autre part, de l'oral et de l'écrit. Tel un *passport culturel*, la richesse de la production romanesque africaine est certainement liée à la cohabitation dans le champ culturel de langues qui se mêlent au français dans le creuset de l'écriture, selon le style propre à chaque écrivain.

3. L'écriture littéraire francophone : de l'osmose à la traversée des cultures

L'existence d'une relation génétique entre littérature orale et production littéraire francophone d'Afrique suppose que le lien ombilical qui unit l'écriture à l'oralité n'est pas encore totalement compromis. Chacune des voix -auteur, narrateur, personnages, voix intercalaires - admet les résonances des voix sociales Tel un laboratoire social avancé de l'interculturel, le discours romanesque africain devrait nous montrer comment coexistent les langages issus d'époques et de périodes différentes qui jalonnent l'expérience du vécu sociopolitique et culturel des peuples.

Travaillant sur les sources génétiques de la production romanesque africaine Koné (1993)¹² distingue deux étapes dans la création littéraire d'auteurs francophones. Il pose que le roman africain peut être considéré comme un texte qui prend sa source dans la tradition orale. Toutefois, après un examen approfondi, le constat qui se dégage montre que, progressivement, l'auteur finit par dominer ses sources : « *il écrit une histoire ancienne comme s'il inventait lui-même une intrigue romanesque* » (1993 : 65). Apposant son empreinte personnelle de créateur sur le récit traditionnel, l'auteur ne peut plus être considéré comme un simple traducteur. Mais il recrée des textes qui existaient déjà dans la tradition orale., en reprenant les matériaux oraux, il les moule dans une nouvelle forme. C'est à ce niveau que les canons de la narrativité occidentale interviennent dans l'échafaudage.

On peut ranger dans cette catégorie tous les romans historiques tels que *Soundjata ou L'épopée mandingue* de Djabril Tamsir Niane (1960) et *Chaka, une épopée bantoue* de Thomas Mafolo (1939). Ces deux œuvres littéraires correspondent à une étape de transition entre le récit épique traditionnel traduit et la véritable œuvre romanesque moderne résultant d'une invention, mais qui conserve, toutefois, les structures génétiques du récit traditionnel. A propos de *Soundjata ou l'épopée mandingue*, par exemple, Ricard (1995) souligne qu'il s'agit non d'une œuvre orale, mais de « *la reconstitution d'une épopée, de la construction d'un texte synthétique à partir d'autres textes issus de griots, de traditionalistes, mais aussi de données de l'histoire* »¹³. Dans la seconde étape de l'invention romanesque, « *le mouvement de libération de l'écriture et de l'écrivain s'accroît* » (Koné 1993 : 67)¹⁴. C'est pourquoi, tout en gardant le lien génétique qui l'unit à la culture source, l'écrivain prend plus d'indépendance. S'étant libéré progressivement de toute contrainte de fidélité par rapport à sa source d'inspiration, il s'évade du réel en s'élançant dans l'imaginaire. Toutefois, il continuera toujours à puiser dans la masse

verbale du discours social la variété des langages, qui serviront de mouture au discours romanesque. Ainsi les éléments de fiction seront-ils coulés dans la mémoire culturelle selon le principe d'osmose ou de capillarité. Cette masse verbale constitue alors la matière première qui est moulée selon les canons du genre romanesque occidental. C'est à ce niveau qu'intervient le génie personnel de l'auteur qui crée une œuvre conforme à sa pensée personnelle et non plus à l'esprit traditionnel.

Jouant sur l'éclatement et la dissémination du récit traditionnel, Saïdou Bokoum récrée dans *Chaîne* (1974) une nouvelle forme littéraire. Dès l'incipit on peut lire : « *Chaîne ! Chaîne ! Je commence par chaîne. Celui qui ne commence pas par chaîne finit par chaîne* » (1974 : 7). On comprend mieux ce passage surprenant si l'on sait qu'il résulte de l'altération d'une séquence incantatoire propre à la culture peule, laquelle se présente de la manière suivante : *Je commence par le nom de Dieu. Celui qui ne commence pas par le nom de Dieu finit par le nom de Dieu*. Toute l'œuvre de Bokoum est bâtie sur la parodie des genres et des récits traditionnels. En jouant à fond, la parodie que Genette (1982)¹⁵ définit comme *une transformation stylistique*, et que Bakhtine (1978)¹⁶ désigne par *stylisation*, l'imitation chez Bokoum semble garantir la pertinence des genres traditionnels dans la création romanesque francophone.

Les deux étapes de la création littéraire ainsi définies ne correspondent pas de manière rigoureuse à une évolution diachronique, mais elles permettent aussi, sur le plan méthodologique, de dépasser le papillotement de la surface textuelle et d'observer plus en profondeur comment l'œuvre manifeste dans la coulée verbale des bribes de discours et des indices d'un mariage culturel. En tissant de multiples réseaux transculturels où se marchandent toutes les valeurs esthétiques, l'écriture exige pour sa réalisation une mobilité d'esprit. Telle l'activité d'une abeille ouvrière, elle est un processus de butinage, de phagocytose, voire de transformation de nappes d'images, de symboles structurants, de systèmes de représentations, qui constituent la profondeur souterraine du texte.

L'intrusion de ces formes esthétiques dans la littérature moderne met en lumière les mécanismes de continuité relative de la culture orale dans l'ordre scriptural. C'est ce lien génétique affiché par l'écriture romanesque que Tine (1985) appelle *oralité feinte*¹⁷. L'auteur désigne par cette notion le processus d'absorption par le roman de l'ethno-texte, c'est-à-dire des genres littéraires traditionnels, qui englobent toutes les paroles faisant partie du discours de l'oralité, lesquelles sont ponctuées par les traditionnelles formules rituelles qu'on peut entendre dans une interaction sociale ordinaire. « *L'oralité feinte [est donc] une espèce de caisse de résonance des différents récits, des différents types de discours et de langages qui circulent dans la société africaine* ». (Tine 1985 : 106).

L'auteur souligne que l'ethno-texte et le discours de l'opinion sont « *l'espace où l'on peut lire l'identité de l'auteur et de son auditoire implicite* » (1985 : 113), c'est-à-dire la façon d'investir dans l'œuvre romanesque l'un des caractères essentiels de l'esthétique traditionnelle. Dans ce mélange de genres qui aboutit à la création de formes nouvelles, la régénération formelle ne consiste pas en une simple reconduction des techniques narratives de la culturelle originelle

dans un genre d'importation. Mais au contraire, elle participe au processus de recréation d'une œuvre romanesque dans laquelle l'écrivain met du sien. C'est en cela que la fécondation de l'écriture romanesque par l'oralité, en qualité d'agent sémiotique, repose sur un processus fort complexe. On peut parler de destruction d'abord et de reconstruction ensuite. Le tout reposant sur un tissage de discours qui enracine les œuvres romanesques dans l'univers africain. En un mot la création littéraire repose sur le dialogue de cultures redistribuées selon une combinatoire propre à chaque écrivain.

Dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, l'incipit fournit un exemple adapté de mythe à travers la voix d'un narrateur alerte et soucieux des réactions de son narrataire : « *comme tout malinké quand la vie s'échappe de ses restes, son ombre se releva, grailonna, s'habilla et partit [...] pour le lointain pays malinké...* » Le narrateur, qui cherche à entretenir une complicité joyeuse avec le narrataire face à la situation décrite, anticipe sur la réaction de celui-ci en ces termes : « *Vous paraissez sceptique ! Eh bien, moi je vous le jure et j'ajoute [...] Mais, attention ! Sans que le défunt revive. La vie est au pouvoir d'Allah seul ! [...] Donc, c'est possible, d'ailleurs sûr que l'ombre a bien marché jusqu'au village natal ...* »¹⁸. Tout au long de la page 9 et 10, le narrateur entraîne son narrataire dans les méandres d'un récit qui sort de l'ordinaire. Mais la valeur esthétique du récit porte sur l'alternance entre les séquences narrées, qui transportent l'esprit humain au-delà du réel et l'ironie qui fait de la lecture une activité ludique. Cette seconde fonction correspond, nous semble-t-il, à l'une des définitions de la parodie conçue comme *déformation ludique* ou *imitation satirique du style* Genette (1982)¹⁹.

L'écrivain peut aussi s'appropriier tout simplement le genre littéraire occidental, comme ce fut le cas pour la plupart des écrivains de la première génération. Au cours de cette période, plusieurs romans empruntent la forme de l'autobiographie, par exemple. Mais, de nos jours, la production romanesque s'inscrit de plus en plus dans la tradition francophone, ce qui permet de parler d'une production romanesque hybride, située à mi-chemin entre la culture occidentale et celle de l'Afrique, conciliant ainsi des univers symboliques différents. Les œuvres romanesques se présentent, d'une certaine manière, comme une aspiration à la synthèse dont l'hybridité garantit la richesse de l'interaction des cultures qui, au dire de Glissant (1990 : 46), peut être appelé « *l'aventure du multilinguisme et [...] l'éclatement des cultures* »²⁰.

Les grandes lignes de notre démarche méthodologique étant définies, on peut maintenant démontrer à partir des œuvres de Kourouma comment l'on peut construire un réseau de relations pluridisciplinaires dans le cadre d'une étude romanesque.

4. Le conflit des énonciations chez Ahmadou Kourouma

La singularité de *Allah n'est pas obligé*, réside à la fois dans le conflit des énonciations et dans l'interconnexion de plusieurs langues et de plusieurs discours. Le narrateur se propose d'utiliser des dictionnaires pour chercher les gros mots (vocabulaire peu usuel et pas courant, voire grandiloquent) et surtout les expliquer parce que, dit-il, « *mon blablabla est à lire par toutes sortes de*

gens ». Dès l'incipit le narrateur annonce l'utilisation de quatre dictionnaires, ce qui est l'indice de la coexistence dans l'écriture de mots issus de trois langues : le français de France, le français parlé en Afrique et le créole parlé au Liberia et en Sierra Leone, qu'il qualifie de pidgin. En dehors de ces langues, mises en contexte par un discours littéraire, l'écriture de Kourouma met en relation co (n) textuelle le dire et le dit, la langue d'écriture et la langue maternelle de l'auteur. Cette écriture semble être le prisme où se reflète le discours social (Angenot 1989) qui actualise sa rumeur dans l'écriture de Kourouma.

Nous référant à la taxinomie des genres oraux en Afrique (Koné, 1993), nous identifierons dans l'œuvre de Kourouma ce qui relève des genres narratifs - conte, épopée, légende - et des genres non narratifs - proverbes, dictons, devinettes, énigmes. On sait que les genres non narratifs sont des formes conventionnelles, c'est-à-dire qu'ils obéissent à une règle imposée du dehors à la masse verbale. Plus facilement identifiables dans le discours romanesque, les formes non narratives se laissent définir comme « *tout fait de style perçu également comme caractéristique d'une tradition ou d'une doctrine esthétique ou d'une langue spéciale* ». (38 : 3). En tant que structures linguistiques stables coulées dans des syntagmes figés, les formes non narratives sont facilement identifiables. Au contraire, les substrats du conte, de l'épopée, de la légende sont récupérés et coulés dans les canons du récit romanesque occidental. Dans ces conditions, il devient plus difficile de repérer dans le discours romanesque ce qui relève de la culture littéraire traditionnelle de ce qui est emprunté au roman occidental.

5. Le substrat des genres narratifs dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma

Comment, dans l'œuvre de Kourouma, la forme de l'écriture s'identifie-t-elle à l'espace de la mémoire mandingue ? Comment le texte résultant de la création romanesque travaille-t-il à restituer le fond primordial par réminiscence ou mimétisme ? Pour répondre à ces questions, nous allons, tout d'abord, dégager les grandes lignes du personnage épique et celui du conte, pour montrer ensuite en quoi le personnage dans l'œuvre de Kourouma présente des ressemblances avec celui des genres narratifs traditionnels. Dans les genres narratifs traditionnels en général, l'intrigue se noue autour du destin d'un personnage victime d'injustice. Sa mission consiste à rétablir cette injustice, par exemple en se lançant à la reconquête d'un trône perdu. Le héros incarne généralement des valeurs par son ascendance familiale ou par sa tenue en société, il est prédestiné.

Des similitudes entre le personnage épique et celui du roman de Kourouma se dégagent, qu'il s'agisse de Fama dans *Les Soleils des indépendances* ou de Djigui dans *Monnè, défi et outrages*. Prince de la dynastie des Doumbouya, Fama est « *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...* » (1970 : 5).²¹ L'on reconnaît ici les indices de l'exorde de la louange entonnée par le griot à l'adresse du prince. L'épidictique trouve donc sa place dans le substrat de la parole du griot intégré dans le discours romanesque.

On sait que la vie du griot et sa fonction sont, par ailleurs, liées à l'histoire de l'aristocratie mandingue. Le destin de Fama est prédéterminé par le récit fondateur, celui de son ancêtre Bakari qui, faute d'avoir interprété correctement des paroles révélées par une voix céleste, accepte le compromis qu'on lui propose. La fatalité qui pèse sur Fama est liée alors au mythe de la fondation de Togobala. Ce mythe qui est inséré au premier plan du récit conditionne le déroulement de l'intrigue. Comme cela se voit, la structure du récit est imposée par la narration d'un récit premier, le récit traditionnel.

Quand à Djigui, par le seul patronyme Keïta, l'on sait à l'avance qu'il est prince de l'aristocratie mandingue. Contrairement à Fama qui « *buta sur intrigues, déshonneurs, maraboutages et mensonges* » (1970 : 31), lequel devait succéder à son père et au dépens de qui l'administrateur colonial *choisit un lointain cousin de Fama...*, et ainsi Djigui Kéïta est-il intronisé comme roi de Soba (Grande ville). Rattrapé par son destin, l'empire du Mandingue est envahi par les troupes coloniales. L'empereur ordonne à son vassal Djigui de détruire la capitale de son royaume. Au lieu d'obéir, Djigui entreprend de construire une forteresse de défense. Mais devant la poussée des assaillants, Soba et tous les autres royaumes tombent l'un après l'autre dans les mains des colonisateurs. Fidèle collaborateur, rebelle ensuite, Djigui est déposé au profit de son fils Bema plus obéissant.

Certes, Fama et Djigui apparaissent comme les archétypes du héros épique. Mais le contraste entre le rêve de prince et la réalité vécue permet au narrateur d'inscrire tout au long du récit romanesque l'humour et la satire sociale. Fama et Djigui qui incarnent des valeurs positives par leur origine sociale sont entraînés dans les péripéties de la déchéance humaine. Comme la narration est protéiforme, les techniques du roman sont comparables à celle d'un conte dont les modèles les plus représentatifs sont le type ascendant et le type descendant. Dans le premier cas, le héros part d'une situation initiale non favorable qu'il transforme en sa faveur. Tandis que dans le type descendant, le héros part d'une situation favorable dont la dégradation progressive débouche sur un manque qui est la situation finale. Le récit de Fama et celui de Djigui semblent correspondre au principe de la narration de type descendant. Les deux personnages - issus chacun de la noblesse mandingue - sont dépeints de façon burlesque. Fama est déstabilisé par les transformations sociales profondes intervenues après l'indépendance pour laquelle il a oeuvré inlassablement. Contrairement à l'aisance digne d'un prince Doumbouya, tel un « *charognard, ou bandes d'hyènes* », Fama, tout comme « *les vieux malinké, ceux qui ne vendent plus parce que ruinés par les indépendances* » (1970 : 11), utilise sa force de travail dans les obsèques et les cérémonies funéraires pour survivre. « *Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisait bande avec les hyènes. Ah ! Les soleils des indépendances ! c'est grotesque sous tous les Soleils* », commente le narrateur.

Tout au long du récit, le narrateur décrit d'une manière saisissante la déchéance de Fama dont la condition humaine contraste de plus en plus avec le statut traditionnel. L'héritier de la dynastie des Doumbouya n'est plus qu'un *mâle tondu et séché par les indépendances*. Le statut de prince déchu convient alors

au contraste entre l'honneur et la honte. L'itinéraire du personnage marque ainsi la fin du mythe de la grandeur de la dynastie des Doumbouya, altération des valeurs morales, le *monde renversé*.

Tout comme Fama, Djigui est un héros tragique confronté à l'absurdité du monde. Partagé entre grandeur et déchéance, sa vie est d'un comique saisissant. Intrônisé en qualité de roi de Soba, Djigui est dépeint par le narrateur comme le plus beau, le plus intelligent, le plus fort des rois. Toutefois, Djigui se livre sans souci d'éthique à une vie frivole. Personnage contrasté, il est à la fois grand féticheur et fervent musulman, méchant et charitable, aimé et haï. Ce double visage du personnage burlesque se dessine tout au long du récit.

Outre la légèreté des mœurs du roi de Soba, celui-ci est comparé à Samory, le plus grand conquérant de l'Afrique Occidentale, qui résista contre l'invasion française pendant 16 ans. Or, contrairement à Samory, le traité d'allégeance signé avec les colonisateurs fait de Djigui un instrument du régime colonial. On sait, par ailleurs qu'au moment de mobiliser son armée contre les envahisseurs étrangers, Djigui s'active avec ses fétiches à « *la plus titanesque construction de la Négritie* ». (123) ; pourtant la grande muraille ne résiste pas puisqu'elle est détruite par l'ennemi. Reprenant la guerre contre les colons sous le titre de général d'armée, Djigui est appelé Kélémassa (maître de guerre). Mais les moyens utilisés sont dérisoires, car le conseil de guerre qui se forme pour faire face à l'armée coloniale est composé de vieillards agitant des fétiches. Tout se passe comme si conjuration et sortilèges constituaient une force indomptable susceptible de mettre en déroute toute force militaire. Abandonné par ses plus proches conseillers, Djigui décide d'entrer à Toukoro, le village sacré ; tout comme Fama, il meurt en chemin.

Les deux personnages ont en commun l'itinéraire, la fougue et le rêve de restaurer l'ordre ancien. Malgré leur vie chaotique, l'humour qui domine le récit désamorce le choc tragique. Le portrait parfois extravagant des personnages donne au narrateur l'occasion d'alterner humour et tragique. Autoritaires, fiers et sensibles à l'honneur, ils subissent chacun un échec à la mesure de leur ambition. Cette situation est d'autant plus remarquable que Fama se fait attaquer violemment par un griot qui, dans les conditions normales, ne pouvait être que son serviteur. « *Des descendants de grands guerriers (c'était Fama) vivaient de mensonges et de mendicité (c'était encore Fama), d'authentiques descendants de grands chefs (toujours Fama) avaient troqué la dignité contre les plumes du vautour* » (16). Cette séquence du récit qui est un outrage adressé à Fama peut être rangée dans la catégorie du blâme. La parole du griot appartient à la catégorie des discours épidiectiques.

On peut observer que le narrateur manipule à volonté le rythme de l'expression, les personnages et le récit de façon à donner une allure comique à chaque scène. Des commentaires personnels tels que « *avec les pas souples de son totem panthère, des gestes royaux et des saluts majestueux* » (dommage que le boubou ait été poussièreux et froissé) habitent tous les compartiments du récit. De telles interpellations installent un contrat de communication tacite entre narrateur et lecteur. Une scène d'humiliation identique à la précédente est vécue par Djigui, lorsque celui-ci veut s'opposer à l'ordre du capitaine français. C'est l'occasion pour Moussa Soumaré, l'interprète d'interrompre le

Roi et de le rappeler à l'ordre en disant que « *quand un Toubab s'exprime, nous, Nègres, on se tait, on se décoiffe, se déchausse et écoute. Cela doit être su comme les sourates de prière, bien connu comme les perles de fesses de la préférée* » (142). Tout se passe comme si, désavoué par un simple tirailleur, le Roi ressemblait à un renard qu'une poule aurait prise.

On peut déduire que la création romanesque de Kourouma, comme chez la plupart des romanciers africains se traduit par l'amalgame des traits formels des récits oraux et ceux du roman occidental. Contrairement aux deux romans précédents où le substrat de l'épopée constitue la mouture de base pour la recréation littéraire, *En attendant le vote des bêtes sauvages* résulte d'un effet de réécriture du chant des chasseurs dans le milieu mandingue : *le donsomana*²². Le donsomana est une geste ou une ode qu'entonne le *séréwa* ou *Sora* au cours de veillées. L'énonciation de louanges qui rappellent les exploits de chasses s'accompagne d'une musique émanant d'un instrument à cordes : le *nkoni*. En mimant le chant de louange, un air propre aux chasseurs, l'auteur donne la parole au narrateur traditionnel - le Sora, griot appartenant à la confrérie des chasseurs, qui détient le monopole de la parole d'exhortation des chasseurs. Il domine incontestablement le récit romanesque, en maître de la parole. Mais cette fonction « *exige qu'on parle du héros dès l'instant où son germe a été placé dans le sein de sa maman* ».

Dans sa narration, le Sora est accompagné d'une instance énonciative le cadoua qui joue le rôle de répondant. Il rythme l'énonciation du Sora par un *namou*, c'est-à-dire *oui je t'écoute*, comme cela se passe habituellement au cours des veillées de conte. Dès l'incipit, le narrateur principal, définit sa fonction de la manière suivante : « *Moi Bingo, je suis le sora ; je louange, chante et joue de la cora. Un sora est un chantré, un aède qui dit des exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs. Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs* ». (9). La fonction du Sora est cependant périlleuse, car l'élocution louangeuse doit faire corps avec la dénonciation du régime sanguinaire du dictateur. C'est à ce niveau qu'il met en pratique ses talents oratoires en maniant d'une façon très raffinée la parole. Le panégyrique jubilant du Sora prend la forme d'un mélange burlesque de la langue de bois et des clichés traditionalistes. C'est un exercice d'habileté qui consiste à dire les vérités les plus terrifiantes en feignant la candeur totale. Une fois investi dans ses fonctions de narrateur omniscient, il se déploie dans tous les sens et sa parole prend tous les dimensions. Le récit se transforme alors en déclamation poétique, un ensemble de scènes d'affabulation. La parole du panégyrique s'amplifie et s'étend aux langages et aux paraboles même apocalyptiques. L'écriture qui est à la fois espace total et parole achevée, dépasse les limites géographiques d'une territorialité fictionnelle pour investir mythe et légende. En occupant une large place dans la narration du récit, le Sora transforme le texte entier en *donsomana*. Dans ces conditions, le mimétisme discursif du récit oral n'est pas une technique de création romanesque implicite, mais au contraire, il constitue l'ossature même de l'œuvre.

En s'appuyant sur la production littéraire orale comme source de création romanesque, l'œuvre de Kourouma est, dans une certaine mesure, la réécriture

de récits d'exploits de chasse, ce qui crée les conditions nécessaires d'attribution au personnage du président dictateur le statut de maître chasseur. Par la même occasion, la classe politique est considérée comme une confrérie de chasseurs (page 171). Aussi avec l'assimilation permanente de la chasse et de la politique, la barrière entre l'humanité et la bestialité devient poreuse. On sait que cette frontière est déjà rompue dans *Les Soleils des indépendances* où le Parti Unique est comparé à « *une société de sorcières, où les grands initiés dévorent les enfants des autres* ». En levant les barrières entre animaux et humains, activité de chasse et pratique politique, activité productive et pratique occulte, la liberté formelle du roman se plie aux contraintes d'un chant ritualisé. Manœuvrant avec souplesse, l'auteur se laisse entraîner par son audace. La structuration du récit obéit au rythme de veillées à la place des chapitres. Chaque veillée est précédée d'un préambule, de trois proverbes, qui tient lieu d'exorde et se clôt par une série de trois proverbes : la péroraison. Le respect de ce rituel oratoire en fait une répétition qui construit un nouveau cycle emboîté en spirale. Ainsi la linéarité du récit est subvertie par des formes circulaires insistantes. Le récit s'organise en 6 veillées et 24 séances, comme si l'auteur s'était inspiré de la structure des contes des mille et une nuits. Chaque veillée s'organise autour des exploits de chasse d'un personnage qui entretient le double statut chasseur-homme politique d'une part, et d'autre part personnage traditionnel -personnage de roman. Narrateur, personnages et discours qu'on leur attribue constituent alors un fond primordial de la culture source qui prend forme dans le roman moderne en processus de création. Tous ces éléments aident à la structuration du récit. On peut déduire que le roman francophone est le prolongement de la parole artistique traditionnelle. L'examen des éléments narratifs et non narratifs ainsi que d'autres types de discours permet sans doute d'établir des liens d'affiliation entre roman africain francophone et genres littéraires oraux.

6. Stéréotypes ethniques, stéréotypes religieux : de l'humour à la satire

En convoquant la notion de stéréotype, nous faisons référence aux travaux d'Amossy (1997)²³. Chez cet l'auteur, « *Le stéréotype est une croyance, une opinion, une représentation concernant un groupe et ses membres [ou alors le] préjugé désigne l'attitude adoptée envers les membres d'un groupe en question* » (1997 : 34-35). Notre objectif est d'observer le mode de description des personnages, autrement dit l'ensemble des traits caractéristiques qu'on leur attribue, ainsi que le mode de circulation dans l'œuvre de l'image collective. Dans *Les soleils des indépendances* une description singulière attire l'attention par son évocation, parce que dans l'arrière-plan textuel se profilent les problèmes ethniques qui sont à l'origine de plusieurs conflits en Afrique. En effet à la page 15 le narrateur décrit un des personnages de la manière suivante : « *c'était un court, rond comme une souche, cou, bras, poings et épaulés de lutteur, visage dur de pierre* ». Il poursuit ensuite à la page 16 en ces termes : *il était ramassé, membré de pilons rondement coudés* ». Se profilent les caractéristiques physiques d'un type humain de petite taille dans la phrase suivante : « *il se hissait sur la pointe des pieds pour égaler Fama en hauteur* ». Le lecteur est éclairé davantage à la page 100 où le

narrateur décrit l'arrivée de Fama à la frontière qui sépare la république des Ebènes et celle de Nikinaï. On peut lire « *le petit douanier, gros, rond, ventru, tout fagoté de la poitrine aux orteils* ». Cette description à l'aide de mots dont l'ancrage mandingue assume une fonction esthétique et ludique, tout comme la précédente, rappelle le phénotype des habitants du sud de la Côte d'Ivoire que les nordistes, malinké, appellent *forestiers*. Poursuivant le cours du récit, le narrateur parle « *d'un bâtard, un déhonté de rejeton de la forêt* ». Une tout autre trace, qui attire l'attention du lecteur sur les clichés ethniques, est « *le fils de sauvage de douanier* ». Le trait sauvage attribué au forestier s'oppose à musulman (civilisé), que le texte suggère dans les termes suivants : « *heureusement que le chef de poste était malinké donc un musulman et à même de distinguer l'or du cuivre* ». À travers cette distinction on peut établir une différence entre Fama (prince) et les gens ordinaires.

Dans *Allah n'est pas obligé*, on retrouve aussi les mêmes stéréotypes ethniques entre Bambara et Malinké. « *Dans notre pays le Horodougou, dit-il, il y a deux sortes de races les Bambara et les Malinké. Nous qui sommes des malinké, des dioulas, des musulmans. Les malinkés sont des gens bien qui ont écouté les paroles d'Allah. Ils prient cinq fois par jour, ils ne boivent pas du vin de palme et ne mangent pas le cochon ni les gibiers égorgés par un cafre féticheur comme Balla. Dans d'autres villages, les habitants sont des Bambara, des adorateurs, des cafres, des incroyants, des féticheurs, des sauvages, des sorciers* ». Parlant de l'infirmier qui a annoncé à sa mère que la plaie était incurable, le narrateur précise, « *l'infirmier était musulman et ne pouvait pas mentir* » (page 25). Cette manière de voir correspond bien à ce que le narrateur raconte à la page 32 : « *La mort de maman me fait mal, encore très mal. Parce que les déclarations des vieillards cafres étaient des gros mensonges. Ils étaient de fieffés menteurs* ». On retrouve aussi à la page 61 « *les malinké les appellent les bushmen, des sauvages, des anthropophages, parce qu'ils ne parlent pas malinké comme nous et ne sont pas musulmans comme nous* ».

L'évocation de ces stéréotypes ethniques se déploie selon une opposition binaire du type bon/mauvais, musulmans/cafres sinon sauvages, mais la stratégie de l'auteur déguisé derrière le narrateur consiste à montrer, d'une part, que dans la mentalité mandingue, les autres sont des féticheurs, des méchants, et d'autre part, malgré cette vision du monde, les malinké, dans un syncrétisme religieux total pratiquent la religion musulmane et ont cependant recours aux croyances magico-religieuses comme le fétichisme, la sorcellerie, etc. La pertinence de cette observation peut se vérifier dans *Allah n'est pas obligé* lorsque que le narrateur précise, « *les malinké sous leurs grands boubous paraissent gentils et accueillants alors que ce sont des salopards de racistes* » (page 61). Parlant du guérisseur Balla, le narrateur affirme qu'il est cafre, « *le jour de sa mort, aucun musulman ne doit aller à son enterrement et on ne doit pas l'enterrer dans le cimetière musulman. Et personne, strictement personne ne doit manger ce qu'il a égorgé* ». Balla était le seul Bambara du village, Bambara ne voulant pas simplement désigner une ethnie, mais « *le seul cafre du village. Tout le monde le craignait. Il avait le cou, les bras, les cheveux et les poches pleins de gris-gris. Aucun villageois ne devait aller chez lui* ».

Mais en réalité tout le monde entrain dans sa case la nuit et même parfois le jour parce qu'il pratiquait la sorcellerie, la médecine traditionnelle, la magie et mille autres pratiques extravagantes ». D'une part, les Malinké rejettent les pratiques animistes, d'autre part tous les faits sociaux sont régis par ces mêmes croyances. L'évocation par le narrateur de ces deux attitudes antinomiques laisse entrevoir une vision satirique de la vie sociale au quotidien.

Cette observation est aussi valable pour *les soleils des indépendances*. En effet, pour marquer d'un cachet particulier ce syncrétisme religieux perceptible dans l'imaginaire mandingue et dans l'attitude et le comportement des Malinké, le narrateur raconte que « *Les Malinké ont la duplicité parce qu'ils ont l'intérieur plus noir que leur peau et les dires plus blancs que leurs dents* » (page 105). Derrière cette vision satirique, le narrateur entrevoit que les Malinké se prennent pour des musulmans très pieux, or ils utilisent tous les fétiches pour jeter de mauvais sorts sur des personnes innocentes. Le narrateur se pose la question suivante : « *sont-ce des féticheurs ? sont-ce des musulmans ? Le musulman écoute le Coran, le féticheur le Koma ; mais à Togobala, aux yeux de tout le monde, tout le monde se dit et respire musulman, seul chacun craint le fétiche* » (page 105).

Le stéréotype de la duplicité se retrouve aussi dans *Monné, outrage et défis*. La chronique du narrateur à propos de la grippe espagnole installe dans le récit les stéréotypes raciaux. « *Les Noirs [dit-il] sont mensongers. Il est impossible d'écrire une histoire vraie du mandingue. Pendant cette première guerre, l'épidémie de grippe espagnole qui sévissait en Europe gagna l'Afrique. On l'appela la maladie du vent. Les Malinké sont tellement fabulateurs qu'il est encore impossible d'estimer le nombre de victimes de cette maladie* ». (85). Les expressions utilisées dans cet épisode du récit sont, d'une certaine manière, la reprise de celles qu'on retrouve à la fois dans *Les Soleils des indépendances* et dans *Allah n'est pas obligé*. Le narrateur présente dans ces romans les stéréotypes ethniques de manière assertive véridique, car tout se passe comme si sa parole correspondait également à l'opinion commune : « *les Malinké du Horodougou le savent bien ...* » (pages 154-155). Mieux encore, cette double vision du monde se déploie comme suit : « *vous les connaissez bien : les malinké ont beaucoup de méchancetés et Allah se fatigue d'assouvir leur malveillance ; beaucoup de malheurs, et Allah s'excède de les guérir, de les soulager. Alors que devant le refus d'Allah, à son insuccès devant un sort indomptable, le malinké court au fétiche, court à Balla* ». Dans cet épisode du récit, tout est présenté comme si la vie quotidienne des malinké se déployait selon un double paradigme : l'image et la réalité, l'apparence et le vécu quotidien, les croyances ancestrales et la religion musulmane.

7. Du littéral au littéraire dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma

L'ancrage du discours quotidien mandingue se reconnaît dans l'écriture de Kourouma aux énoncés français qui sont le résultat d'une traduction littérale. On peut avancer que l'auteur a recours au mimétisme discursif comme style d'écriture. Ce mimétisme concerne, d'une part, le discours mandingue quotidien, d'autre part, le français de l'Ivoirien modeste, celui sur qui l'école a eu peu ou pas d'influence. En partant de quelques exemples

tirés d'*Allah n'est pas obligé* nous allons observer comment le narrateur mime le discours quotidien mandingue. A la page 9 de l'incipit on peut lire : « *Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux. J'ai quitté le banc parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère* ».

La lecture de ce passage conduit à reconnaître facilement les expressions d'origine mandingue, langue maternelle de l'auteur, qui sont l'objet d'une traduction littérale. Si ces expressions d'origine mandingue se retrouvent tout au long du roman, le littéral ne constitue qu'une des formes esthétiques de l'écriture de Kourouma. Car, ce procédé trouve un support dans l'usage des proverbes, des aphorismes et des comparaisons. On peut observer, à la suite de l'extrait précédent, que le narrateur ménage un espace de rencontre entre le discours de la rumeur publique ou la configuration du *Tiers-parlant*, expression que nous empruntons à Peytard (1992)²⁴, du genre « *les gens disent que* », dans le roman « *tout le monde dit que l'école ne vaut plus rien* ». Ce *tout le monde* c'est-à-dire n'importe qui, ne peut être que la communauté d'origine de Brahima le narrateur autodiégétique. On comprend alors pourquoi celui-ci convoque en appui l'aphorisme, « *même pas le pet d'une vieille grand-mère* », pour actualiser l'imaginaire mandingue. En note explicative, comme forme de négociation narrateur-narrataire, on peut lire, « *c'est comme ça on dit en nègre noir africain indigène quand une chose ne vaut rien. On dit que ça vaut pas le pet d'une vieille grand-mère parce que le pet d'une vieille grand-mère foutue et malingre ne fait pas de bruit et ne sent pas très très mauvais* ».

Si l'on reconnaît dans ce *on* la trace énonciative de la doxa, la rumeur du discours social pénètre dans l'écriture littéraire par bribes, par fragments ou par configurations brisées, voire par images de façon à être co-extensive à celle-ci. Dans la continuité selon laquelle « *mon école n'est arrivée très loin* », par exemple, le narrateur précise « *qu'on connaît un peu mais pas assez ; on ressemble à ce que les nègres noirs africains indigènes appellent une galette aux deux faces braisées* ». Cela veut dire selon les termes même de Brahima « *qu'on n'est plus villageois, sauvages comme les autres noirs nègres africains indigènes. On comprend et entend les noirs civilisés et les toubabs...Mais on ignore la géographie, grammaire, conjugaisons, divisions et rédactions ; on n'est pas fichu de gagner de l'argent facilement comme agent de l'état dans une république bananière foutue et corrompue comme en Guinée, en Côte d'Ivoire, etc....* »

L'expression *galette aux deux faces braisées*, traduit l'incomplétude dans laquelle vit toute personne qui sait lire et écrire, niveau requis au temps colonial pour se voir confier un poste d'auxiliaire administratif et n'ayant pas, cependant, atteint un niveau universitaire pour rejoindre la haute sphère sociale de la bourgeoisie administrative de la période post-coloniale. Le vocable *braisé* qui signifie brûlé est à nouveau repris à la page 12 lorsque le personnage narrateur affirme, « *je ne savais pas le nombre de mois que j'étais au temps où je me suis braisé l'avant-bras (braiser signifie dans l'inventaire des particularités lexicales cuire à la braise)* ». Or, même si cette explication correspond au sens de base de *braiser*, le narrateur voulait dire qu'il s'est brûlé l'avant-bras. Comme

cela se voit, l'écriture chez Kourouma se moule dans un schéma narratif qui s'actualise à travers la rumeur du discours social, s'inscrivant lui-même dans la totalité du discours littéraire.

Un autre exemple en est p. 40 le thème de la corruption actualisé par une expression métaphorique consacrée : « *le mouillage des barbes* ». Ce système illicite, très courant en Afrique pour qu'on parle d'un phénomène de société, permet à Yacouba d'importer et d'exporter des marchandises sans payer à l'Etat la moindre taxe, en versant simplement des pots-de-vin aux douaniers. Devenu riche, Yacouba effectue le pèlerinage à la Mecque et dès après son retour il épouse plusieurs femmes. Disposant de plusieurs concessions, il reçoit chez lui une horde d'oisifs avec qui il engage quotidiennement des palabres interminables, lesquels l'ont conduit à oublier de « *mouiller les barbes des douaniers* ». C'est ainsi qu'il est ruiné. Abordant ce sujet le narrateur raconte que « *Quand on est ruiné, les banquiers viennent réclamer l'argent qu'ils t'avaient généreusement prêté. Si tu ne rembourses pas sur place, ils te défèrent au tribunal. Si tu n'arrives pas à mouiller les barbes des magistrats, greffiers et avocats du tribunal d'Abidjan, tu es condamné au plus fort. Quand tu es condamné, si tu n'arrives pas à mouiller les barbes des huissiers et des policiers, on saisit tes concessions avec tes maisons* ». (40)

On peut observer dans cet extrait un mouvement énonciatif entre trois pôles, d'une part, *on* pour le commerçant import et export à *ils* pour les banquiers. D'autre part, *tu* pour le commerçant import et export à *ils* pour les agents de l'état. En fin, *tu* pour le commerçant import et export à *on* pour les agents de l'état. Cette oscillation référentielle des embrayeurs selon Goffman (1974)²⁵ ou énalage selon Kerbrat Orecchioni (1980)²⁶, montre que toute personne verbale est un spectre de valeurs virtuelles qui s'actualisent dans un contexte discursif. Un autre constat qui se dégage de l'observation des indices textuels dans cet extrait, est l'existence d'une réaction en chaîne de cause à effet qui se construit tout au long de l'intrigue. Celle-ci place le citoyen dans l'obligation d'user de la corruption pour régler n'importe quel problème. On paye d'une manière ou d'une autre les services rendus. Les indices énonciatifs contenus dans ce passage montrent aussi clairement que l'écriture chez Ahmadou Kourouma mime le discours de l'opinion communément admise. Elle se reconnaît aux énoncés français qui sont le résultat d'une traduction littérale. Il s'agit du discours quotidien du commerçant mandingue qui pratique le commerce import et export en versant des pots-de-vin aux douaniers au préjudice de l'état.

8. L'entre deux langues chez Kourouma

Nous empruntons la notion d'entre-deux à Daniel Sibony²⁷, pour qui l'entre-deux femmes (mère / fille), l'entre-deux amoureux, l'entre-deux crucial (vie/ mort), etc. est un immense entre-deux où ce qui opère n'est pas le trait de différence, mais l'espèce où l'un passe par l'autre. Daniel Sibony (1991 : 11) définit l'entre-deux comme « *une forme de coupure-lien entre deux termes, avec la particularité que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne le croit* ». Autrement dit, dans l'espace de l'entre-deux la coupure intervient là où s'ouvre l'espace d'un nouveau lien, celui du racolement et de l'intégration. Chez Sibony, toute écriture fréquente les entre-deux niveaux

de sa langue apparente. L'entre-deux langues, c'est le partage même de la langue dans sa dimension poétique, sa prétention au dialogue, c'est-à-dire là où l'impossible langue d'origine s'actualise dans le partage d'une langue en tant que code linguistique avec la production écrite, langage de l'auteur. On comprend alors que, chez Sibony, l'entre-deux langues, ce n'est pas le contact entre deux systèmes linguistiques différents, mais la relation entre la langue, code linguistique et la production littéraire, forme actualisée de la langue d'origine. Sibony se réfère à Kafka dont le texte, dit-il, s'avance dans l'entre-deux niveaux : le rêve et la réalité, autrement dit ce que l'auteur transmet et ce qu'il joue à faire passer. A l'horizon de l'entre-deux langues chez Sibony se profile ce qu'on a coutume d'appeler *le style de l'auteur*, comme si en forgeant une *manière d'écrire*, chaque écrivain se construisait sa propre langue, je dirais son propre "*langage*", en marge du code linguistique.

La valeur esthétique de l'écriture chez Kourouma se concrétise par la mise en parallèle sur l'axe syntagmatique d'un vocabulaire mandingue et français. Le passage alternatif d'une langue à une autre crée un effet de dédoublement. C'est dans ce mouvement de va-et-vient constant entre deux vocabulaires, deux langues que le narrateur donne une valeur instrumentale esthétique aux redondances renforcées. A la page 10, on peut lire en exemple : « *Suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard. Je ne dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés : merde ! putain ! salaud ! J'emploie les mots malinké comme faforo (signifie sexe de...) comme gnamokodé ! (bâtard ou bâtardise !)* ». Dans cet extrait deux paradigmes se côtoient, chacun relevant soit de la langue d'écriture, le français en l'occurrence, soit de la langue maternelle de l'auteur, le maninka. Toutefois, ce dédoublement fonctionne selon plusieurs modèles. On observe, par exemple, que le double paradigme reflète la différence de statut social entre le narrateur, enfant de la rue, dépeint comme un personnage non civilisé et « *les nègres noirs africains indigènes bien cravatés* », qui incarnent le personnage de l'administration dont le niveau de vie n'est pas modeste. La comparaison, la violence verbale et l'alternance entre deux vocabulaires contribuent à la saturation du passage. On peut observer également à la page 15 que le narrateur confie au narrataire le souvenir amer qu'il ressent de l'épisode de sa vie passée auprès de sa mère. L'extrait suivant en est un exemple frappant : « *la cicatrice est toujours là sur mon bras, elle est toujours dans ma tête et dans mon ventre, disent les africains et dans mon cœur. Elle est toujours dans mon cœur, dans tout mon cœur comme les odeurs de ma mère. Les odeurs exécrables de ma mère ont inhibé mon cœur (exécrables signifie très mauvais et inhibé signifie mouillé, pénétré d'un liquide, d'après Larousse)* ». Dans ce passage tout se passe comme si les langues se mêlaient dans le creuset de l'écriture ou dans le corps romanesque en une forme hybride. Chacune des alternances de vocabulaire déclenche le choc esthétique. Elles font penser aux pierres précieuses dont la richesse de la monture ne fait que rehausser l'éclat du joyau. Ainsi le discours romanesque hybride avec son nouvel univers est-il manipulé à des fins stylistiques. Selon Bakhtine (1978 : 175-176), « *l'hybridation c'est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un même énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux* » La rencontre de ces

deux consciences linguistiques dans le discours romanesque est régie par une relation de représentation. Le malinké, langue de l'auteur, est représenté par le français, langue d'écriture qui la représente. L'hybridité romanesque, qui est intentionnelle, résulte d'un système de fusion des langages littéralement organisé. Dans ce mélange de formes syntaxiques, sémantiques, lexical, le discours romanesque travaille à éclairer un langage en français à l'aide d'un autre en malinké. Il modèle ainsi une image vivante provenant d'une culture orale d'un autre langage.

Tout au long du récit, deux langues se côtoient selon une technique propre à la création romanesque. « *Dans ma tête et dans mon ventre* » est une parole mimée qui vient du maninka, langue première de l'auteur et *dans mon cœur*, est l'expression consacrée dans la langue d'écriture. La valeur esthétique de l'écriture repose donc sur l'alternance constante entre ces deux langues : comme le disent les maninka et comme le disent les Français de France. Le récit de la petite enfance est un souvenir à la fois émouvant et amer qui se déploie aussi selon un double paradigme : ce qu'il faut dire et ce qu'il ne faut pas dire ou du moins la formule correcte et consacrée et la fautive qui enfreint les règles grammaticales du français. A la page 13, le narrateur raconte que « *La première chose qui est dans mon intérieur ...En français correct on ne dit pas mon intérieur, mais dans ma tête. La chose que j'ai dans mon intérieur ou dans la tête quand je pense à la case de ma mère, c'est le feu, la brûlure de la braise, un tison de feu* ». Si derrière la mise en relation contextuelle de deux situations opposées, de deux paradigmes, voire de deux langues, se cache deux visions du monde, l'expression la plus parfaite de celles-ci se déploie dans la feinte de l'utilisation de dictionnaires pour expliquer aux Français de France blancs colons racistes, selon l'expression même de l'auteur, les gros mots des noirs nègres africains sauvages et vice versa.

La spécificité de l'écriture romanesque se reconnaît aussi dans l'utilisation de concaténations syntagmatiques singulières qui cachent l'évocation de groupes sociaux de conditions différentes dans le but de déployer métaphoriquement une critique sociale et politique. Usant de la parabole, l'auteur fait référence, par exemple, à la couche intellectuelle qui s'est constituée en bourgeoisie politico-administrative un peu partout en Afrique. Il suffit d'une simple observation du mode de passage alternatif de concaténations syntagmatiques comme : « *autres noirs nègres indigènes d'Afrique - analphabètes donc sauvages, noirs nègres indigènes bien cravatés - intellectuels donc civilisés, toubabs colons, racistes, français blancs de France* », pour comprendre, à travers l'évocation de ces groupes sociaux de conditions différentes, comment l'humour et la satire sont coulés dans le récit romanesque.

Le style de l'écriture chez Kourouma se propose de ménager un espace de négociation entre le narrateur et le narrataire et d'instituer un dialogue culturel entre le pôle de la production et celui de la réception. Pour ce faire, il a recours aux procédés de la parenthèse explicative. L'écriture littéraire s'apparente donc au discours didactique, car le narrateur se pose en vulgarisateur de connaissances culturelles de deux civilisations : l'Europe et l'Afrique. Le plaisir esthétique à la lecture de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma est suscité

par la perfection de la greffe. Le français épouse à la perfection le rythme et les formes rhétoriques propres au maninka. La chaleur impétueuse de la communication est ressentie par la façon de restituer dans l'œuvre romanesque écrite en français, ce qui est propre à la communauté culturelle de l'auteur. On peut parler d'un idiolecte personnel riche du double héritage linguistique et culturel.

Le procédé d'alternance de vocabulaire, sur lequel repose la valeur esthétique de l'interlangue, est si productif, si régulier et si récurrent dans l'œuvre romanesque de Kourouma que le narrateur semble tourner son narrataire en dérision totale. Car il tend à mettre celui-ci devant une épreuve, voire de remettre en cause ses compétences linguistiques et culturelles. Il introduit également dans le texte un rythme et une cadence singulière. La parenthèse explicative joue constamment sur l'alternance entre deux lexiques, deux langues, deux dictionnaires. Dans cette voltige, tout se passe comme si Ahmadou Kourouma voulait accorder, dans l'espace de son écriture, deux places équitables au français et au maninka, au Larousse et à l'inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire. C'est un espace redondant, mais dynamique du point de vue esthétique. L'écriture semble piétiner, or elle avance. Dans ce double jeu, qui rappelle la notion d'*entre-deux* chez Sibony, l'auteur semble être dans la quête d'un équilibre précaire, raccorder deux morceaux, creuser un tunnel, faire la navette entre deux langues, deux cultures pour deux lecteurs d'origine différente.

Conclusion

L'œuvre littéraire est le lieu de représentation de la parole et de la pensée non seulement de l'auteur mais d'un corps social plus complexe dont il actualise et modalise les tensions. Elle s'inscrit dans un mouvement énonciatif à l'intérieur d'un discours parallèle au procédé narratif. Ainsi l'écriture s'identifie-t-elle à l'espace de la mémoire collective. C'est pourquoi l'acte d'écrire revient à récupérer le geste de la littérature occidentale et à l'adapter à la structure des langages d'un univers culturel différent. Ce double visage de la littérature francophone d'Afrique et les modalités de l'écriture romanesque doivent inciter le chercheur à renouveler en profondeur sa démarche méthodologique.

Dans la tentative de recentrer le travail de recherche sur son objet, l'étude de la littérature francophone d'Afrique est à inscrire dans une sémiotique générale qui se propose de rompre le cloisonnement entre les disciplines. Cela présuppose un déplacement de la question de la norme en vue d'investir celle plus importante de la généricité. L'auteur francophone est souvent un passeur de langue, car la création romanesque maintient la tension entre la langue d'origine et le français. Il rompt ainsi la norme linguistique afin de forger un langage propre dans la mesure où les catégories poétiques thématiques et stylistiques habituelles sont remises en question. L'originalité de l'univers verbal créé est manifeste par ce voyage merveilleux dans l'interlangue dont les traits les plus remarquables s'observent dans la création lexicale de néologismes savoureux. Comme nous l'avons observé tout au long de cette réflexion, l'interlangue est une véritable forme de subversion

de la domination symbolique européenne. Images fortes, tours syntaxiques étrangers, vocabulaire exotique, formes métaphoriques évocatrices, permettent de saisir le miroitement d'une vision du monde autochtone. En récupérant les substrats du mythe, de la légende, de l'épopée, du conte, des proverbes, etc. l'interlangue véhicule de nombreuses images qui sont empruntées au fond culturel primordial. La mise en scène de l'oralité assure la vivacité du récit qui se complète d'un rythme narratif singulier décelable dans les répétitions, les parallélismes de construction et les formes accumulatives.

À l'issue de cet essai d'élaboration d'une herméneutique du roman francophone d'Afrique, nous déduisons que ce qui attire le plus l'attention du chercheur c'est le double piège de l'aliénation et de l'éclatement dans lequel se trouve l'écrivain africain. Sous l'emprise de l'entre-deux langues - la langue maternelle et la langue étrangère - l'écrivain africain tente de creuser un univers comme si ce qui ne peut pas être dit dans l'une des deux langues pouvait enfin être comblé par l'autre. Ainsi la possibilité d'une écriture hybride se matérialise dans un ailleurs qui n'est ni entièrement du français, ni totalement de la langue africaine. L'existence de cette zone intermédiaire, qui transforme l'écrivain francophone en nomade, pose à l'évidence la problématique de l'écart dans la production romanesque. Comment une écriture peut tenir si elle repose sur la voltige entre des mots dérobés de part et d'autre ? Qu'est-ce que cette écriture frontière constituée de fragments rappelant son étrangeté ?

A n'en pas douter l'étude de la littérature francophone n'a pas dit encore son dernier mot. Les chantiers restent ouverts pour élaborer des outils théoriques et méthodologiques adaptés à la problématique de la valeur esthétique de l'interlangue. En attendant de trouver une méthode d'analyse adaptée à nos objets, nous proposons la notion de sémiotique transculturelle pour étudier le processus de la création romanesque francophone d'Afrique. Autrement dit, il s'agit d'observer dans l'errance de l'écriture comment s'actualise dans le discours romanesque la variété des discours sociaux à l'issue de l'épreuve d'altération. Ainsi se dessine à l'horizon l'incursion de l'analyse du discours dans les études littéraires. Cette analyse est une expérience qui s'ouvre à la recherche sur la production romanesque francophone d'Afrique.

Notes

1 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Editions Gallimard 1978 pour la traduction française, Moscou 1975 pour la première Edition.

2 Gilles Deleuze, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

3 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

4 Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1969.

5 Alpha Ousmane Barry, « Du mimétisme discursif au style dans l'entre-deux - un modèle de binarisme dans Les Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma », Actes du 22^{ème} Colloque d'Albi *Langages et Significations* CALS, pp. 221-234, 2002.

6 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la théorie du roman*, Gallimard, 1978, traduction française.

7 Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1999.

8 Jean Peytard, *Syntagme 4 - De l'évaluation et de l'altération des discours - Sémiotique didactique informatique*, Annales littéraires de l'Université de Besançon - Les Belles Lettres, 1992.

- 9 Jean Peytard & Sophie Moirand, *Discours et enseignement du français - Le lieu d'une rencontre*, Paris, Hachette, 1992.
- 10 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, traduction française.
- 11 Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.
- 12 Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne - Etude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interculturelle Kommunikation, 1993.
- 13 Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995.
- 14 Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne - Etude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.
- 15 Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- 16 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction française, D. Olivier, Gallimard, 1978.
- 17 Aliou Tine, « Pour une théorie de la littérature africaine », *Présence Africaine*, no 133-134, pp. 99-121.
- 18 Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, page 9.
- 19 Gérard Genette, *Palimpseste - La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- 20 E. Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- 21 Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.
- 22 Selon Dérive « Chez les bambara et les Maninka (Mali, Gambie, Guinée, Sénégal oriental, on a coutume de parler de donsomana, ce qui pourrait se traduire par « récits de chasse », à propos des champs épiques qui se rapportent aux différents épisodes glorieux de la vie des héros chasseurs (1999 : 32).
- 23 Ruth Amossy, *Stéréotypes et clichés : langue, discours et société*, Paris, Nathan Université, 1997.
- 24 Jean Peytard, *Syntaxme 4*, Annales Universitaires de Franche-Comté, 1992.
- 25 Goffman Erving, *Les rites d'interaction*, Traduction française, parue dans les Editions de Minuit en 1993.
- 26 L'énonciation de la subjectivité du langage, Paris, Armand Colin, 1980.
- 27 Daniel Sibony, *Entre-deux : l'origine du partage*, Paris, Seuil, 1991.