

Les hardiesses langagières dans *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma

Monzat Ombeni Kikukama

Enseignant de littérature à l'Institut supérieur pédagogique de Bukavu
ombenimonzat@yahoo.fr



Synergies Afrique des Grands Lacs n° 1 - 2012
pp. 101-117

Résumé : Depuis la publication de son roman *Les Soleils des indépendances* en 1970, Ahmadou Kourouma a introduit une révolution esthétique dans l'écriture romanesque africaine par l'usage du malinké. Ceci constituait en son temps une hardiesse langagière. Depuis, ce style lui a été reconnu comme cliché. La présente étude se fixe comme objectif d'identifier les figures de cette hardiesse langagière de Kourouma dans son roman ultérieur, *Quand on refuse on dit non*, à l'aide de la stylistique, en particulier grâce à l'approche de la grappe expressive conçue par Kapanga, qui est une reformulation de l'approche de Riffaterre.

Mots-clés : hardiesse langagière ; grappe expressive ; révolution esthétique.

Linguistic boldness in Ahmadou Kourouma's *Quand on refuse on dit non*

Abstract: In publishing his novel *Les Soleils des indépendances* in 1970, Ahmadou Kourouma introduced an aesthetic revolution in African novel writing by using Malinke. At the time, this was a display of linguistic boldness. Since then, the style has come to be recognised as the author's signature. This paper aims at identifying the figures of Kourouma's linguistic boldness in his later novel, *Quand on refuse on dit non*, using stylistics and specifically Kapanga's "expressive cluster" approach, which reformulates Riffaterre's approach.

Keywords: linguistic boldness; expressive cluster; aesthetic revolution.

Introduction

La présente étude se propose d'étudier le roman *Quand on refuse on dit non* de Kourouma (2004) du point de vue de ses hardiesses langagières. À la parution de son premier roman, *Les Soleils des indépendances* (Kourouma, 1970), l'intérêt des lecteurs s'est focalisé sur l'originalité du style de Kourouma ; les uns le décriant, les autres le louant. L'essence de ce style a été résumée en ces termes par l'auteur lui-même :

Quand j'ai écrit le livre, je me suis aperçu que, dans le style classique, Fama ne ressortait pas. Je n'arrivais pas, si vous voulez, à exprimer Fama de l'intérieur, et c'est alors que j'ai essayé

de trouver le style malinké [...]. Je réfléchissais en malinké, je me mettais dans la peau de Fama pour présenter la chose. (Chevrier, 1994 : 143)

Trente ans plus tard, en parlant de son roman *Allah n'est pas obligé*, l'auteur affirme ce qui suit :

Mes personnages sont des Malinkés. Et lorsqu'un Malinké parle, il suit sa logique, sa façon d'aborder la réalité... » (Le Fort et Rosi, 2004 : 127)

Comme point de départ, nous sommes tenté ainsi de croire par *a priori* que son dernier roman *Quand on refuse on dit non* devrait répondre de la même hardiesse langagière. C'est particulièrement le cas de quelques structures renfermant plus d'une figure, et dites stylistiquement « chargées ». Toutefois, d'autres formes de hardiesses langagières sont possibles. Elles peuvent être étudiées selon l'analyse stylistique classique. Dès lors, nous avons tenu à élucider les interrogations suivantes : le malinké jouit-il de la même importance dans le dernier roman de Kourouma ? Quelles autres hardiesses langagières ce roman recèle-t-il ? Notre hypothèse de base étant « le style du roman posthume de Kourouma se réinscrirait derrière son cliché de base (son malinké) d'il y a 34ans » ; ce qui rejoindrait son assentiment évoqué par Le Fort et Rosi.

Dans *S/Z*, Roland Barthes note que « *le texte dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères, tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interpréter selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations.* » (Barthes, 1970 : 20)

C'est pourquoi, pour accéder à ce mystère qu'est le texte, et mener à bon port notre raisonnement, nous avons opté pour une démarche méthodologique reposant sur la stylistique de la grappe expressive, telle qu'élaborée par Kapanga (2003) dans le sillage de Riffaterre (1971). Aussi, dans les lignes qui suivent, commencerons-nous par présenter les principes de la méthode des grappes expressives. Ensuite, nous essayerons de classifier le concept de « hardiesse langagière ». Enfin, nous analyserons le roman *Quand on refuse on dit non* à la lumière de la méthode de la grappe expressive, dans le prisme desdites hardiesses langagières.

1. Gros plan sur la méthode stylistique de la « grappe expressive »

Plusieurs auteurs se sont intéressés à la stylistique : Charles Bally, Pierre Marouzeau, Leo Spitzer, Pierre Guiraud, Michaël Riffaterre, Ridha Bourkhis, Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château, etc.

En somme, notons avec Fromilhague et Sancier-Château que « *La stylistique est l'étude des moyens que choisit l'auteur dans la langue pour rendre son projet efficient.* » (Fromilhague et Sancier-Château 2002 : 4) Quant à la méthode stylistique de la grappe expressive, elle est l'œuvre de Kapanga. Décrivant sa méthode, l'auteur explique : « *Il s'agit de la méthode d'analyse stylistique que nous avons développée dans notre thèse de doctorat pour analyser le langage de Césaire dans ses pièces de théâtre* » (Kapanga, 2003 : 10). Et l'auteur d'ajouter : « *Celle-ci est centrée sur la trame du texte qu'elle*

déstructure pour aller des procédés d'expression à l'idée exprimée, le sens étant toujours inhérent au texte. » (Kapanga, 2003 : 79)

En fait, cette méthode procède de celle de Riffaterre. Pour ce dernier, « l'analyse stylistique nécessite une mise au point : d'une part, les faits linguistiques ne peuvent être appréhendés que dans le langage puisqu'il est leur véhicule ; d'autre part, il faut bien qu'ils aient un caractère spécifique, sinon on ne pourrait les distinguer des faits linguistiques » (Riffaterre, 1971 : 28). Il s'agit d'analyser les faits linguistiques d'un texte dans une perspective structuraliste.

S'agissant du choix des structures à analyser, Riffaterre pense qu'« il est nécessaire de rassembler d'abord tous les éléments qui présentent des traits stylistiques et ensuite de les soumettre, eux seuls, à l'analyse, à l'exclusion de tous les autres stylistiquement non pertinents » (Riffaterre, 1971). Et Ridha Bourkhis de renchérir en ces termes : « L'analyse stylistique s'applique à étudier, interroger, scruter et jauger la forme, mais c'est pour trouver le lien caché entre le procès verbal, la réalité objective du texte ou le fait observable, et le sens, la pensée ou l'effet recherché » (Bourkhis, 2004 : 14).

Eu égard à ce qui précède, notre démarche s'applique essentiellement à quelques structures chargées stylistiquement, c'est-à-dire à des structures qui dénotent la lourdeur, l'élégance, et/ou l'exubérance. Ensuite, nous faisons ressortir les procédés d'écriture et les procédés de pensée y afférents. Enfin, quatre structures types sont l'objet d'une représentation en diagramme expressif dans les grappes. À côté de ces structures très chargées stylistiquement, d'autres structures peuvent être l'objet d'une analyse classique, comme nous allons le démontrer dans la section analytique qui suit.

2. Des hardiesses langagières

2.1. Mise au point

Le *Grand Dictionnaire encyclopédique* (Larousse, 1983) définit *hardiesse* comme étant « l'originalité, l'audace dans la conception, l'exécution d'une œuvre littéraire ou artistique ». Et Kapanga d'ajouter : « Le langage des pièces analysées de Sony Labou Tansi frappe par la liberté et l'exploitation particulière du figuré, non pas dans le sens stylistique du 'recours aux tropes', mais dans celui de la pseudo-dissimulation car tout le monde sait et comprend tout ce qui est dit. Ce langage-écran du clair-obscur, choisi pour tout cacher, livre pourtant tout le secret à tous les fils du pays. Ce sont les procédés de ce langage que nous avons mis au chapitre de hardiesses langagières, à comprendre au sens hyperbolique d'«outrecuidances» par rapport aux normes qui président au «bon usage» de la langue courante, à celui de parlure ou tout au moins de la langue familière, voire d'un régionalisme, qui trahit la connivence entre l'auteur et son public. » (Kapanga, 2003 : 61)

2.2. Hardiesses langagières dans *Quand on refuse on dit non*

Dans le roman, *Quand on refuse on dit non*, nous classons les hardiesses langagières parmi les empreintes constantes du génie créatif reconnu à Kourouma depuis *Les Soleils des indépendances*. L'essentiel de ces hardiesses peut être l'objet d'une analyse stylistique classique que nous menons ci-dessous.

2.2.1. De l'organisation du récit

Hormis *Quand on refuse on dit non*, les romans de Kourouma sont homogènes sur le plan formel. Cette hypothèse se vérifie par la fidélité à cette sorte de sacralisation du chiffre six, qui caractérise ses œuvres.

À ce sujet, Gilles Carpentier écrit : « *Les précédents romans de Kourouma sont tous divisés en six sections : six parties pour Monné, outrage et défis, six veillées pour En attendant le vote des bêtes sauvages, six chapitres pour Allah n'est pas obligé* ». [...] *Sans doute, la mort précipitée de l'auteur justifie les trois parties de ce roman, présentant ainsi une sorte de rupture de pattern d'avec l'habitus kouroumien. Le texte lui-même laisse le lecteur sur sa soif : «Quand nous nous sommes réveillés le matin nous n'étions plus loin de Bouaké. Et il y avait des gbagbas pour Bouaké.»* » (Carpentier, : 140)

S'agissant du fond, il est à noter qu'au fameux accent épique des écrits de Kourouma, s'ajoute l'usage des anthroponymes (*Gbagbo, Houphouët Boigny, Ouatarra, Bedié, Guéi...*) ainsi que des toponymes (*Daloa, Bouaké, Abidjan...*) à ancrage référentiel ivoirien, éléments relevant de l'authenticité de faits au point de penser au « *Discours de l'histoire* » (Barthes, 1970 : 13).

En lisant *Quand on refuse on dit non*, le lecteur est-il d'emblée subjugué par cette mise en abyme du récit de Fanta dans celui du narrateur principal Birahima relatant les faits avec un esprit omniscient sans précédent. Certes, « *le récit de Fanta est marqué par le point de vue de Kourouma, l'homme du Nord* » (Joubert, 2005 : 52). Cependant, l'authenticité des faits relatés ainsi que le langage que Kourouma prête à Birahima et à Fanta, recourent cette réflexion de Sony Labou Tansi : « *le jour où me sera donnée l'occasion de parler d'un quelconque aujourd'hui, je ne passerai pas par mille chemins, en tout cas pas par un chemin aussi tortueux que la fable* » (Sony Labou Tansi, 1979 : 10).

Comme on peut le remarquer dans le roman, le jeune Birahima, l'enfant soldat qui racontait avec drôlerie son histoire macabre dans *Allah n'est pas obligé*, se retrouve chez son cousin à Daloa, ville du sud de la Côte d'Ivoire. Occupé comme apprenti chauffeur chez un musulman, son projet sera malheureusement arrêté par suite de la guerre tribale qui « atterrit » en Côte d'Ivoire. Il va se retrouver avec Fanta, la fille de son pauvre patron, dans un long voyage de Daloa à Bouaké. Chemin faisant, son ancienne maîtresse (Fanta) lui explique la raison de la guerre qui survient en Côte d'Ivoire, et cela sous la forme d'une étude géohistorique.

Personne n'ignore que les enjeux actuels sociodiscursifs s'avèrent réfractaires aux canons traditionnels de l'écriture, de sorte qu'il est opportun de parler ici d'une rébellion face à l'habituel. Cependant, régaler la langue et essentiellement la littérature sur le plan de l'écriture semble bien être le projet dans lequel s'inscrivent bon nombre d'agents littéraires de la post- modernité. Le romancier ivoirien n'a-t-il pas pris le devant de cette rupture dans le monde littéraire nègre depuis *Les Soleils des indépendances* ? Le critique Jacques Chevrier a même qualifié ce roman d'« *écriture nouvelle* » (Chevrier, 1999 : 143). Aussi, Kourouma a-t-il confirmé son esprit créatif et réformiste dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, en mettant en scène des personnages et des lieux réels. Sur le plan stylistique, le recours au malinké qui lui a valu du succès dans ses romans d'antan est renforcé par le style métalinguistique. En outre, une interdépendance de

forme et de fond se laisse deviner entre les deux romans - au point de faire penser à un *rewriting* - faisant ainsi apparaître une certaine intertextualité, à la manière de celle qu'on observe entre les récits de Ngal M.a.M. : *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* (Ngal, 2003) et *Errance* (Ngal, 1999). Dans ces deux récits, Giambatista Viko est le héros qui ne se sépare jamais de son adjuvant niaiseux pendant les périodes difficiles des cabales montées par les garants de la culture africaine. De la même manière, Birahima reste attaché à ses deux adjuvants (Yacouba dans *Allah n'est pas obligé* et Fanta dans *Quand on refuse on dit non*). Et le narrateur Birahima de se présenter en ces termes : « *C'est toujours moi, petit Birahima, qui vous ai parlé dans Allah n'est pas obligé. Il y a quatre ou six mois (je ne sais exactement combien), j'ai quitté le Libéria barbare de Charles Taylor...* » (Kourouma, 2004 : 15)

Dans *Quand on refuse on dit non*, le récit s'ouvre par ce que Genette nomme la « fonction idéologique » (Genette, 1972 : 263), en l'occurrence, la maxime « *le singe qui s'est échappé en abandonnant le bout de sa queue dans la gueule du chien n'a pas dans l'échappée la même allure que les autres de la bande* » (Kourouma, 2004 : 11). Cette métaphore « épigraphique », annonce la responsabilité discursive du narrateur : « *Quand j'ai vu que la guerre tribale avait atterri en Côte d'Ivoire [...] (La République de Côte d'Ivoire est un Etat de la côte occidentale de l'Afrique). Elle est comme toutes les républiques foutues de cette zone, démocratique dans quelques domaines mais pourrie jusqu'aux os par la corruption dans tous les autres [...]* » (Kourouma, 2004 : 11). Dans cet énoncé, le narrateur (je) assume la responsabilité de la narration. Il est présent lorsque la guerre tribale « atterrit » en Côte d'Ivoire.

Cependant, cette responsabilité est double. D'abord par le pronom *je* qui a vécu l'événement mais ensuite aussi par le déictique temporel *quand* qui ouvre une brèche de subordonnées s'enchaînant longuement pour n'aboutir à la proposition principale postposée que dans le troisième paragraphe : « *[...] j'ai tout laissé tomber et je suis allé au maquis [...] pour me défouler [...]* » (Kourouma, 2004 : 11). L'on peut noter que *je* est non seulement narrateur mais aussi et surtout actant dans la mesure où il participe activement au récit. Faisons nôtre ce propos de Delcroix et Hallyn : « *Si la narration est prise en charge par une personne, il s'agit là d'un narrateur représenté, il devient personnage dans son récit.* » (Delcroix et Hallyn, 1978 : 171). Ainsi Birahima n'est-il pas seulement le narrateur mais aussi le personnage du récit - bref, un personnage « homodiégétique », selon les termes de Genette.

Considérons ce passage :

Quand j'ai su que la guerre tribale y était arrivée, j'ai tout laissé tomber et je suis allé au maquis (bar mal fréquenté) pour me défouler (me libérer des contraintes, des tensions). Je me suis défoncé et cuité (drogué et soulé). En chancelant et en chantant, je suis rentré à la maison.
(Kourouma, 2004 : 11)

Dans ce passage, les marques de la première personne sont si abondantes que l'on peut considérer l'inscription du narrateur dans l'énoncé comme étant l'un des gages de la dimension autobiographique. Par ailleurs, l'acte posé par le narrateur (se droguer, se souler) est un signe révélateur prouvant qu'il n'est pas dans les mêmes conditions psychologiques que les Ivoiriens, eux qui n'avaient jamais vécu la guerre tribale.

De surcroît, ces propos délictueux à l'intention de Sita, femme de son cousin « *Je m'en fous, la guerre tribale est là* » permettent à cette dernière de dévoiler le nom du narrateur : « *Petit Birahima, qu'as-tu fait ? Est-ce que c'est bien ce que tu as fait* » (Kourouma, 2004 : 12). La réplique farouche de Birahima énonce l'enjeu de toute l'action : « *Je m'en fous la guerre tribale est arrivée en Côte d'Ivoire. Hipi ! J'ai mis le pied dans le plat pour provoquer Sita. Je leur ai déclaré tout haut, à eux qui étaient RDR dioulas (musulmans nordistes) et opposants* » (Kourouma, 2004 : 12). En clair, ce dialogue se présente comme prélude de l'antagonisme relaté dans le récit entre Dioulas et Bétés.

Quoi qu'il en soit, Birahima n'est pas dans un véritable antagonisme avec sa tutrice Sita car ils sont tous Dioulas, *persona non grata* devant les Bétés. Toutefois, la « joie » de Birahima réside dans le fait de voir la Côte d'Ivoire sombrer aussi dans la guerre tribale qu'il a vécue au Libéria et en Sierra Leone. Il le confirme en ces termes dans ces séquences à tiroirs qui éclairent sporadiquement la progression des événements :

C'est à Daloa que je me trouvais quand j'ai quitté le pays sauvage et barbare du Libéria. (Kourouma, 2004 : 13)

C'est toujours moi, petit Birahima, qui vous ai parlé dans Allah n'est pas obligé. Il y a quatre ou six mois [...] j'ai quitté le Libéria barbare de Charles Taylor[...] (Kourouma, 2004 : 15)

Ces passages se veulent éclairants, car de l'avis de Schmitt et Viala, « *le récit peut-être encadré par un autre récit : il est fréquent qu'une histoire vraie ou fictive, exige que le narrateur fasse des retours en arrière pour éclairer la biographie d'un personnage, indiquer les causes d'un fait, etc.* » (Schmitt et Viala 1982 : 49)

Ces discours de Birahima sont digressifs de la chaîne narrative, brisant ainsi la linéarité du récit. Dans l'analyse du récit que Genette applique au roman de Marcel Proust, *À la recherche temps perdu*, ces genres de discours sont repérables. Et Genette d'en faire commentaire « *j'ai dit que la suite de la recherche adoptait dans ses grandes articulations une disposition conforme à l'ordre chronologique, mais ces parties d'ensemble n'excluent pas la présence d'un grand nombre d'anachronies de détail : analepses et prolepses* » (Genette, 1972 : 89).

Aussi, les propos de Birahima paraissent-ils étranges dans un récit racontant les événements survenus en Côte d'Ivoire. Ils sont des analepses dans la mesure où ils s'antéposent au récit sur le plan chronotopique, le faisant ainsi évoluer en dents de scie. Tout au long du récit, la présence des « ingrédients discursifs » se fait remarquer par la récurrence du discours égologique à visée persuasive devant un interlocuteur non identifié : « *J'ai déjà dit que...* ».

Cependant, ce dernier s'inscrit dans ce passage : « *Mais avant d'entrer dans la guerre tribale en Côte d'Ivoire, suite ininterrompue de massacres et de charniers barbares, je vais vous présenter mon pedigree [...]* » (Kourouma, 2004 : 13). Le vous réduit la distance entre le narrateur et son narrataire, feignant ainsi un récit dialogique.

Avec ce passage : « *Mais j'ai employé trop de blablabla pour dire qui je suis et où je suis. Maintenant, racontons ce qui s'est passé dans ce criminel de pays appelé la Côte d'Ivoire* » (Kourouma, 2004 : 19), il y a lieu de considérer que tout le discours précédent

n'est que le prélude du véritable récit qui s'annonce. Genette attribue à ce genre de discours la fonction « testimoniale » ou « d'attestation ».

Par ailleurs, si les traces du « moi » de Kourouma étaient visibles dans *Les Soleils des indépendances*, ainsi que le notait J. Chevrier : « *l'auteur confesse qu'au moment où il écrivait son livre, Fama était un peu son porte-parole. Il y a beaucoup de pensées que j'attribue à Fama qui sont évidemment mes pensées [...]* » (Chevrier, 1999 : 146) ; il n'en demeure pas moins que le duo Birahima/Fanta représente Kourouma, nordiste comme eux. Et Jean Louis Joubert, de noter : « *le récit de Fanta est sans doute marqué par le point de vue personnel de Kourouma, l'homme du Nord.* » (Joubert, 2005 : 52)

2.2.2. De la répétition de mots

« *La répétition d'un mot à bref intervalle, sauf s'il s'agit d'un actualisateur, du nom ou d'un auxiliaire du verbe, frappe toujours l'oreille* » (Henri, 1989 : 61), Dans *Quand on refuse on dit non*, l'on remarque la répétition de mots provoquant un tel déclic. C'est le cas de ces phrases : « *Le singe qui s'est échappé en abandonnant le bout de sa queue dans la gueule du chien n'a pas dans l'échappée la même allure que les autres de la bande* ». Malgré l'homophonie d'échappé et d'échappée, une différence entre les deux termes se dégage en graphie et en fonction. À cet exemple s'ajoutent les répétitions de mots horribles peignant le drame ivoirien : « *Ils ont jeté le corps dans un charnier, ils ont fait des cadavres un immense charnier. Le charnier va pourrir, la pourriture va devenir de l'humus [...]. L'humus deviendra du terreau. Ça permet de terreauter le sol ivoirien* » (Kourouma, 2004 : 20-21).

L'habillement expressif confère à cet énoncé une configuration hétérogène sur le plan stylistique. En effet, de l'ironie détectable surgit l'hypotypose issue de la polyptote renchérie par la concaténation des anadiploses à la manière des rimes annexées qui produisent une allitération. L'épizeux ou la palilalie au style binaire et ternaire remarquée ici et là dans le roman mérite aussi une attention. C'est le cas de cette réponse de Birahima à Sita la femme de son cousin : « *je m'en fous, je m'en fous [...]* » (Kourouma, 2004 : 12), ainsi que celle de Vasoumalaye à son mari : « *C'est bien lui qui dirigeait le pays et jamais, jamais de jamais, il n'y a eu une enquête sérieuse pour arrêter les assassins* » (Kourouma, 2004 : 12).

Par ailleurs, le génie de Kourouma met aussi en relief l'anaphore du complément antéposé :

Avec un Kalach, je massacrerai, je protégerai.

Avec un Kalach, je massacrerai (Kourouma, 2004 : 36)

Quand j'ai su que la guerre tribale [...].

Quand j'ai su que la guerre tribale [...](Kourouma, 2004 : 11)

Cette récurrence des phrases à substance anaphorique et/ou analeptique (*j'ai déjà dit que...*) confère au récit l'allure d'une narration kaléidoscopique.

2.2.3. Des mots à couleur locale

Point n'est besoin de noter ici que Kourouma a révolutionné l'écriture africaine depuis *Les Soleils des indépendances*. Depuis lors, le style malinké est resté quasi permanent

dans tous ses écrits, contraignant le lecteur à la quête d'un « architecteur » (Riffaterre, 1971 : 46). Ce roman posthume ne fait pas exception à cette norme « kouroumienne ». Cette phrase en témoigne :

Même au vautour aveugle, il accorde sa pitance journalière, son attiéké. (Kourouma, 2004 : 14.)

À ces mots malinkés, émaillant ici et là le roman, s'ajoutent des expressions savamment poétiques introduites par des digressions métalinguistiques dues à l'environnement social de Birahima (narrateur) et conférant au récit une coloration pittoresque : « *La République de Côte d'Ivoire est un État de la côte occidentale de l'Afrique. Elle est comme toutes les républiques foutues de cette zone, démocratique dans quelques domaines mais pourrie jusqu'aux os par la corruption dans les autres* » (Kourouma, 2004 : 11). « *La guerre tribale avait atterri l'occasion de démontrer que j'avais du solide entre les jambes* » (Kourouma, 2004 : 60).

Outre ces formulations, notons les néologismes *ivoirité* et *gaullisme* (Kourouma, 2004 : 70), créés par provignement et calqués sur le modèle d'autres termes en *-ité* et en *-isme* tels que : *nationalité*, *originalité*, *archaïsme*, *régionalisme*, etc. Relevons aussi *Kalach* créé par apocope du nom de marque commerciale *Kalachnikov*.

Dans cette kyrielle de formulations émouvantes, certaines cadrent avec les niveaux de langue du discours de Birahima, enfant soldat, de la bouche duquel on peut s'attendre à un langage relâché, voire familier.

Elle était intelligente mais intelligente comme c'est pas permis. (Kourouma, 2004 : 33)

Mon regard fixé sur elle pour contempler comme Allah lui avait bien agencé le nez, la bouche[...] (Kourouma, 2004 : 34)

Je faisais pied la route avec Fanta. (Kourouma, 2004 : 37)

2.2.4. De la digression métalinguistique

Dans *Quand on refuse on dit non*, un nouveau cliché s'ajoute aux hardiesses langagières de Kourouma : style digressif suivi et / ou soutenu par le métalangage :

Quand j'ai su que la guerre tribale avait atterri en Côte d'Ivoire... (La République de Côte d'Ivoire est un État de la côte occidentale de l'Afrique. Elle est comme toutes les républiques foutues de cette zone, démocratique dans quelques domaines mais pourrie jusqu'aux os par la corruption dans tous les autres) [...] » (Kourouma, 2004 : 11)

Ce nouveau contrat singulier de Kourouma est sans doute le gage de son génie et confirme son esprit réformiste en dénotant son moi dans cette œuvre, ainsi que l'affirme Maingueneau à propos de Montaigne : « *Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre ne m'a fait* » (Maingueneau, 1990 : 165).

2.2.5. Du régime verbal, genre et configuration textuelle

Le régime verbal de *Quand on refuse on dit non* se développe sur le couple passé composé et présent de l'indicatif. Cette dualité temporelle s'explique par la dynamique « temps du récit » et « temps d'événement » ; le temps d'événement appartenant aux co-énonciateurs (Birahima et Fanta) :

Ce qui arrive en Côte d'Ivoire [...](Kourouma, 2004 : 42)

Maintenant, plaçons-nous dans le temps moderne. (Kourouma, 2004 : 56)

Le temps du récit, par contre, est mis au compte discursif de l'omniscient et omniprésent Birahima : « *Quand j'ai su que [...]* » (Kourouma, 2004 : 11), « *Moi Birahima, j'ai cherché dans mes dictionnaires* » (Kourouma, 2004 : 66)

Par ailleurs, le passé simple, le présent historique ou aoristique ainsi que le futur périphrastique interviennent aussi occasionnellement dans le texte. En effet, de l'avis de Maingueneau, « *le passé simple se développe dans le hors-temps de fiction [...]. Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solitaires et dirigées par le passé composé, temps perfectif du discours.* ». (Maingueneau, 1990 : 44). C'est le cas de ce passage : « *Elle s'arrêta au milieu de la route, décrocha le sac touareg de son épaule et le fouilla longtemps. Elle en sortit d'abord un peigne, puis une petite bouteille de parfum, puis d'autres objets et enfin un petit magnétophone. Elle me le tendit.* » (Kourouma, 2004 : 44) Vraisemblablement, ce passé simple se présente comme un épiphonème interjectif verbal ayant pour charge d'éclairer la succession d'événements. Par ailleurs, le présent aoristique pour sa part, ajoute Maingueneau, « *exclut toute valeur durative et tout repérage par rapport au moment de l'énonciation [...]. Il semble posséder une fonction d'organisation textuelle.* » C'est le cas de ce passage :

Racontons ce qui s'est passé dans cette fichue bordélique ville Bété de Daloa. (Kourouma, 2004 : 19)

Je suis orphelin de père et de la mère[...]. J'emploie des gros mots. (Kourouma, 2004 : 15)

Quant au futur phrastique, il n'est pas reconnu dans la structure canonique triadique passé/présent/futur de la conjugaison française ; mais c'est un futur qui est identifié par le repérage énonciatif : « *Je vais vous présenter mon pedigree.* » (Kourouma, 2004 : 13)

Répertoriant les genres, Schmitt et Viala notent à propos de l'histoire qu'elle « *constitue un genre défini par l'ordre narratif du propos et sa fonction de représenter le vrai* » (Schmitt et Viala, 1982 : 589). C'est le cas dans cette narration en kaléidoscope de *Quand on refuse on dit non*, qui témoigne d'une manière détaillée les événements macabres et tragiques survenus en Côte d'Ivoire.

Comme signalé plus haut, contrairement aux précédents romans de Kourouma qui comportaient six parties, *Quand on refuse on dit non* n'en compte que trois. Sans doute, la mort précipitée de l'auteur justifie-t-elle cette innovation sur le plan de la subdivision du récit. Ce qui, d'ailleurs, influence le présentateur du présent manuel de s'imaginer le supplément à partir de la dernière phrase trouvée dans son ordinateur portable : « *Et il y avait des gbagbas pour Bouaké.* » (Kourouma, 2004 : 143)

Par ailleurs, quoique le récit de Fanta soit ponctué par les énoncés épiphonémaux interjectifs de Birahima, sa couverture spatiale supplante en fait celle du récit de Birahima - sur les cent quarante pages du roman, seules quarante couvrent ses propos. À tel point que l'on en vient à considérer Fanta comme le véritable narrateur et Birahima comme un énonciateur circonstanciel.

3. L'analyse selon la « grappe expressive »

Comme annoncé dans la section consacrée à l'approche méthodologique, nous nous proposons d'analyser à présent les structures les plus chargées stylistiquement. À noter cependant que quatre d'entre elles sont l'objet de représentation en diagrammes expressifs selon les ingrédients stylistiques y afférents développés dans la section 4.

Le titre du roman, « *Quand on refuse on dit non* », est une prolepse de parole de Samory que l'on rencontre à la page 36 du roman : « *Et quand on refuse, on dit non, a affirmé Samory* ». Les deux verbes qui soutiennent ce titre : « refuse » et « dit » se présentent sous la forme d'une condition avec sa conséquence, et supportent la charge expressive avec cette allitération issue de la tripartite nasale « on, on, non ». Par ailleurs, la protase subordonnée *Quand on refuse* qui s'antépose à la principale, l'apodose *on dit non*, pêche contre la structure canonique de la phrase complexe, à savoir, proposition principale suivie de la proposition subordonnée. L'incipit « *le singe qui s'est échappé en abandonnant le bout de sa queue dans la gueule du chien n'a pas dans l'échappée la même allure que les autres de la bande* » (Kourouma, 2004 : 11), met en scène deux animaux antagonistes de par leur position sociale : le singe sauvage et le chien domestique représentant respectivement Birahima et d'autres dioulas, d'une part, et les Bétés et les seigneurs de guerre, d'autre part.

L'absence de signe de ponctuation dans ce passage témoigne de l'attitude terrifiante et prophétise la suite du récit. Cependant, l'incise épiphonémale interjective se remarque à partir du gérondif « *en abandonnant le bout de sa queue dans la gueule du chien* », supporte la charge sémantique de l'énoncé.

La ligne du temps range les deux actions comme suit :



L'altérité sémantique de ces deux actions nous renvoie à une intertextualité. En effet, dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima était à la recherche de sa tante Mahan. Bien qu'étant tous « métaphorisés », le concept « *queue* », métaphore de la pauvre tante, apparaît beaucoup plus péjoratif dans la mesure où, malgré sa perte, le singe est parvenu à s'échapper. De là, l'on constate une certaine banalisation corroborée par l'antécédent « *le bout* ».

Toute la réminiscence de la tragédie de sa vie apparaît ici sous forme de préambule. Le narrateur apparaît dans le passage qui suit :

« *Quand j'ai su que la guerre tribale avait atterri en Côte d'Ivoire, la Côte d'Ivoire est un État de la côte occidentale de l'Afrique. Elle est comme toutes les républiques foutues de cette zone, démocratique dans quelques domaines mais pourrie jusqu'aux os par la corruption dans tous les autres* ». (Kourouma, 2004 : 11)

Ce passage démontre clairement la responsabilité du narrateur. Le « *je* », est non seulement discursivement inclusif, mais aussi et surtout actant. De là suit la traduction par calque « *la guerre tribale avait atterri...* ». Manifestement, le verbe *atterrir* affiche ici une dualité sémantique. Non seulement il évoque une importation, quoique macabre,

des événements du Libéria et de la Sierra Leone, mais il insinue aussi l'existence des pilotes (les différents seigneurs des guerres) des engins de guerre. Le qualificatif *tribal* brille par sa limpidité et offre au passage un caractère allégorique. La dissociation qui résulte de cette caractérisation fait partie de la hardiesse langagière de la structure. La ponctuation expressive communément appelée « points de suspension » matérialise l'état horrifique qui rend le narrateur abasourdi. Le métalangage, bien qu'à l'accent drolatique, rend plus intelligible le message. Quant aux qualificatifs chaotiques *foutus* et *pourries*, ils apparaissent comme surenchère à cette ponctuation expressive et relèvent d'un esprit sarcastique.

La gérance des États de la côte occidentale de l'Afrique est remise en cause. Cependant, ce qui suit l'adversatif *mais* est perçu comme illocutoirement plus faible. L'hyperbole « *pourri jusqu'aux os* » légitime cette hypothèse et débouche sur la rupture « *j'ai tout laissé tomber et je suis allé au maquis (bar mal fréquenté) pour me défouler (me libérer des contraintes, des tensions)* » (Kourouma, 2004 : 11).

L'on est en présence d'une récupération de la chaîne discursive brisée par l'épiphonème se trouvant dans les parenthèses, conférant au paragraphe le statut du rejet. On remarquera le style d'anaphore phrastique au rythme binaire « *quand j'ai su que la guerre tribale...* ». Par ailleurs, la récurrence du *je* relève du soulignement portant sur la responsabilité du narrateur et confère au récit son caractère autographique.

En outre, la musicalité de l'allitération observable dans « *en chancelant et en chantant* » dévoile l'état d'esprit qui habite le narrateur.

Considérons ce passage :

« *Allah n'est pas obligé de m'accorder tout de suite l'argent à profusion, pour acheter un gbagba et marier Fanta, la plus belle femme du monde. Moi, Birahima, je suis dingue de Fanta. (Faforo cul de mon papa)* » (Kourouma, 2004 : 14)

Dans une intertextualité détectable avec *Allah n'est pas obligé*, le narrateur présente son vœu avec une hardiesse syntaxique envers Allah. La syntagmatique phrastique obéit à la structure canonique du français, mais l'on doit mentionner la présence de mots à couleurs locale, issus du malinké (*gbagba* et *Faforo*) et la prétérition qui intervient du fait du respect dû envers Allah.

Dans cette demande voilée, on décèle une relation conditionnée à la conséquence ou à la visée « pour acheter un gbagba ». Cela étant, la conclusion est parfaitement prévisible selon la formule du syllogisme hypothétique (*ponendo-ponens*) : si la mineure pose ou récupère une partie de la majeure (soit la condition soit la conséquence), la conclusion à son tour récupère l'autre partie qui reste :

Si P alors Q	ou	Si P alors Q
Or P		Or Q
Donc Q		Donc P

En réalité, l'octroi de l'argent à profusion conditionne le maintien de la place de choix d'Allah pour Birahima. C'est pourquoi l'hyperbole issue du superlatif absolu « *la plus belle femme du monde* » renforcée par la formule solennelle « *moi, Birahima, je suis dingue de Fanta* », ne peuvent qu'envisager une conclusion inhérente à la réponse d'Allah.

L'expression grossière « *cul de mon papa* », outre la dimension sarcastique qu'elle revêt, augure du sentiment de dévouement envers Allah mais aussi de son « moi » devant son interlocuteur. Le récit évolue dans un climat de complicité entre narrateur et lecteur dans cette phrase sous forme d'avant-dire : « *J'ai employé trop de blablabla pour dire qui je suis et où je suis. Maintenant, racontons ce qui s'est passé dans ce criminel de pays appelé la Côte d'Ivoire. Racontons ce qui s'est passé dans cette ; fichue bordélique ville bété de Daloa.* » (Kourouma, 2004 : 19).

En effet, l'accent drolatique susmentionné se matérialise par cette onomatopée familière *blablabla*. Après, l'épanalepse « *je suis, je suis* » bifurque par l'usage de déictiques relatifs *qui* et le locatif *où* ; vient ensuite une banalisation matérialisée par l'emploi de *ce*. De surcroît, l'insistance due à l'accumulation d'épithètes chaotiques « *fichue bordélique* » renchérie par la distanciation « *ville bété de Daloa* », traduisent l'émoi du narrateur. La rancœur de Birahima se laisse lire dans le récit, comme en témoigne Jean-Louis Joubert : « *une séquence revient en refrain tout au long du livre, qui dit bien le sentiment d'horreur qui a présidé à sa gestation : «Le charnier va pourrir. La pourriture va devenir de l'humus [...] L'humus deviendra du terreau, ça permet de terreauter le sol ivoirien* » » (Joubert, 2005 : 52). Vraisemblablement, l'on est devant l'ironie de la situation présentée sous forme de jeu de balancement de mots mais qui, en clair, ne sont pas les mots de jeu. Une certaine musicalité se laisse entendre par le retour en anadiplose du dernier son au rythme des rimes annexées « *[...] pourrir. La pourriture [...]* ».

Au sujet d'un échange avec Fanta, Birahima déclare : « *Je répondis tout de suite que j'avais tué beaucoup de personnes avec le Kalachnikov. Avec un Kalach, je pouvais tuer tous les Bétés, tous les loyalistes, tous les affreux. Je m'étais drogué au dur. J'avais pillé des maisons, des villages. J'avais violé vrai... Au mot «violé», elle m'a arrêté en criant «c'est ça ?»* » (Kourouma, 2004 : 35). Ici, le discours du récit s'entremêle au discours de l'histoire. Birahima assume la responsabilité discursive par ces discours qu'il croit être subjuguants, un halo pour ses ambitions corroboré par l'usage d'un style pimpant dû à l'apocope *Kalach*, mais qui, contre toute attente, débouche sur une rupture de *pattern* avec son interlocutrice Fanta, à cause du mot *violé* qui boucle cette énumération chaotique et macabre. Le plus-que-parfait de l'indicatif « *j'avais tué... je m'étais drogué ...* » reporte un passé lointain, conférant ainsi au discours l'allure de justification rétrospective, une preuve de bravoure d'autant plus convaincante qu'elle révèle.

À la question que lui adresse Sita sous forme d'énoncé clause de leur échange ; « *donc, avec un Kalach, tu peux accompagner, protéger une personne qui veut aller à Bouaké...* », Birahima déclare : « *Je me suis lancé dans les envolées. Avec un Kalach, j'accompagnerais, je protégerais. Avec un Kalach, je massacrerai tous les militaires, tous les jeunes patriotes, tous les loyalistes* » (Kourouma, 2004 : 36). Cette anaphore au style ternaire portant sur le pronom *je* et la cadence détectable due à l'allitération itérative des formes verbales à syllabes hétérogènes - dont cinq pour *accompagnerais* et quatre pour les deux derniers (*protégerais, massacrerai*) - trahit l'état d'âme du narrateur. Et l'introductif « *avec un Kalach* » confère au passage l'allure d'un morceau chanté dont la suite devient le chœur avec rengaine.

C'est par cette anaphore que Birahima mime le crépitement de balles : « *Tac tac tac... Walahé ! Faforo ! Avec un Kalach, je me révolterai, je refuserai !* » Et son interlocutrice Fanta d'ajouter « *Et «Quand on refuse, on dit non», a affirmé Samory.* » (Kourouma, 2004 : 36)

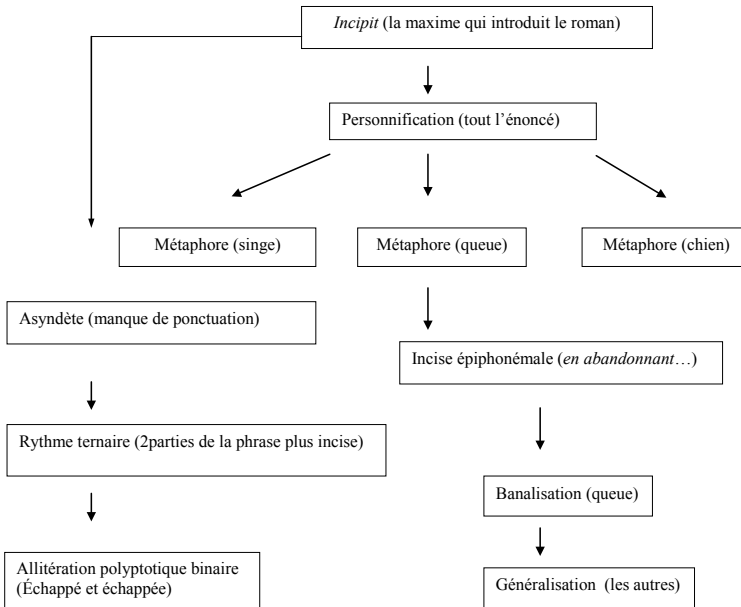
Comme dans le passage précédent, une multiplicité de caractérisations affectives traverse ce passage. Aussi se présente-t-il un discours implicite à la manière de dire dans le non-dit par l'usage de ces suspensions expressives, d'onomatopée (*tac tac tac*), ainsi que les phrases elliptiques (*je me révolterai, je refuserai*).

Le culturalisme se met au rendez-vous par le truchement des jurons *walahé* et *faforo*. Vraisemblablement, le premier est à classer parmi les mélioratifs - *walahé* signifie Dieu-, tandis que le second est à classer parmi les péjoratifs - *faforo* signifiant « cul de mon père ». Cependant, Kerbrat (1980 : 80) déclare, au sujet de l'injure que « *dans certaines sociétés et certaines circonstances, leur utilisation obéit à des règles si strictes qu'elles semblent sortir tout droit d'un manuel du bon usage* ». En effet, la mise côte à côte de ces deux jurons éthiquement opposés, confère à l'énoncé deux tendances à visée probante, d'autant plus que les deux interlocuteurs partagent la même culture (musulmane et/ou malinké). On remarque aussi que les deux verbes conjugués *révolterai* et *refuserai*, employés dans un rythme binaire contigu à allitération grasseyante, sans complément, dénotent l'agressivité du narrateur. Par ailleurs, la reprise de parole de Fanta, via le connecteur *et*, revivifie l'esprit coopératif rompu entre les deux interlocuteurs.

4. Des diagrammes

Quatre énoncés types font l'objet de diagrammes. Ces derniers visualisent le cadre macro-expressif qui englobe et le procédé d'écriture et le procédé de pensée issus des analyses desdits énoncés. Ce qui justifie les deux pôles dans chaque diagramme constituant la visualisation des hardiesses langagières.

1) « *Le singe qui s'est échappé en abandonnant le bout de sa queue dans la gueule du chien n'a pas dans l'échappée la même allure que les autres de la bande* ». (Kourouma, 2004 : 11)

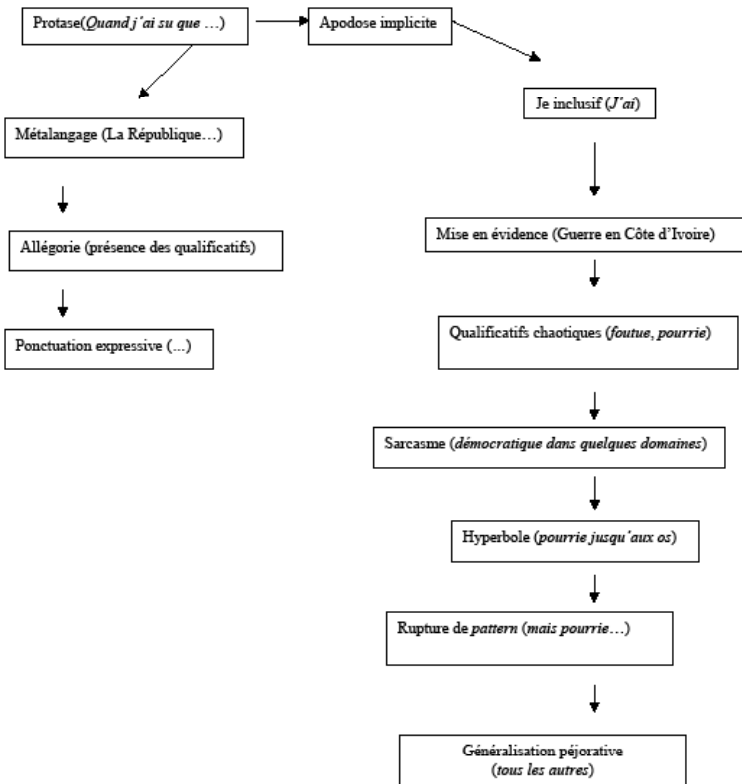


Ce diagramme est chapeauté par l'incipit qui engendre deux pôles expressifs : le pôle d'écriture à gauche et le pôle de pensée à droite.

Ainsi, s'agissant du pôle de l'écriture, l'asyndète se dessine-t-elle dans le passage avec un élan rythmique ternaire : « *Le singe qui s'est échappé / en abandonnant le bout de sa queue dans la gueule du chien / n'a pas dans l'échappée la même allure que les autres de la bande* ». L'allitération polyptotique de *échappé* et *échappée* boucle ce pôle.

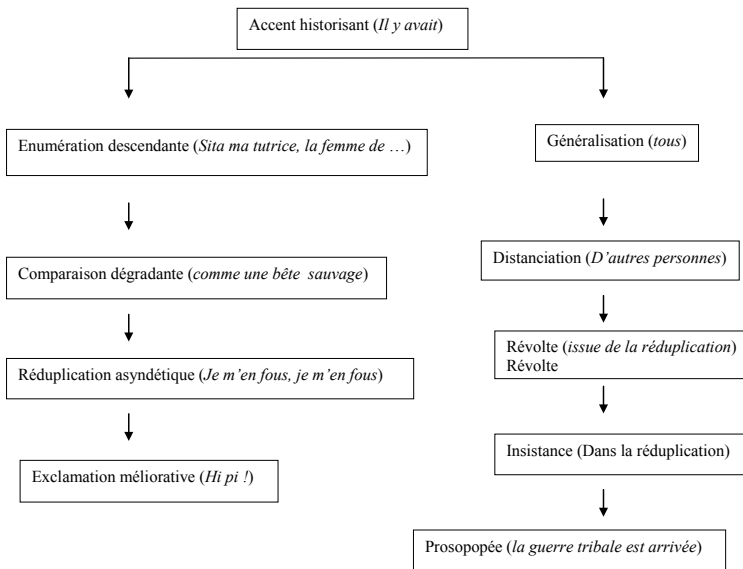
Quant au pôle de la pensée, la personnification concerne tout l'énoncé au moment où les métaphores (le singe, la queue et le chien) représentant successivement le narrateur Birahima, rescapé de la guerre du Liberia et de la Sierra Leone (cf. *Allah n'est pas obligé*), sa pauvre tante Mahan qu'il a tant recherchée en vain et les différents seigneurs de guerre. L'incise épiphonémale (*en abandonnant le bout de sa queue dans la gueule du chien*) et suivie d'une banalisation du fait que l'absence de la queue n'a pas empêché le singe de s'en aller. Enfin, ce pôle se termine par la généralisation (les autres de la bande) de tous les rescapés.

2) « *Quand j'ai su que la guerre tribale avait atterri en Côte d'Ivoire... (La République de Côte d'Ivoire est un État de la côte occidentale de l'Afrique ; elle est comme toutes les républiques foutues de cette zone, démocratique dans quelques domaines mais pourrie jusqu'aux os par la corruption dans tous les autres[...])* » (Kourouma, 2004 : 11)



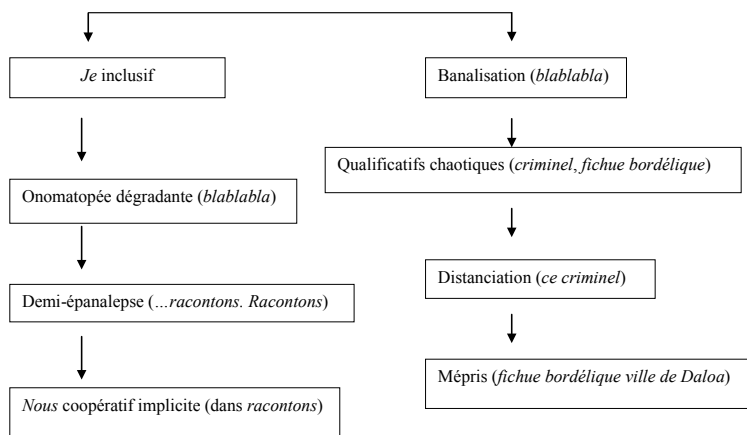
Ce diagramme s'ouvre par une protase suivie d'une apodose implicite. Cependant le pôle de l'écriture est introduit par le métalangage suivi de l'allégorie et se clôture par la ponctuation expressive. Le pôle de la pensée à son tour commence par un *je* inclusif qui est suivi d'une mise en évidence de la Côte d'Ivoire moyennant des qualificatifs chaotiques qui tournent au sarcasme, s'enchaînant avec l'hyperbole (*pourrie jusqu'aux os*) conduisant ainsi à une rupture de *pattern*. La généralisation péjorative (*tous les autres*) boucle ce pôle.

3). « *Il y avait Sita ma tutrice, la femme de mon cousin, ses enfants, les enfants des cousins et d'autres personnes. Tous me regarderaient comme une bête sauvage tirée du fond de la brousse par un chasseur [...] Je m'en fous, je m'en fous, la guerre tribale est arrivée en Côte d'Ivoire. Hi pi !* » (Kourouma, 2004 : 12)



L'accent historisant coiffe l'énoncé bifurquant sur les deux pôles. Celui de l'écriture commence par l'énumération descendante du fait que c'est la mère qui commence et qu'enfin suit la généralisation (*d'autres personnes*). De la comparaison dégradante (*comme une bête sauvage*) provient la distanciation. Ce qui provoque la révolte farouche (*Je m'en fous, je m'en fous*) dans une réduplication asyndétique sous forme d'insistance. Et la prosopopée suit. L'énoncé se clôture par une exclamation méliorative.

4) « *J'ai employé trop de blabla pour dire qui je suis et où je suis. Maintenant, racontons ce qui s'est passé dans ce criminel de pays appelé la Côte d'Ivoire. Racontons ce qui s'est passé dans cette fichue bordélique ville bête de Daloa.* » (Kourouma, 2004 : 19)



Le pôle d'écriture contient le *je* inclusif suivi de l'onomatopée dégradante. Vient ensuite l'épanalepse (*je suis, je suis*). Par ailleurs, le syntagme verbal (*racontons*) insinue le *nous* coopératif, contrat direct entre le narrateur et son narrataire, à l'image d'un conteur et de son public.

Quant au pôle de la pensée, la banalisation (*ce*) est corroborée par les qualificatifs chaotiques (*criminel, fichue bordélique*) qui frise non seulement la distanciation mais surtout le mépris.

Conclusion

Cette étude se voulait une contribution à l'analyse stylistique de *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma. À l'instar d'autres critiques, nous nous sommes rangé derrière l'hypothèse selon laquelle le style de ce roman posthume de Kourouma se réinscrirait derrière son cliché d'il y a 34 ans : le malinké. Mais en plus, il recèle des formes nouvelles. Celles-ci pourraient être analysées selon la stylistique classique. Cependant, les structures rassemblant plus d'une figure sont dites lourdement chargées stylistiquement et requièrent une nouvelle approche. Ainsi, pour y parvenir, la stylistique telle que conçue par Kapanga dans sa méthode de la grappe expressive, nous a-t-elle guidé. Ces structures ont été l'objet d'analyses et quatre parmi elles ont été représentées dans les diagrammes expressifs.

S'agissant des hardiesses langagières de Kourouma, il est constaté qu'en plus du recours au malinké, déjà présent dans ses précédents romans, *Quand on refuse on dit non* les confirme par son hétérogénéité due à la rupture de *pattern* tant sur le plan de sa forme que sur le fond. S'agissant de la forme, le roman s'articule en trois parties au lieu des six parties « sacrées » habituelles chez Kourouma. Pour le ton, en plus de son style malinké classique, Kourouma a fait « atterrir » l'accent drolatique lié au langage enfantin du narrateur Birahima ainsi que le métalangage à l'accent sarcastique qui émaille le récit. À cela s'ajoute la mise en abyme du récit de Fanta dans celui de Birahima à la manière du roman concerto, voire du roman journal.

Bibliographie

- Barthes, R., 1970. *S/Z. Essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*. Paris : Seuil.
- Bonnard, H., 1989. *Procédés annexes d'expression : stylistique, rhétorique, poétique*. Paris : Magnard.
- Bourkhis, R., 2004. *Manuel de stylistique*, Louvain-La-Neuve : Bruylant-Academia.
- Chevrier, J., 1999. *Littérature d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan.
- Delcroix, M., et Hallyn, F., 1995. *Méthodes du texte ; introduction aux études littéraires* (5^e tirage). S.l. : Duculot .
- Fontanier, P., 1968. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- Fromilhague, C. et Sancier-Château, A., 2002. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Nathan.
- Genette, G., 1972. *Figure III*. Paris : Seuil.
- Joubert, J.-L., 2005. In : *Le Français dans le monde*, n° 337, janv.-févr. 2005.
- Kapanga, K., 2003. *Sony Labou Tansi et les hardiesses langagières*. Ontario : Glopro.
- Kerbrat, O., 1980. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.
- Kourouma, A., 1970. *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil.
- Kourouma, A., 2000. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil.
- Kourouma, A., 2004. *Quand on refuse on dit non*. Paris : Seuil.
- Molinié, G., 1992. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie Générale Française,
- Ngal, M. a M. G., 1999. *L'Errance*. Paris : Présence africaine.
- Ngal, M. a M. G., 2003. *Giambatista Viko ou Le Viol du discours africain*. Paris : L'Harmattan.
- Riffaterre, M., 1971. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion.
- Schmitt, M.P et VIALA, A., 1982. *Savoir-lire, précis de lecture critique*. Paris : Didier.
- Wellek, R. et Warren, A., 1971. *La théorie littéraire*. Paris : Seuil.