

CRISE ET ADAPTATION : LE TRAITEMENT DE L'IDENTITÉ AFRICAINE DANS DEUX
OEUVRES D'AHMADOU KOUROUMA

by

ALTHEA HUBBARD

(Under the Direction of Rachel Gabara)

ABSTRACT

This paper is a study of the treatment of African identity in two novels by Ahmadou Kourouma: *Les Soleils des indépendances* and *Monnè, outrages et défis*. In both of these novels the main characters undergo identity crises as a result of their inability to adapt to changing situations. The once-important rulers lose their power and relevance because of their brittle and self-centered concept of who they are. Kourouma, however, provides hope for an authentic yet modern African identity through the literary and narrative techniques he uses in writing the novels. He writes in a French strongly influenced by his native language of Malinke and integrates techniques from traditional oral stories such as repetition, proverbs, multiple narrators, and direct address. Unlike his main characters, Kourouma proves himself capable of preserving his traditional roots while adapting to the modern world by producing magnificent written literature interwoven with oral techniques.

INDEX WORDS: Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, *Monnè outrages et défis*, Francophone African literature, African identity, Oral techniques

CRISE ET ADAPTATION : LE TRAITEMENT DE L'IDENTITÉ AFRICAINE DANS DEUX
OEUVRES D'AHMADOU KOUROUMA

by

ALTHEA HUBBARD

B.A., King College, 2000

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2009

© 2009

Althea Hubbard

All Rights Reserved

CRISE ET ADAPTATION : LE TRAITEMENT DE L'IDENTITÉ AFRICAINE DANS DEUX
OEUVRES D'AHMADOU KOUROUMA

by

ALTHEA HUBBARD

Major Professor: Rachel Gabara

Committee: Nina Hellerstein
Timothy Raser

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2009

DEDICATION

I would like to dedicate this thesis to my wonderful husband Lamarana Baldé who has never stopped encouraging, inspiring and helping me. Thank you for all your love and support.

ACKNOWLEDGEMENTS

Many thanks to my major professor Rachel Gabara for the pertinent corrections and helpful feedback she provided. Thanks also to professors Nina Hellerstein and Timothy Raser for serving on my committee and for their feedback and encouragement. Thanks to Kadiatou Diallo whose passion inspired me to read francophone African literature, and to Alghassimou Bah who first introduced me to the works of Ahmadou Kourouma. Finally, I would like to thank all my French teachers, former and current, for encouraging and inspiring me along the way: Suzanne McDermott, Aspasia Bishara, Kathleen Madigan, Tracy Parkinson, Asmaou Bah, Malal Diallo, Ibrahima B.T. Bah, Catherine Jones, Jonathan Krell, and Francis Assaf.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	v
CHAPTER	
1 INTRODUCTION	1
2 « ET QUAND ON NE SAIT OÙ L'ON VA, QU'ON SACHE D'OÙ L'ON VIENT » : THÈMES D'IDENTITÉ ET DE LA PERTE D'IDENTITÉ DANS <i>LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES</i> ET <i>MONNÈ, OUTRAGES ET DÉFIS</i>	9
3 « LES PROVERBES SONT LE SEL DES MOTS » : TECHNIQUES NARRATIVES ET LITTÉRAIRES DANS <i>LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES</i>	32
4 « LES MOTS SONT DE L'EAU VERSÉE » : TECHNIQUES NARRATIVES ET LITTÉRAIRES DANS <i>MONNÈ, OUTRAGES ET DÉFIS</i>	59
5 CONCLUSION.....	83
ŒUVRES CITÉES	85

CHAPITRE 1 :

Introduction

L'écrivain ivoirien, Ahmadou Kourouma, a contribué de façon significative à la littérature francophone. Il a produit cinq romans et une pièce de théâtre au cours de sa vie et ses œuvres continuent à avoir une grande influence. Kourouma a été nommé Chevalier de la Légion d'Honneur par François Mitterrand et a été reconnu par de nombreux prix, y compris le Prix de la Francité, le Prix de la Fondation Maille-Latour-Laudry de l'Académie Française, le Prix de l'Académie Royale Belge, le Prix des Nouveaux Droits de l'Homme, le Grand Prix du Roman de l'Afrique Noire, le Prix de Gens de Lettres de France, le Prix du Livre Inter, le Prix des Tropiques et le Prix Renaudot (Ouédraogo, *Encyclopedia of African Literature* 270). Malgré ce succès, la vie n'a jamais été facile pour Kourouma. De ses commencements humbles à ses déceptions amères, Kourouma n'a cessé de lutter toute sa vie. Un regard de plus près sur son histoire personnelle peut éclairer les sujets et le style de son écriture.

Kourouma révèle dans un entretien avec Bernard Magnier qu'il est né dans un petit village de la Côte d'Ivoire. Séparé de ses parents à l'âge de sept ans, il est éduqué par son oncle, un infirmier sous le régime colonial. Kourouma fait l'école primaire et secondaire en Côte d'Ivoire, puis commence ses études supérieures à Bamako. Mais, faussement accusé d'être le meneur d'une contestation, il est renvoyé. Appelé dans l'armée coloniale comme tirailleur, il est ensuite envoyé en Indochine. Après trois ans de service obligatoire, Kourouma revient en Côte d'Ivoire. Il veut faire des études d'ingénieur naval mais, à l'époque, les bourses ne s'obtiennent

que pour les études ayant des débouchés en Afrique. Il est admis à l'Institut des actuaires de Lyon et obtient le diplôme d'actuaires de l'Université de Lyon (Magnier 10-11).

Kourouma rentre en Côte d'Ivoire, nouvellement indépendante, en 1960 et commence à travailler pour le gouvernement comme directeur adjoint de la Caisse Nationale de Prévoyance Sociale. Tout va bien jusqu'à ce que Président Félix Houphouët-Boigny, devenu paranoïaque, accuse beaucoup d'intellectuels de comploter contre lui. L'écrivain raconte dans son entretien avec Magnier ce qui se passe ensuite : « Dans la mouvance des événements de 1963 – reconnus officiellement aujourd'hui comme un faux complot – j'ai perdu mon poste. Pendant près de sept mois, j'étais en chômage à Abidjan. C'est pendant cette période sombre qu'a été écrit *Les Soleils des indépendances* » (11). L'auteur passe même quelque temps en prison. Les autorités interdisent à tout employeur d'embaucher Kourouma et il est obligé de quitter son pays encore une fois. Il obtient un poste d'actuaire en Algérie où il travaille près de cinq ans, puis fait un stage de deux ans dans une banque à Paris. Il est autorisé à rentrer en Côte d'Ivoire en 1970. Une fois rentré, Kourouma écrit une pièce de théâtre, *Tougnatigi ou le diseur de vérité*, qui est une dénonciation véhémente du régime postcolonial. Suite à la première représentation, la pièce est interdite par le gouvernement ; Kourouma perd son emploi et doit quitter son pays encore une fois (Magnier 11). Il vit longtemps en exil, au Cameroun de 1974 à 1984 et puis au Togo de 1984 à 1994. Il ne peut rentrer définitivement en Côte d'Ivoire qu'après la mort du président Houphouët-Boigny.

Quand la guerre civile éclate dans son pays en 2002, Kourouma s'y trouve et il prend position contre l'ivoirité et pour le retour à la paix. L'ivoirité, une notion attisée par le nationalisme et la xénophobie, comprend les caractéristiques prétendues d'un Ivoirien indigène. Cette notion mène à la discrimination contre les migrants travailleurs qui composent un tiers de

la population de la Côte d'Ivoire et sont pour la plupart des musulmans qui habitent au nord du pays (Woods 323). Kourouma condamne la xénophobie et la guerre. Accusé par des journaux partisans de soutenir les rebelles du nord, Kourouma continue néanmoins de faire entendre sa voix jusqu'à sa mort en 2003 (Waberi 69).

Avec la parution de son premier roman, *Les Soleils des indépendances* en 1970, Kourouma exprime sa désillusion profonde avec les gouvernants de la nouvelle ère d'indépendance et devient renommé pour son adaptation de la langue française aux traditions africaines. Vingt ans plus tard en 1990, son deuxième roman sort : *Monnè, outrages et défis*. Ce roman, qui retrace un siècle de colonisation jusqu'à l'indépendance, solidifie la position de Kourouma parmi les grands auteurs de l'Afrique francophone. En 1994 il publie *En Attendant le vote des bêtes sauvages* qui raconte l'histoire d'un chasseur de la « tribu des hommes nus » qui devient dictateur. Ce n'est pas difficile de reconnaître dans ce récit le chef d'État togolais Gnassingbé Eyadema. En 2000 Kourouma publie *Allah n'est pas obligé*, l'histoire d'un enfant orphelin d'Abidjan qui devient enfant soldat au Liberia. Au moment de sa mort, Kourouma travaillait sur un cinquième roman, une suite à *Allah n'est pas obligé* où l'enfant soldat démobilisé retourne en Côte d'Ivoire et vit le conflit ivoirien. Ce roman est publié après la mort de l'auteur sous le titre *Quand on refuse on dit non*.

Les épreuves que Kourouma subit au cours de sa vie et l'extrême désillusion causée par le fait d'avoir été trahi par son propre gouvernement ont contribué au style dans lequel il écrit. Kourouma est brutal dans ses critiques de la société africaine. Il remplit ses pages avec un sarcasme mordant qui n'épargne aucune institution de l'Afrique. Kourouma expose la vérité des pratiques traditionnelles injustes des rois, la collaboration intéressée avec les colonialistes, la corruption et l'inefficacité des politiciens modernes. Son sarcasme fait rire et ouvre les yeux en

même temps à une réalité sombre. Kourouma dépeint le monde avec beaucoup de cynisme mais, par l'acte d'écrire lui-même, il offre un brin d'espoir. Il croit au changement et il sait que c'est en exposant les choses telles qu'elles sont qu'on peut commencer à les changer. Ses deux premiers romans, *Les Soleils des Indépendances* et *Monnè, outrages et défis* exposent tout à fait les problèmes dans la société africaine traditionnelle et contemporaine. Je me propose de les analyser en me focalisant sur les thèmes de l'identité et de la perte de l'identité. Ces thèmes dominant dans les œuvres et se voient même dans les techniques littéraires et narratives choisies par l'auteur.

Pour mieux apprécier la signification de ces œuvres, une connaissance de l'histoire qui les entoure est nécessaire. *Les Soleils des indépendances* se passe dans un pays que l'auteur appelle la Côte des Ebènes, mais on reconnaît une parodie de la Côte d'Ivoire. La Côte d'Ivoire, occupée par la France depuis 1843, acquiert son indépendance en 1960 sous la direction de Houphouët-Boigny qui devient le premier président. Houphouët-Boigny est régulièrement réélu et reste président jusqu'à sa mort trente-trois ans plus tard. Malgré ce succès il est souvent paranoïaque et met en prison beaucoup d'individus (dont Kourouma lui-même) sans raison solide. Cependant, Houphouët-Boigny entretient de très proches rapports avec la France et fait de son pays un exemple de prospérité pour la région jusqu'à la crise économique des années 90. Après sa mort, des crises politiques et militaires troublent la Côte d'Ivoire et une guerre civile éclate entre les populations du nord et du sud (Rapley 121-22).

L'histoire dans *Les Soleils* se situe dans les années qui suivent l'indépendance et le roman critique amèrement les gouvernants pour leur corruption, leur justice arbitraire, leur tyrannie et leur cupidité. Ce roman fait de Kourouma presque un prophète car la prospérité de la Côte d'Ivoire n'a pas duré et les problèmes d'aujourd'hui peuvent se retracer aux pratiques des

premiers gouvernants et au colonialisme. Quand d'autres auteurs glorifient l'Afrique et l'indépendance, Kourouma n'hésite pas à critiquer le président et son parti unique.

Dans *Les Soleils*, Kourouma mentionne un autre pays aussi : la République socialiste de Ninkinaï. Ici on peut reconnaître la Guinée, un pays qui partage une frontière avec la Côte d'Ivoire mais qui a choisi une voie tout à fait différente après l'indépendance. Au moment du récit, la Guinée est dirigée par le socialiste Sékou Touré qui a inspiré la population à voter « non » au compromis avec la France et donc à gagner son indépendance en 1958, deux ans avant les autres pays de la région, mais sans l'aide de la France. Touré coupe les rapports avec l'Occident pour établir des liens avec les pays communistes, et ses relations avec la Côte d'Ivoire deviennent tendues (Anderson 251-52). Dans le roman, la frontière entre les deux pays est fermée pour un temps et cela provoque beaucoup de détresse pour le protagoniste, qui est prince d'un royaume coupé en deux par cette frontière. Il est intéressant de noter que, malgré les différences philosophiques des deux présidents, chacun a son parti unique et étouffe les voix opposantes.

Le deuxième roman, *Monnè*, se passe dans le royaume fictif de Soba, dans le Sahel ouest-africain. Kourouma parle de la conquête de cette région par les Français et de l'opposition menée par Samory Touré. L'Almamy (titre qui veut dire le commandant des croyants) Samory est un personnage historique qui a établi un empire musulman dans la région. Il a mené une lutte farouche contre les Français et aussi contre les Africains qui ne se convertissaient pas à l'Islam ou ne l'appuyaient pas contre les envahisseurs. Samory a mené l'opposition pendant dix-huit ans et a eu recours aux tactiques dévastatrices de la terre brûlée. Finalement capturé par les Français en 1898, l'Almamy a été déporté au Gabon et est mort en prison en 1900. Après sa défaite, les Français ont commencé à établir des colonies dans la région (Brockman 505-06).

Avec cet aperçu historique on peut mieux comprendre les problèmes des protagonistes des deux romans. Fama Doumbouya, prince du Horodougou et Djigui Keita, roi de Soba sont des nobles qui n'agissent pas noblement et sont condamnés par leur auteur. Face aux tragédies de la colonisation et aux changements de leur société jusqu'à l'indépendance, ils essaient de garder leur manière de vivre coûte que coûte. Dans *Les Soleils* il s'agit de Fama qui, en dépit de l'indépendance et de la perte de son pouvoir traditionnel, insiste sur l'importance de son nom et le traitement spécial qu'il mérite. Incapable de s'adapter ou d'accepter le changement, Fama devient un anachronisme ridicule, de plus en plus isolé dans son monde fantastique. Rejeté par les temps nouveaux et impuissant à ressusciter les temps anciens, Fama est perdu et il perd son identité trop rigide pour s'adapter à la nouvelle situation.

Dans *Monnè* Djigui réagit pareillement. Défait par les envahisseurs français, il ne s'inquiète que de sa propre position et, essentiellement, il fait passer les souffrances de la colonisation à son peuple. Ni Djigui ni Fama n'agit en noble, en leader qui se sacrifie pour son peuple. Ils pensent, tous les deux, à leurs propres intérêts et sont assez passifs quand il est question d'aider les autres. Fama regrette, non que la corruption massive du gouvernement pèse sur la population, mais qu'il n'y trouve pas de bénéfice. Djigui donne sans protestation des hommes et des femmes pour servir les colons (et souvent pour y mourir) et c'est seulement quand il se sent menacé par les zombies des villages vidés qu'il se rend compte de la tragédie qui a atteint Soba. Même après cette « nuit de détournement » Djigui n'institue pas de changement bénéfique pour la population. C'est trop tard et le vieux roi n'a plus de pouvoir. Comme Fama, Djigui subit une crise d'identité car les temps anciens sont en train de disparaître et il n'a pas de place dans les temps nouveaux.

Le défaut majeur de ces deux personnages principaux semble être leur manque d'introspection. On ne les voit ni s'examiner intérieurement ni lutter avec eux-mêmes. Ils n'ont pas les angoisses intérieures de quelqu'un qui, comme Kourouma, a été séparé de l'Afrique pendant sa jeunesse pour être éduqué en Occident. Fama et Djigui ne sont pas des hybrides culturels et doivent, en principe, être sûrs de qui ils sont. Cependant, ils perdent leur identité par leur incapacité de s'adapter aux temps changeants.

On constate donc que le thème de l'identité africaine (et de sa perte) est très important dans *Les Soleils* et *Monné*. Kourouma l'entrelace habilement avec des techniques littéraires et narratives qui soulignent sa propre identité africaine – des techniques issues de la tradition orale. Un bref aperçu de la tradition orale ouest-africaine sera utile pour comprendre à quel degré Kourouma incorpore ces techniques dans son écriture.

Amadou Koné explique que la tradition orale de l'Afrique de l'ouest comprend des différents producteurs et genres de la parole artistique traditionnelle. D'abord il y a les hommes et les femmes de toute profession qui se regroupent le soir pour dire des devinettes, des contes ou d'autres types de récits traditionnels ouverts à tout le monde. Ensuite, il y a des anciens qui sont la mémoire de la communauté et aussi la voix du passé et du présent. Ils prennent la parole lors des grands débats des séances du tribunal et utilisent souvent des proverbes pour faire leurs arguments (Koné 45). Aussi, il y a des groupes d'individus qui se forment lors des occasions comme des mariages, des naissances, des funérailles et des manifestations religieuses pour chanter des chants particuliers liés à chacune des circonstances. La tradition orale se manifeste aussi dans les chants de certaines professions ; forgerons, tisserands, chasseurs, sorciers, maîtres d'initiation, marabouts, etc. détiennent une parole très particulière (Koné 46).

Mais les vrais spécialistes de la parole, les maîtres de la parole, sont les griots.

L'ancienne société de cette région étant une société orale, les griots avaient un rôle très important. Non les simples musiciens d'aujourd'hui, les griots anciens servaient dans les familles royales comme des artisans de la parole et de la musique. Ils étaient à la fois des musiciens pour de grandes occasions et des gardiens de la sagesse ancienne, des « documents parlants » (Camara 12). Appelés « farba », « mabô » et « djeli » par les ethnies différentes, les griots seuls peuvent narrer les légendes, épopées, récits glorieux et édifiants ayant pour acteurs les grands héros des temps anciens (Koné 47-8). Et ils narrent les récits avec l'aide d'un répondeur à une assistance qui réagit à la narration et l'influence à son tour.

Kourouma adopte le style d'un griot dans ces deux textes et simule la présence d'une assistance. En incorporant des techniques de la tradition orale africaine dans un roman écrit dans la langue des colonisateurs, Kourouma montre comment garder son identité tout en s'adaptant aux temps changeants. Dans l'étude qui suit, je me propose d'analyser le thème de l'identité dans les deux livres et ensuite de déterminer comment les techniques littéraires et narratives utilisées par Kourouma s'y rapportent.

CHAPITRE 2 :

« Et quand on ne sait où l'on va, qu'on sache d'où l'on vient » : Thèmes d'identité et de la perte d'identité dans *Les Soleils des indépendances* et *Monnè, outrages et défis*

L'identité est un élément fondamental de l'être humain. Chacun de nous a besoin de se voir comme unique et en même temps accepté dans une communauté. On développe donc une identité par les caractéristiques qui nous séparent et nous rapprochent d'autrui. On s'associe avec un groupe, mais on insiste toujours sur son caractère exceptionnel. Un individu détermine son identité par la façon dont il se voit et par la façon dont les autres le voient ; il y a donc des aspects intérieurs et extérieurs à l'identité. Ceux qui sont confiants de leur identité intérieure s'inquiètent moins des opinions des autres. Ceux, par contre, qui doutent d'eux-mêmes cherchent l'approbation des autres et se fabriquent une identité extérieure. Ces identités extérieures sont spécialement vulnérables dans des situations de transformation sociale. Une personne qui est sûre de qui elle est à l'intérieur peut s'adapter à de nouvelles circonstances tout en gardant l'essence de son identité. En revanche, une personne qui a basé son identité sur des facteurs extérieurs comme, par exemple, son standing social, risque de perdre jusqu'à son identité quand ces facteurs changent soudainement.

Dans les deux œuvres, *Les Soleils des Indépendances* et *Monnè, outrages et défis*, Ahmadou Kourouma montre les conséquences d'une identification rigide par le moyen de facteurs extérieurs. On ne doit pas se laisser définir par les autres, ni rester statique dans un monde changeant. La clé d'une identité africaine, selon Kourouma semble-t-il, est la connaissance de son histoire et la capacité de s'avancer et s'adapter sans nier cette histoire.

Écrivant dans l'ère postcoloniale, Kourouma, qui cherche une identité authentiquement africaine, est désillusionné par les résultats lamentables des indépendances et les leaders africains corrompus. Ses romans sont pleins de pessimisme et de sarcasme contre ses personnages et le continent en général ; il expose les défauts tels qu'il les voit. Dans ses œuvres, un élément important de l'identité consiste à avoir une vision pour l'avenir et donc de regarder en face ses défauts pour pouvoir les corriger. Ne cachant pas la réalité de la situation, Kourouma ne se contente pas simplement à dénoncer la colonisation ; il critique aussi amèrement la société africaine avant et après la période coloniale.

Les deux romans de Kourouma qui font partie de cette étude commentent ce qui se passe quand on perd le sens de son identité. Les personnages principaux semblent être le contraire des idéaux de leur auteur : Fama et Djigui, qui sont issus de familles nobles, ont basé toute leur identité sur leur pouvoir sur les autres et non sur une conscience intérieure de qui ils sont. Ils n'avouent pas leurs défauts ni ne cherchent à créer un meilleur avenir, mais persistent dans les pratiques bonnes et mauvaises de leurs ancêtres. Ce monde inégalitaire et injuste est déjà troublé quand les colonialistes arrivent et précipitent sa destruction. Les nobles Fama et Djigui sont condamnés à observer la désintégration rapide de leur manière de vivre. Quand le monde commence à perdre du sens pour eux, quand leur pouvoir traditionnel commence à perdre sa valeur, ces personnages ont du mal à garder leur identité. Regardons de plus près la silhouette que ce monde renversé projette dans *Les Soleils des Indépendances* et *Monnè, outrages et défis* sur l'identité des personnages principaux.

Les Soleils raconte l'histoire de Fama Doumbouya, prince d'une communauté rurale. Quand le livre commence, Fama se trouve loin de ses terres dans la capitale d'un pays fictif ouest-africain (mais facilement reconnaissable comme la Côte d'Ivoire) peu après son

indépendance de la France. Fama vit misérablement dans cette grande ville ; le prince est réduit à traîner dans les rues, cherchant des cérémonies de funérailles pour les bénéfices qu'ils offrent pendant que sa femme Salimata travaille dur pour soutenir le couple avec son commerce de bouillie et de riz cuit. De tous leurs malheurs, celui qui cause le plus de peine au couple est le fait qu'ils n'ont pas d'enfants. Fama et Salimata vivent dans un monde bouleversé auquel Fama surtout a beaucoup de mal à s'habituer.

La situation dans *Monnè* n'est guère meilleure. On se retrouve dans le temps de l'ère précoloniale où le roi Djigui Keita règne sur le royaume de Soba. Pour combattre la menace de « Fadarba » (Faidherbe) et les Français, Djigui rejoint les forces de Samory Touré, l'Almamy qui est prêt à tout faire pour ne pas être vaincu par les infidèles « Nazaréens ». Mais, quand Samory demande à Djigui de brûler toutes ses terres et ensuite de quitter son royaume avec son peuple, Djigui refuse. Il ne peut pas détruire sa ville à cause de la prophétie qui dit, « La pérennité est acquise... Acquise à la dynastie des Keita. Elle régnera sur Soba tant qu'une seule case de la ville tiendra debout... » (*Monnè* 15). Djigui et les gens de Soba restent donc dans leur pays, et sont surpris par une colonne française. Grâce à une interprétation faussée par l'interprète, les Français croient qu'ils sont reçus en paix et commencent à dominer de plus en plus Djigui et le royaume de Soba. C'est surtout les citoyens ordinaires de Soba qui souffrent à cause des travaux forcés, des prestations de service, des impôts et des guerres, mais Djigui lui-même est humilié et chaque année il souffre de plus en plus de *monnè* : outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, sans pouvoir y réagir. Comme Fama, Djigui voit le bouleversement de son monde et la diminution de son pouvoir.

Pour comprendre la question d'identité dans les œuvres de Kourouma, regardons d'abord la signification des noms. Jean Ouédraogo, dans son livre *Maryse Condé et Ahmadou*

Kourouma : Griots de l'indicible, explique que dans l'Afrique de l'ouest le nom de famille est très important, lié à son sens de généalogie, d'honneur et d'identité (32). Les gens s'identifient par leur nom de famille et ce que ce nom évoque. Fama est introduit justement par le narrateur des *Soleils* qui insiste sur son nom de famille : « Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère, était un « vautour ». Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisait bande avec les hyènes. Ah ! les soleils des Indépendances ! » (*Soleils* 9). La renommée de sa famille rend d'autant plus pathétique le fait que Fama est maintenant « un vautour » qui « travaille » dans les obsèques et les funérailles. Cependant, Fama garde la fierté de son nom et réagit mal quand le griot l'associe avec une autre famille pendant la cérémonie (*Soleils* 12). Il paraît que la renommée des Doumbouya a beaucoup diminué dans ce nouveau monde des indépendances, mais Fama ne peut pas accepter le déclin. Il veut toujours être traité en prince.

On voit un phénomène comparable dans *Monnè*. Djigui est identifié par le narrateur comme étant de « la dynastie des Keita, les rois de Soba dont le totem est l'hippopotame » (*Monnè* 16). Quand les Français arrivent et demandent à travers l'interprète contre qui on construit le mur autour de la ville, le roi de Soba répond fièrement que c'est contre eux, les Blancs, et il s'identifie par son nom de famille : « Annonce que je suis un Keita, un authentique totem hippopotame, un musulman, un croyant qui mourra plutôt que de vivre dans l'irréligion » (*Monnè* 35). Mais l'interprète ne semble pas très impressionné par cette généalogie. Il explique à Djigui, « Je suis ton frère de plaisanterie, donc je te connais. Comme tous les Keita tu es un fanfaron irréaliste. Je n'ai pas traduit un traître mot de tes rodomontades » (*Monnè* 36). Donc, Djigui tombe à la merci des Français. Il n'a plus de pouvoir réel, mais il continue à exiger le

respect et l'obéissance de son peuple. Comme Fama, il a de la difficulté à accepter que son rôle a beaucoup diminué dans ce monde changé.

Le griot Djéliba comprend mieux que tous comment le monde est bouleversé et comment rien, même les noms des choses et des habitants, ne peut rester le même. Il insiste qu'il doit chercher de nouveaux noms pour tout et continue, « Comment se nomment maintenant les Touré, les Koné, les Kourouma, les Traoré, les Bamba, les Keita, le fils de Dio, maintenant que leur terre mandingue est vaincue et possédée par des infidèles d'incirconcis, fils d'incirconcis et de non incisées ? » (*Monnè* 42). Le monde semble avoir perdu son sens et les anciens noms pour les gens qui y habitent ne sont plus convenables. Tout a changé.

Un autre facteur très important de l'identité est mentionné par Djigui quand il se présente à l'interprète : la religion. Dans les deux livres, Kourouma décrit un syncrétisme entre l'Islam et l'animisme traditionnel qui gouverne la vie de ses personnages. *Les Soleils* montre que les deux religions fonctionnent côte à côte dans la vie quotidienne. Par exemple, à cause de son infécondité, Salimata consulte un marabout qui utilise trois méthodes pour changer le sort de quelqu'un : « traçage de signes sur sable fin (évocation des morts), jet des cauris (appel des génies), lecture du Coran avec observation d'unealebasse d'eau (imploration d'Allah) » (*Soleils* 68-9). C'est un exemple très clair du syncrétisme de la société qui peut se voir aussi dans les rites de funérailles où on mélange des prières musulmans avec des sacrifices pour plaire aux mânes. Le narrateur explique plus tard la philosophie derrière ce mélange de religions : « les Malinkés 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, au refus d'Allah, à son insuccès devant un sort indomptable, le Malinké court au fétiche » (*Soleils* 116). L'auteur

emploie le sarcasme dans ce passage pour révéler une sorte d'hypocrisie parmi les « fidèles » musulmans qui continuent pourtant les pratiques animistes.

Fama et Salimata font partie de cette catégorie puisque, très fidèles dans leurs prières journalières, ils ajoutent à l'Islam des pratiques traditionnelles comme les sacrifices. On voit l'importance des sacrifices et du sang partout dans le livre : le coq sacrifié par le marabout, les bœufs sacrifiés pendant les funérailles du cousin Lacina, même l'excision de Salimata est raconté comme un sacrifice. Comme Fama conclut, « Des sacrifices, beaucoup de sang ; les sacrifices sont toujours et partout bénéfiques » (*Soleils* 123). Cependant, tous ces sacrifices et prières sont inefficaces en fin de compte. On ne voit ni les désirs des personnages réalisés ni leur destin détourné au cours du livre.

Dans *Monnè*, la religion véhicule encore moins d'illusion. Le livre commence abruptement avec un grand sacrifice. Le narrateur raconte : « Déjà, dans le profond du ciel de Soba, les charognards dessinaient des arabesques. Dans les flaques de sang, gorge tranchée, bœufs, moutons, poulets gisaient sur toute l'étendue de l'aire sacrificatoire. Il y avait trop de sang et c'était déjà enivrant. 'Du sang ! encore du sang ! Des sacrifices ! encore des sacrifices !', commandait toujours le roi Djigui » (*Monnè* 13). Ces premiers mots choquants révèlent un des thèmes de l'œuvre : le sacrifice et son inefficacité. Malgré tous les sacrifices, y compris des sacrifices humains, la requête de Djigui pour la pérennité de sa dynastie n'est pas accordée. C'est seulement quand il commande à tous ses sujets de prier ensemble à Allah que les marabouts annoncent que la pérennité est acquise.

Eronini E. C. Egbujor, dans son compte rendu de *Monnè*, parle des valeurs anciennes que Kourouma met en évidence dans l'œuvre. Ce pouvoir traditionnel est incarné par des marabouts, des voyants, des griots et des féticheurs (544). Egbujor explique que l'arrivée des Français

bouleverse le système traditionnel qui était en place : « la présence des étrangers (les Nazaréens) dans l'espace mandingue instaure une nouvelle parole, un nouveau pouvoir (puisqu'en Afrique traditionnelle, qui dit parole dit pouvoir) » (544). Djigui continue à pratiquer l'Islam et l'animisme comme avant. Il prie presque constamment, va à la Mecque deux fois, expose des sacrifices quotidiens et fait même un autre grand sacrifice pour mettre fin aux travaux forcés et sauver le peuple de Soba. Ce deuxième grand sacrifice n'est pas plus efficace que le premier. Le narrateur explique que le monde est différent maintenant que les Français ont le pouvoir : « Même un grand sacrifice n'avait pas pu et ne pouvait pas transformer les nazaréens ni adoucir leurs faits. C'étaient eux qui étaient désignés dans le Coran sous le vocable 'égérés' » (*Monnè* 98). Les pratiques traditionnelles semblent avoir perdu leur valeur ; ce qui était déjà évident depuis que les Français traversaient facilement la colline hérissée de sortilèges qui aurait dû protéger Soba.

Djigui ne peut pas s'adapter à ce monde changé. Il continue les pratiques de ses ancêtres jusqu'à sa mort, et son peuple souffre avec lui. Quand le roi meurt finalement, toujours dans le *monnè*, le narrateur explique que tout un monde meurt : « Avec lui avaient fini les bois sacrés et aussi une certaine forme d'islam, mais l'islam ne mourra pas, il est la dernière parole qui s'entendra après le monde, a dit le Livre » (*Monnè* 284). Les croyances des gens de Soba n'ont pas pu survivre à l'arrivée des colonialistes. Cette partie de leur identité est perdue à jamais. Egbujor conclut, « L'ensemble des événements s'empreint de merveilleux dans le roman et s'inscrit dans la désintégration des traditions, dans la ruine de l'ancien monde. Cette déchéance du roi Djigui semble correspondre à celle de son peuple abandonné à l'esclavage, au travail forcé, à la colonisation » (545).

Un autre facteur très important pour l'identité des personnages de ces deux livres est la pérennité. En Afrique de l'Ouest, il y a une importance primordiale mise sur les enfants et la continuation de la lignée. Un individu n'est pas complet et ne saurait mourir en paix tant qu'il n'a pas de descendants. Cet aspect de l'identité africaine est reflété dans les personnages de Kourouma. Dans *Les Soleils*, le couple de Fama et Salimata est stérile et souffre beaucoup de ce fait. Le blâme pour leur manque d'enfants se pose au début sur Salimata, mais à la fin du livre le lecteur comprend que c'est Fama qui est stérile. Sa stérilité souligne le fait que son identité est en train de disparaître ; il n'aura pas de pérennité dans ce monde renversé.

Salimata cherche à guérir sa stérilité chez le marabout, comme on a vu, et dans les bénédictions de ses clients ; elle s'efforce à mériter les enfants avec son comportement généreux et pieux, mais tous ses efforts n'aboutissent qu'à l'échec et l'humiliation. Finalement, elle abandonne son mari stérile. Fama se tourne d'abord vers la religion pour demander des enfants. Le narrateur rapporte ses pensées en prière à la mosquée : « Allah pardonne Fama de s'être trop emporté par l'évocation des douceurs de Salimata ; mais tout cela pour rappeler que la tranquillité et la paix fuiront toujours le cœur et l'esprit de Fama tant que Salimata séchera de la stérilité, tant que l'enfant ne germera pas. Allah ! fais, fais donc que Salimata se féconde ! » (*Soleils* 26). Cependant, Fama ne saurait attendre toujours. Il décide d'essayer d'avoir un enfant avec une autre femme et c'est pour cela qu'il prend comme deuxième épouse Mariam, « féconde comme une souris » (*Soleils* 158). Mais à la fin du livre Fama reconnaît que c'est lui qui est impuissant et il souhaite que Salimata trouve le bonheur et ait un enfant avec un autre homme (*Soleils* 192). Fama meurt sans enfants, mettant fin à la dynastie des Doumbouya de Horodougou.

Djigui par contre, dans *Monnè*, a beaucoup d'enfants, mais il est toujours très concerné de sa pérennité. Il fait un rêve qui l'effraie à cet égard et le pousse à faire le premier grand sacrifice. Le narrateur explique son urgence : « Le matin, il était allé au plus pressé : se sauver, sauver le pouvoir, et avait engagé le combat pour assurer, quoi qu'il advienne, la pérennité de la dynastie, la dynastie des Keita, les rois de Soba dont le totem est l'hippopotame. D'abord par les sacrifices, ensuite par les prières. Les sacrifices avaient été vains ; les prières avaient triomphé » (*Soleils* 16).

Il y a, pourtant, une condition à cette victoire. Djigui sait qu'il ne peut pas quitter la terre de Soba s'il veut garder le pouvoir pour ses descendants. Il reste, donc, quand Samory veut partir et il accepte, après avoir été trompé par l'interprète, de collaborer avec les Français pour préserver sa pérennité. Cette décision montre une certaine faiblesse chez Djigui. Au lieu de lutter pour un avenir où au moins il serait libre, il tourne le dos à la réalité et souhaite que sa vie continue comme avant, avec le moins de changement possible.

Mais finalement c'est inutile. Béma, fils de Djigui, est nommé au pouvoir par les colonialistes, et il l'accepte sans considération pour son père. Quand Béma fait une déclaration au nom de son père, c'est une humiliation de trop pour Djigui et il décide d'entrer vivant à Toukoro, le village sacré où il devrait aller seulement après sa mort pour y être enterré. Le narrateur explique la signification de cet acte : « L'entrée du patriarche des Keita à Toukoro signifierait qu'il aurait en abdiquant renoncé pour toute la dynastie des Keita à toute prétention au pouvoir à Soba : Béma perdrait toute légitimité, ce qui aurait pour lui et pour le pays des conséquences catastrophiques » (*Monnè* 275). Djigui, qui voulait tout faire pour préserver la pérennité de sa dynastie, finit par vouloir la terminer. Dans ce monde bouleversé même les

enfants, qui devraient être un réconfort et une bénédiction dans la vieillesse, deviennent une malédiction.

Un autre aspect très important de l'identité, surtout pour un roi, est la communication. L'autorité de Fama et de Djigui, et donc leur identité comme nobles, dépendait de leur capacité de communiquer avec leurs sujets. Pourtant, les rois restent statiques et le monde autour d'eux change. Incapables d'accepter les changements dans la société, un abîme s'ouvre entre eux et les colons, mais plus important, un autre abîme se forme entre ces nobles et leurs « sujets ». La communication devient de plus en plus difficile car Djigui et Fama sont en train de perdre leur identité de rois, mais font semblant que les choses restent les mêmes. La société n'accepte plus leurs paroles sans conditions et par conséquent ils sont souvent frustrés et impuissants dans leurs tentatives de communication. On voit les héros des *Soleils* et de *Monnè* victimes d'un manque de communication et de malentendus et finalement réduits au silence tous les deux.

Dans le cas de Fama, les mésententes commencent avec sa femme, Salimata. Il l'aime réellement comme le lecteur sait à travers son dialogue intérieur, mais il n'arrive pas à lui exprimer son amour. Quand il pense à sa femme, Fama se dit, « Salimata, une femme sans limite dans la bonté du cœur, les douceurs des nuits et des caresses, une vraie tourterelle ; fesse rondes et basses, des seins, hanches et bas-ventre lisses et infinis sous les doigts, et toujours une senteur de goyave verte » (*Soleils* 26). Mais quand les deux sont ensemble, leurs mots sont peu nombreux et sans tendresse.

Un malentendu plus grave arrive quand Fama rentre dans son village natal qui se trouve de l'autre côté d'une frontière artificielle entre la Côte des Ebènes et la République socialiste de Nikinai. Quand le douanier explique que Fama, étranger, doit présenter une carte d'identité pour traverser, le prince de Horodougou s'enrage : « Fama étranger sur cette terre de Horodougou !

Fama le somma de se répéter. Le petit douanier [...] se répéta calmement et même parla de révolution, d'indépendance, de destitutions de chefs et de liberté. Fama éclata, injuria, hurla à ébranler tout le poste de douanes » (*Soleils* 104). Fama, le prince légitime de Horodougou, n'a pas de carte d'identité et ne reconnaît pas la légitimité de la frontière qui traverse un territoire intégral. Il fait partie d'un ancien système où il s'identifie par son nom puissant et où les frontières font le tour de son royaume. Fama a du mal à accepter ce monde « bâtardisé » et il passe son temps à insulter tout ce qui s'oppose à lui. Cet incident, basé sur un manque de compréhension entre le nouveau système et l'ancien prince, présage la mort de Fama qui se passe à cette même frontière.

Quand Fama est emprisonné sans procès ni explication, c'est l'ultime perte de communication : il est réduit au silence. Il ne sait même pas le nom du camp où il est interné et ne cherche pas à le savoir. Il réfléchit, « Les choses qui ne peuvent pas être dites ne méritent pas de noms et ce camp ne saura jamais être dit » (*Soleils* 165). Quand, finalement Fama obtient un procès, il apprend qu'il était emprisonné pour ne pas avoir raconté un rêve important aux autorités. Il est étonnant d'apprendre qu'une accusation aussi ridicule a causé autant de souffrance réelle. On n'écoutait pas ce que Fama disait avant, mais maintenant on le punit pour ne pas avoir communiqué un rêve ! Cette incapacité de communiquer avec le monde est hyperbolique : encore une fois, c'est un manque de communication qui fait souffrir Fama.

Condamné à mort, Fama attend, résigné, quand tout d'un coup le président pardonne à tous les conspirateurs avec des promesses d'argent et de gloire dans la capitale. Dans une autre série de malentendus avec son ex-ami Bakary, Fama refuse de rentrer à la capitale ; il veut juste retrouver son village natal pour y mourir. Mais quand il arrive enfin à la frontière, elle est

fermée depuis quelques mois. Fama essaie d'expliquer son besoin de passer aux gardes, mais se trouve encore une fois impuissant devant cette nouvelle autorité :

Et le dernier des Doumbouya se présenta à Vassoko, parla des limites géographiques du Horodougou, de la grandeur de sa dynastie, expliqua qu'il était malade et devait assister aux funérailles de Balla. Mais le garde s'empressa de répondre que personne ne laisserait passer Fama et que même si de leur côté ils le permettaient, ceux d'en face ne lui ouvriraient pas la porte de la république de Nikinai (*Soleils* 198).

Fama ne saurait accepter ce refus ; il est désespéré d'aller à Horodougou. Il essaie néanmoins de passer la frontière, tombe dans le fleuve et est blessé à mort par des caïmans sacrés. Ce dernier manque de communication se termine par la mort de Fama et il est définitivement réduit au silence.

Dans *Monnè*, il y a également un problème de communication à travers le roman et cela commence dès l'arrivée des Français à Soba. Djigui ne veut pas accepter leur domination et propose de les engager en bataille mais, comme on l'a vu, l'interprète refuse de traduire ses mots et les Français pensent qu'il veut leur protection et qu'il les invite à rester sur la colline. Toute la collaboration de Djigui avec les colonialistes est donc basée sur un malentendu. À partir de ce moment, Djigui est réduit plus ou moins au silence. Ses mots n'ont plus de pouvoir puisque l'interprète, Soumaré, dit ce qu'il veut aux Blancs. Soumaré explique à Djigui et à Soba : « Je traduis les paroles d'un Blanc, d'un Toubab. Quand un toubab s'exprime, nous, Nègres, on se tait, se décoiffe, se déchausse et écoute » (*Monnè* 54). Djigui, le roi, n'a plus le droit de s'exprimer.

Les problèmes de traduction, que l'on va analyser de plus près dans le chapitre quatre, abondent entre les Français et les gens de Soba. Même l'interprétation des événements est

complètement différente entre les deux groupes. Quand le commandant annonce à Djigui qu'ils vont envoyer un train à Soba, il comprend cela comme un honneur personnel. Madeleine Borgomano appelle le train « le plus terrible des malentendus » (191). Elle cite l'explication de Kourouma sur ce sujet :

Il y a eu une incompréhension totale. Djigui, le roi, accepte de collaborer avec les Français parce qu'ils lui ont fait le plus grand honneur qu'on puisse faire à un homme : offrir un train. Dans la mentalité Malinké et pour Djigui lui-même, il n'y a pas collaboration. Il cherche à se rendre digne d'un présent, d'un honneur. Pour les Français, le train doit permettre l'expansion économique d'un pays, promouvoir l'évolution des Africains. Ce n'est pas ce que Djigui voit. Il a été honoré et il doit d'abord tirer jusqu'à lui ce qui lui a été offert, montrer sa reconnaissance [...] Pour Djigui, ceux qui meurent pour la construction du train, ses sujets qui souffrent, ne meurent pas, ne souffrent pas, pour les Blancs, mais pour lui, Djigui (cité dans Borgomano 191).

C'est seulement quand Djigui voit pour lui-même les souffrances de son peuple qui travaille dans des conditions horribles sur les chemins de fer au sud du pays qu'il se rend compte de la tragédie à laquelle il contribue et renonce au train.

Un autre malentendu se passe quand les habitants de Soba fuient leur pays à cause de la sécheresse, la famine et les épidémies qui les menacent pendant le Renouveau, quand la colonie est gouvernée par le régime de Vichy. Ironiquement, leur fuite désespérée est mal interprétée par ceux qui les trouvent sur l'autre rive. Le narrateur explique, « Nous fûmes accueillis dans les possessions britanniques en sujets français loyaux, en résistants répondant à l'appel du 18 juin du général du Gaulle, en héros ayant, pour refuser la capitulation pétainiste, tout bravé afin de

reprendre la lutte de la liberté contre le fascisme inhumain » (*Monnè* 205). Même ce malentendu n'est pas à la faveur des gens de Soba parce qu'ils sont immédiatement conscrits dans la guerre au Tchad.

Après l'indépendance, l'échec de la communication entre les élites au pouvoir et la population ordinaire continue. Kwaku A. Gyasi, résume le manque de communication dans *Monnè* ainsi :

The novel therefore not only dramatizes the incommunicability that emerges in the numerous misconceptions and misunderstandings that characterized relationships between the colonial administration and the local people in colonial times, but also underscores the lack of communication between the new African elite and the general population in postcolonial Africa (158).

Les mots d'ordre, les *pronunciamientos* du gouvernement, ne correspondent pas à la réalité vécue des citoyens du pays. Ils continuent à souffrir dans leur vie quotidienne malgré la proposition constante de nouvelles initiatives. Le narrateur parle du « salmigondis de slogans qui à force d'être galvaudés nous ont rendu sceptiques, pelés, demi-sourds, demi-aveugles, aphones, bref plus nègres que nous ne l'étions avant et avec eux » (*Monnè* 287). Cette fin si pessimiste du roman communique un message puissant : pour qu'un gouvernement réussisse, une vraie communication entre les gouvernants et les gouvernés est nécessaire.

On a vu que les personnages subissent des changements drastiques de leurs sociétés qui provoquent des crises d'identité dans les deux romans. Dans *Les Soleils*, la plupart des changements ont lieu avant le début du récit, mais Fama n'a jamais accepté ces changements. Son identité fait tellement partie de sa position de prince qu'il ne saurait s'habituer à un système où il n'a pas d'importance. Un incident à la cérémonie de funérailles qui se passe dans le

premier chapitre illustre bien ces circonstances. Fama est insulté par le manque de respect que le griot et les autres participants à la cérémonie lui témoignent. Quand il proteste on le fait taire, et finalement Fama est excédé. Le narrateur révèle ses pensées :

Diminué par la honte et le déshonneur, comment pouvait-il rester ? D'ailleurs c'était sans regret ; la cérémonie avait dégénéré en jeu de cynocéphales. Alors laissons les singes se mordiller et se tirer les queues. Il se précipita par une sortie. Deux hommes coururent pour le retenir. Il se débattit, les traita tous les deux de bâtards de fils de chiens et s'éloigna (*Soleils* 17).

On voit ici la façon dont Fama sort de ces changements traumatisants : il insulte tout le monde. « Bâtard de bâtardise » devient une de ses expressions préférées pour désigner les agents du nouveau monde qu'il n'accepte pas. Son identité même est en voie de disparition et Fama lutte, de façon très peu efficace, contre le changement avec les insultes. La stérilité de Fama est liée à la bâtardise du monde dans lequel il vit. Pour Fama, il n'y a plus d'enfants ni d'institutions légitimes.

Kourouma rend clair le fait que les changements qui se sont accélérés depuis la colonisation et les indépendances ne sont pas du tout positifs, non seulement du point de vue de Fama, mais du point de vue du narrateur aussi. Le monde changeant est souvent décrit comme un monde en décomposition. Ouédraogo note une récurrence de la putréfaction et de la nausée dans les deux romans (*Indicible* 87). Dans *Les Soleils*, ce thème se voit dès le début, dans les descriptions de la capitale : « Ville sale et gluante de pluies ! pourrie de pluie ! » (19). Le narrateur parle du vent « soufflant la puanteur » (53) et de l'eau de la lagune « pourrie et salée » (62). Le cimetière nègre de la capitale n'avait « pas assez de places ; les enterrés avaient un an pour pourrir et se reposer ; au-delà, on les exhumait » (24). Même la mosquée y participe.

Quand Fama arrive il trouve, « Les bas-côtés grouillaient de mendiants, estropiés, aveugles que la famine avaient chassés de la brousse. Des mains tremblants se tendaient mais les chants nasillards, les moignons, les yeux puants, les oreilles et nez coupés, sans parler des odeurs particulières, refroidissaient le cœur de Fama » (24-5). On a vu Fama lui-même comparé à des charognards, et plus tard il est décrit ainsi : « Fama avait comme le petit rat de marigot creusé le trou pour le serpent avaleur de rats, ses efforts étaient devenus la cause de sa perte car comme la feuille avec laquelle on a fini de se torcher, les Indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches » (22).

Quand Fama quitte la capitale et va vers le Togobala de son enfance, la putréfaction ne cesse pas. Il trouve que tout se décompose dans son village natal et il ne reste « même plus la dernière pestilence du dernier pet » (105). Fama reconnaît seulement le baobab du marché par « les vols des vautours à l'affût des charognes et des laissées des habitants se soulageant derrière les cases » (106). Il arrive à sa destination pour les funérailles du cousin Lacina et « La cour était toute jonchée de pleureuses, assiégée par une légion de curieux et une meute de cabots, survolée par un nuage de charognards » (107). La visite aux tombes des parents est pire. Fama arrive et le vent envoie « une puanteur insupportable » (199). Plus tard, « Un vent plus fort souffla plus drue la puanteur. Fama se demanda ce qui pouvait tant empester le lieu » (120-21). Peu après il trouve la cause : « Dans une pestilence à vous brûler la gorge, dans un tourbillon de mouches, gisait un chien mort, yeux et nez arrachés. Ils prièrent au pied de la tombe malgré la puanteur qui donnait comme s'ils étaient enfermés dans les boyaux » (121-22). Et enfin vient la bataille pour retenir les charognards des sacrifices :

Les chiens s'enragèrent et chargèrent [...] Défaits, refoulés, vaincus le discorde et la querelle ravagèrent les cabots, ils s'entre-déchirèrent les oreilles et s'entre-arrachèrent

les yeux dans des aboiements d'enfer [...] Réveillés et affolés par le sang, les charognards tapissèrent tout le ciel et assombrirent le jour. Dans des cris sauvages, aigles et éperviers se détachaient par escadrilles, becs et serres en avant, et par des piqués audacieux jetèrent l'effroi et la panique dans la cérémonie. Les Malinkés contre-attaquèrent et vainquirent (147).

Cette putréfaction et cette dégénération du monde sont reflétées dans l'identité de Fama qui est aussi en train de disparaître.

Vers la fin du livre, Bakary dit de Fama : « Tu es un vautour et tu vas mourir en vautour » (190). En comparant Fama avec un vautour qui vit de ce qui pourrit, l'auteur montre à quel point il a perdu son identité. Le fier prince, au totem panthère, est devenu un vautour qui doit se nourrir de la putréfaction pour survivre. Ouédraogo remarque, « le destin implacable du personnage le rapproche de plus en plus des rapaces tout en lui torturant l'odorat de la puanteur indécrottable d'une vie sans honneur et sans promesse » (*Indicible* 90). Fama semble avoir perdu son identité dans ce monde bouleversé.

Dans *Monnè* la société subit des changements drastiques au cours du roman. Au début on trouve une communauté statique : « La vérité était que rien n'avait été renouvelé dans le Mandingue depuis des siècles » (16). Le narrateur décrit la société comme fermée aux nouvelles idées :

C'était une société castée et esclavagiste dans laquelle chacun avait de la naissance à la mort, son rang, sa place, son occupation, et tout le monde était content de son sort ; on se jalousait peu. La religion était un syncrétisme du fétichisme malinké et de l'islam. Elle donnait des explications satisfaisantes à toutes les grandes questions que les habitants pouvaient se poser et les gens n'allaient pas au-delà de ce que les marabouts,

les sorciers, les devins et les féticheurs affirmaient : la communauté entière croyait à ses mensonges (20).

La description que Kourouma nous donne de cette communauté statique n'est pas du tout idyllique. Même avant l'arrivée des Français, l'univers est troublé par des pratiques cruelles dans le royaume de Soba. Déjà, le changement est inévitable et l'arrivée des Français ne fait qu'accélérer et rendre plus tragique le bouleversement de la société. Face à tous ces événements Djigui reste assez passif. Il fait ce que le commandant lui demande en sacrifiant son peuple comme travailleurs, soldats, cuisinières et maitresses. Même ceux qui restent au village doivent cultiver pour les colonialistes et pas pour nourrir leur propre famille. C'est seulement quand Djigui visite un village qu'il trouve complètement vide et se sent menacé par les zombies de son peuple mort, qu'il commence à comprendre la gravité de la situation. Pendant cette « nuit de retournement » Djigui connaît enfin la pesanteur complète du *monnè* de sa vie devant laquelle il est aussi impuissant que Fama. Le narrateur raconte :

Au loin, sa ville restait dominée par son palais qui, comme sa vie, était inachevé.
Djigui était défait ! avait été congédié par ses sujets. Il ne se retourna pas, c'eût été lâche. Et il n'est pas vrai qu'il pleura ; il n'avait plus une goutte de larme dans le corps.
Il accomplit ce qu'il faisait quand une colère dont il ne tenait pas le responsable l'emportait. Il se mordit l'auriculaire, le mordit au sang (125).

La façon dont Djigui sort de sa misère est différente de celle de Fama, mais tout aussi inefficace. Djigui n'a plus de pouvoir dans ce monde changé.

Le changement était inévitable, mais le monde n'a pas changé pour le mieux : la récurrence de la putréfaction et de la nausée qu'on a notée dans *Les Soleils* continue dans *Monnè*. On voit les charognards dès la première page du roman quand ils sont attirés par les sacrifices :

« Les vautours arrivaient toujours. Un nuage noir plomba le ciel, les toits se couvrirent de voiles noirs » (13). Et quand le sacrifice continue jusqu'à l'extrême : « Le fumet du sang humain se mêla à celui des bêtes et troubla l'univers. Les charognards enivrés piquèrent sur les sacrificateurs affolés et le roi stupéfait s'écria : 'Arrêtez, arrêtez les couteaux !' » (13).

L'arrivée des Français aggrave la puanteur et la communauté comprend vite que toute autorité, soit militaire, soit civile, pue : « tout de suit vîmes et comprîmes que le régime militaire et le régime civil étaient l'anus et la gueule de l'hyène mangeuse de charognes : ils se ressemblaient, exhalant tous les deux la même puanteur nauséabonde » (71). Des descriptions ultérieures des conditions de travail sur les chemins de fer sont encore plus grotesques : « Sous les arbres, la chaleur moite et la puanteur des feuilles et des bêtes mortes rendent son atmosphère irrespirable. Qu'une insignifiante égratignure effleure votre peau, aussitôt la moiteur, la pourriture, la moisissure et les venins pénètrent dans votre corps et vous empoisonnent. Vous gonflez, chancelez et tombez raide mort » (80). Après avoir vu pour lui-même ces conditions horribles, Djigui fait un rêve qui le terrifie :

Cinq requins géants happèrent Djigui qui dégagea ses jambes tuméfiées par des chiques grouillantes et sautillantes. Des éclats de pierres le déchirèrent, par milles plaies béantes et répugnantes ; l'humidité lui monta dans le corps, ballonna son ventre, termita ses poumons. Il cria au secours, tua des sacrifices ; des flots de sang l'emportèrent. Il prononça des prières qui ricochèrent sur des amoncellements de cadavres, sur les pires malédictions et sur les soupirs de souffrance [...] ses oreilles bourdonnaient des souffles des agonisants. Des foules de morts en quête d'Allah apparurent, le cernèrent et le menacèrent des tortures de damnés. Il tenta de crier, de

courir. Sans succès ; son cheval s'enfuyait dans le lointain : Djigui était perdu. Dans les affres du désespoir, il risqua un suprême effort... Ses yeux s'ouvrirent (89).

À cause de ce rêve, les divins prescrivent un autre grand sacrifice pour Djigui et il y a la même profusion de sang, la même foule de charognards attirés et le même trouble de l'univers qu'on a vus au premier sacrifice. Après le sacrifice, Djigui passe parmi la foule de malheureux venus implorer ses bénédictions. Il « attoucha les plaies suppurantes des lépreux, caressa les visages purulents des aveugles, se pencha sur les grabataires, les paralytiques et les impotents en récitant des versets ésotériques » (98). Mais les humiliations de Djigui continuent et il se voit destitué par son propre fils, Béma. Le narrateur explique, « On n'appelle pas au secours quand le couteau qu'on porte à sa ceinture vous transperce la cuisse : en silence, on couvre sa plaie avec sa main. Le pus de l'abcès qui vous pousse à la gorge inévitablement vous descend dans le ventre » (129). Finalement, le royaume de Soba est complètement écrasé par les gardes envoyés pour soutenir Béma. Dans chaque village, « L'odeur de la poudre se mêla aux puanteurs de viol et de vol » (256). Quel monde horrible !

Au cours de sa vie, Djigui vit la décomposition de son monde et de son identité. Comme pour Fama, le changement est trop pour lui et il succombe finalement à une mort sans honneur. La mort des deux personnages principaux, Fama et Djigui, est importante si on considère l'identité et la perte d'identité dans les deux romans, et elle mérite un regard soutenu.

Fama meurt en essayant de traverser une frontière pour arriver chez lui. Borgomano propose que dans son dernier acte, le héros dégradé perd sa vie mais retrouve son honneur perdu (20). Il se montre généreux en souhaitant le bonheur pour sa femme et s'identifie même à travers elle. Il crie en traversant le pont interdit : « Regardez Doumbouya, le prince de Horodougou ! Regardez le mari légitime de Salimata ! Admirez-moi fils de chiens, fils des indépendances ! »

(*Soleils* 199). En voulant mourir chez lui, Fama se montre finalement fidèle à lui-même et regagne une part de sa dignité et de son identité. Cependant il échoue. Pour passer la frontière fermée, Fama saute dans la rivière supposant que les caïmans sacrés ne le toucheraient jamais ; mais il est attaqué : une autre preuve que le monde est renversé. Fama meurt en route pour son village natal, entouré par quelques étrangers qui ne savent pas qui il est.

La mort de Djigui est également pessimiste. Le roi de Soba esquive ses responsabilités envers son peuple en quittant son palais pour aller à Toukoro avant sa mort. Puis, Djigui hésite à la frontière, montrant une indécision indigne d'un roi. Le griot Djélicini doit lui rappeler en chanson :

L'hippopotame s'envase trop profondément

pour revenir sur ses pas ;

La parole du noble est une montagne,

elle ne se reprend pas ;

La mort est vertu quand la vie est *monné* (*Monné* 278).

Le cheval de Djigui, cependant, refuse de continuer. Djigui prend une épée pour se tuer, mais meurt d'une crise avant de pouvoir le faire. Les coups de feu qui annoncent sa mort provoquent un dernier malentendu puisque les autorités pensent que c'est une rébellion. Avec la mort de Djigui, rien n'est résolu. La souffrance, les mensonges et les malentendus continuent.

On voit qu'à la fin de chaque livre, la désillusion des personnages est complète. Ils ne peuvent plus diriger les événements et ne sont même pas pris en considération par ceux qui ont le pouvoir. Ouédraogo écrit que la perte du nom ou de la renommée est une des manifestations de la perte du pouvoir (*Indicible* 30). Le narrateur de *Monné* explique, « Djigui n'avait pas fini avec sa mort : vivant, il était mort depuis longtemps ; mort, il restait plus vivant que jamais »

(185). La mort de Fama et de Djigui commence avec la perte du prestige et du respect que leur nom seul suffisait à évoquer (Ouédraogo, *Indicible* 37). Les héros perdent les qualités extérieures par lesquelles ils s'identifiaient et ne peuvent plus fonctionner dans ce monde.

Il est important de noter que ces histoires parlent de beaucoup plus que l'identité des individus ; elles concernent l'identité de tout un peuple. *Les Soleils* commence avec la mort d'un Malinké, Ibrahima Koné, et une explication des rites et croyances malinkés au sujet de la mort. À la fin du livre, quand Fama meurt, le cercle se boucle. Le narrateur conclut, « Un Malinké est mort » (205) et on comprend que Fama est une figure universelle. Il représente, selon Borgomano, tout un monde qui ne veut pas mourir, mais qui se voit condamné à mort (96). L'Afrique traditionnelle est en train de disparaître et Kourouma montre cette disparition avec son protagoniste atypique. Gyasi explique que Fama diffère des héros de la plupart de la littérature francophone africaine parce qu'il est analphabète. Il n'est pas un hybride culturel, déchiré entre les mondes moderne et traditionnel, mais simplement une victime marginalisée du modernisme (151). Les problèmes de Fama donc, sont ceux de l'Afrique traditionnelle qui se trouve de plus en plus obsolète et doit s'adapter pour survivre dans le monde moderne.

Dans *Monnè* aussi, Djigui représente plus que lui-même. Comme Fama, c'est un individu pris dans un phénomène historique et social qui le déborde largement (Borgomano 31). *Monnè* est une œuvre de fiction, mais avec des qualités historiques. Quand on considère les aspects de l'histoire et de la politique dans le roman, on voit que Djigui est une figure universelle qui représente la situation des africains pendant cette période bouleversante de colonisation et de la lutte pour l'indépendance et l'identité.

Ouédraogo conclut que le but de Kourouma « consiste à dévoiler, à exposer sans détour les plaies de l'Afrique ancienne et contemporaine à ses enfants, et ce dans l'espoir que la seule

réalisation de l'ampleur du mal suffira à guérir le patient de sa torpeur » (*Indicible* 121). Il est temps qu'une nouvelle génération d'Africains trouve son identité. Kourouma lui-même, dans son entretien avec Ouédraogo, insiste :

Je crois qu'en tant qu'écrivain, il ne faut pas taire les dérives. Dans *Les Soleils des indépendances* tout ce que j'ai dit, maintenant se révèle et tout le monde le dit [...]

Moi, je le dis parce que je ne me gêne pas. Mais, pourquoi je voudrais me tromper moi-même? [...] Il ne faut pas se gêner. Il faut s'ouvrir... Nous n'avons pas à avoir honte de ce qu'on est. On n'a plus rien à cacher. Voila, moi je n'ai rien à cacher.

J'essaie de dire tout ce que la société présente de défauts ou autres dans leurs réalités puisque les gens le savent, le vivent (783-84).

Un grand pas dans la quête de l'identité africaine semble être de dire la vérité sans se gêner.

Kourouma fait exactement cela dans ses deux œuvres qui exposent les problèmes, les abus et la violence des sociétés africaines traditionnelles et modernes.

Donc, on voit que les personnages de Fama et de Djigui, qui représentent toute une société, ont des difficultés à maintenir leur identité dans un monde bouleversé puisqu'ils ne font pas face honnêtement à la situation. Ils s'identifient par des caractéristiques extérieures comme leur standing social et quand les temps nouveaux n'honorent plus leur royauté, ces personnages sont réduits à faire semblant que le statu quo reste malgré l'évidence du contraire. Le monde qu'ils connaissent se désintègre autour d'eux et leur position de pouvoir perdue, ils perdent leur identité aussi. Dans les deux chapitres suivants, je me propose d'examiner les techniques littéraires et narratives des deux œuvres *Les Soleils des indépendances* et *Monnè, outrages et défis*. On verra comment ces techniques servent à garder l'identité africaine quand leurs personnages ne le peuvent pas.

CHAPITRE 3 :

« Les proverbes sont le sel des mots » : Techniques narratives et littéraires dans *Les Soleils des Indépendances*

Pour écrire *Les Soleils des indépendances*, Ahmadou Kourouma a utilisé une langue étrangère : le français. Pourtant l'histoire est située en Afrique, tous les personnages sont Africains et le récit s'occupe de problèmes africains. Cela crée un dilemme puisque, comme Gyasi nous rappelle, l'identité culturelle se communique à travers une langue (150). Comment utiliser une langue imposée pour parler de l'identité africaine ? Certaines modifications de la langue française étaient nécessaires pour bien transmettre un message authentiquement africain. Kourouma a surmonté ce défi en modifiant et enrichissant le français avec des traditions locales issues de la littérature orale de l'Afrique de l'Ouest.

Il semble, à première vue, que Kourouma écrit surtout pour des lecteurs occidentaux. Plusieurs interjections s'adressent à des non-Malinkés : « Qui n'est pas Malinké peut l'ignorer : en la circonstance c'était un affront » (*Soleils* 12), « Pourquoi les Malinkés fêtent-ils les funérailles du quarantième jour d'un enterré ? Parce que... » (143), « Mais le sang, vous ne le savez pas parce que vous n'êtes pas Malinké, le sang est prodigieux, criard et enivrant » (147). Kourouma fait un effort pour communiquer avec des non-Malinkés. Pourtant, dans son entretien avec Magnier, Kourouma indique que ses lecteurs principaux sont des Ivoiriens. Dit-il : « Comment écrire dans un pays où il n'existe pas de liberté sans faire allusion à cette situation ? On passe pour un lâche, un amuseur de foire quand on parle de tout sauf ce qui préoccupe nos lecteurs » (14). Ici, l'auteur imagine que ses lecteurs sont ses compatriotes. En 2001, dans son

entretien avec Stephen Gray, Kourouma exprime la difficulté de faire publier en Côte d'Ivoire. Il est obligé de publier ses œuvres en France, mais est fier du fait que des écoles à travers l'Afrique francophone se servent de ses livres dans leur curriculum (Gray 123). Il est évident que Kourouma aimerait toucher un public malinké et non-malinké, africain et non-africain. Et, si on regarde la diversité de ses critiques, on dirait qu'il a réussi.

Avec la parution des *Soleils* Kourouma étonne tous ses lecteurs par l'emploi des techniques uniques qui correspondent à la tradition narrative africaine. Les non-Malinkés subissent le choc de voir les innovations dans son utilisation de la langue française et les Malinkés le choc de voir leur façon de s'exprimer traduite en français sur la page écrite. Kourouma modifie la langue française : il tord la syntaxe, bouleverse les temps verbaux, invente des mots et crée des tournures de phrases bizarres. Tout cela fait ressembler le français davantage au malinké, langue maternelle des personnages et de Kourouma. Ensuite, l'auteur utilise des techniques qui rappellent la littérature orale traditionnelle des Malinkés. Le narrateur, tel un griot, semble raconter l'histoire à une assistance qui répond. De plus, le récit se remplit d'éléments oraux tels que la répétition, les interjections, les images et les métaphores riches en couleur locale, les proverbes, les contes, l'ironie et l'humour. Borgomano résume la technique ainsi :

Kourouma prend, dans son livre, une option très radicale et assez provocante : il tente la gageure d'écrire, en français, un roman africain et même *malinké*, en limitant au maximum les traductions, les explications et les concessions. Il cherche à s'approprier la langue française elle-même en la *malinkisant* [...] Il obtient alors un effet de surprise et de dépaysement qui peut choquer, mais qui n'est sûrement pas étranger à son succès (16).

Cependant, Kourouma n'écrit pas de cette manière juste pour choquer. La technique narrative est la clé du but de son œuvre. Il explique dans son entretien avec Ouédraogo, « mon objectif est d'être authentique dans le sens africain [...] J'emprunte la technique du griot [...] je conte dans le sens des Malinkés, mais je peux dire que c'est la cosmogonie africaine, que c'est le langage africain » (774). Kourouma manipule la langue française pour la rendre plus apte à l'expression de son identité africaine.

Une des techniques employées par Kourouma est une sorte de traduction directe de la langue et de la culture malinké en français. Par sa manière d'écrire, l'auteur des *Soleils* essaie de réduire la distance entre « l'âme africaine » et « le carcan » de la langue française trop rigide (Miller 192). Pour permettre à ce roman d'être vivant, il fallait une traduction transparente qui laisserait voir la langue et la culture originelles. Kourouma explique dans son entretien avec Bernard Magnier :

Pour *Les Soleils des indépendances*, je pensais en malinké et le problème était de retraduire, de transmettre la démarche intellectuelle qui était faite en malinké. Chaque mot a des connotations dans une langue. Comment le traduire sans ou avec ces connotations ? C'est chaque fois un problème [...] il arrive que je conçoive certaines choses en français mais dans ce cas je place un Malinké dans cette situation et j'essaye d'imaginer sa façon de percevoir (12).

Cela nous montre que traduire d'une langue dans une autre concerne beaucoup plus que les mots. Pour capter l'essence de ses personnages, Kourouma pense en malinké, et quand il écrit en français il garde cette façon de dire et de penser. Ce processus de traduction est particulièrement important pour révéler les pensées et les mots des personnages analphabètes. Ces personnages sont traditionnels, et, puisqu'ils manquent les compétences nécessaires pour réussir dans la

société moderne, marginalisés. Kourouma utilise la langue pour révéler leur manque d'éducation à l'occidentale. L'auteur explique, « Lorsque j'ai commencé à écrire *Les Soleils des indépendances*, Fama m'est apparu fade et ce n'est que lorsque je l'ai fait parler en malinké qu'il a pu avoir tout son relief. Dans les parties dialoguées le français de France ne pouvait pas convenir » (Magnier 12).

Gyasi fait remarquer que même le titre du roman témoigne de la traduction directe qu'utilise Kourouma (156). « Soleil » ne se place pas normalement au pluriel en français et la phrase « les soleils des indépendances » n'est pas compréhensible au lecteur non-initié au début. Mais bientôt l'expression s'explique. Le texte parle de « l'ère des Indépendances (les soleils des Indépendances, disent les Malinkés) » (*Soleils* 7-8). Tout devient clair avec cette intervention du narrateur ; le titre est une traduction directe d'une expression malinké.

La syntaxe des phrases à travers le roman témoigne aussi de la traduction directe que fait Kourouma du malinké. Fernando Lambert explique que Kourouma «violente au besoin » le français pour garder la structure malinké (293). Il préfère préserver la façon malinké de s'exprimer au lieu de respecter les conventions du français standard. C'est surtout dans les proverbes ou des phrases qui ressemblent aux proverbes qu'on remarque une syntaxe nouvelle. Kourouma écrit dans *Les Soleils* : « C'était les immenses déchéance et honte, aussi grosses que la vieille panthère surprise disputant des charognes aux hyènes, que de connaître Fama courir ainsi pour des funérailles » (10), et encore : « Car dans quelle réunion le molosse s'est-il séparé de sa déhontée façon de s'asseoir ?... » (17). Un autre exemple : « A vouloir tout mener au galop, on enterre les vivants, et la rapidité de la langue nous jette dans de mauvais pas d'où l'agilité des pieds ne peut nous tirer » (20). L'ordre des mots dans ces phrases n'est pas du tout standard. Les adjectifs précèdent les noms et les propositions subordonnées se suivent l'une à

l'autre pour faire des phrases très longues et compliquées. Cette façon d'écrire oblige le lecteur à ralentir et à relire les phrases, savourant chaque mot pour bien comprendre le sens du proverbe. Le proverbe, qui représente la sagesse africaine, exige une traduction qui le transforme le moins que possible, donc une syntaxe nouvelle en français.

Gyasi explique que c'est évident que ces proverbes et leur syntaxe ne font pas partie de l'héritage linguistique et culturel français. L'auteur a converti une façon de parler dans sa propre langue au véhicule du français (153). Les « interférences » entre le français et le malinké, selon Borgomano, « produisent des constructions qui, sans être agrammaticales, et sans jamais devenir incompréhensibles, déroutent et surprennent » (41). Le lecteur non-malinké se trouve sur un terrain inconnu malgré la familiarité de la langue. Il ne peut pas être à l'aise dans la lecture car le texte lui rappelle constamment qu'il est étranger à ce récit. Par contre, le lecteur malinké se plaît de pouvoir lire quelque chose écrite dans sa façon de parler, même si c'est dans une langue étrangère. Gyasi conclut, « Kourouma manages to achieve a rupture or severance with the French rhythm in order to restore the African rhythm » (156). Gardant la syntaxe de la langue originelle, surtout dans les proverbes, l'auteur préserve l'authenticité de l'œuvre.

Une autre indication de cette traduction du malinké oral en français écrit est l'utilisation des temps verbaux différents. Makhily Gassama, dans son étude *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, note une confusion, même un usage abusif, des différents aspects verbaux dans *Les Soleils*. D'abord, le plus-que-parfait apparaît dans plusieurs passages où le passé défini semble plus approprié :

Elle n'en pouvait plus, elle **s'était arrêtée**, quelque temps seulement, car aussitôt la brousse **s'était ébranlée** (*Soleils* 46).

Il **avait mordu**, **avait secoué** et **vidé** ses sacs les plus secrets, **avait interpellé** et **interpellé** les invisibles pour leur arracher la fécondité de Salimata (*Soleils* 68).

Chaque harmattan, Balla **avait accumulé** exploits sur exploits comme un cultivateur aligne des buttes (*Soleils* 127).

Le contexte de ces passages ne semble pas justifier le plus-que-parfait qui, nécessairement, marque une chose « passée à l'égard d'une autre chose qui est passée aussi » (*cité dans* Gassama 32). Ces passages n'étant pas liés à des incidents antérieurs, le temps choisi crée beaucoup de confusion et indique une autre manière de penser.

Les problèmes temporels font surface dans d'autres aspects verbaux. On voit l'imparfait utilisé au lieu du présent : « Même s'il nuitait dans les cieux, parlait au génie comme à un copain, un homme **restait** un enfant » (*Soleils* 67). Et plus tard, l'impératif s'emploie au lieu du passé défini : « Les fétiches de Balla rengainés, entrés et enfermés, le soleil **réussissait** à se libérer, alors qu'il était au sommet du manguier du cimetière. D'un coup il **éclatait** » (*Soleils* 125). Il y a encore une confusion entre le présent et l'imparfait du subjonctif. On voit l'emploi du présent du subjonctif quand s'attend à l'imparfait : « Un homme dont l'ombre, la silhouette et l'effluve même de très loin suffisaient pour que Salimata **ait** la nausée... » (*Soleils* 39), et l'imparfait du subjonctif quand on s'attend au présent : « Et d'ailleurs, après réflexion, il lui parut impossible que tous ces malheurs ne **tombassent** pas, qu'ils ne **vinssent** pas balayer les pouvoirs des illégitimes et des fils d'esclaves » (*Soleils* 160). Gassama explique ces anomalies en retournant à la langue maternelle de Kourouma, une langue agglutinante, où les modes temporels s'expriment différemment des langues romanes. Il continue, « les francophones d'Afrique, enracinés dans leurs cultures, aient souvent maille à partir avec les conventions qui soutiennent les modes temporels de la langue française » (41). La confusion créée par

l'utilisation non conventionnelle des temps verbaux dans *Les Soleils* indique une conception différente du monde dans la langue malinké et fait partie de l'authenticité africaine que Kourouma cherche à représenter dans son écriture.

Dans sa façon de raconter l'histoire aussi, Kourouma mélange le présent, le passé et l'avenir en utilisant prolepses et analepses. Le récit s'ouvre sur le septième jour de la mort d'un certain Ibrahima Koné. Mais après la première phrase il y a un retour en arrière, un analepse, qui décrit les mouvements de « l'ombre » d'Ibrahima Koné juste après la mort. L'ombre rentre à son village natal pour arranger ses affaires et revient après à la capitale pour rejoindre son corps. En ce moment, quand s'approche le septième jour, le narrateur fait un bond en avant pour décrire ce qui se passera après dans une sorte de prolepse:

Des jours suivirent le jour des obsèques jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour se déroulèrent devant l'ombre, puis se succédèrent des semaines et arriva le quarantième jour, et les funérailles du quarantième jour ont été fêtées au pied de l'ombre accroupie, toujours invisible pour le Malinké commun. Puis l'ombre est repartie définitivement. Elle a marché jusqu'au terroir malinké où elle ferait le bonheur d'une mère en se réincarnant dans un bébé malinké (*Soleils* 8).

Après ce paragraphe qui parle de l'avenir au passé, l'histoire recommence au septième jour depuis la mort de Koné Ibrahima et la cérémonie qui se passe. L'effet est un bouleversement du temps qui déroute le lecteur, mais il a un but important. Borgomano explique que cela représente : « une conception du temps souple et différente de la conception occidentale, où passé, présent et avenir s'entremêlent sans se distinguer nettement (de même que la vie et la mort s'entremêlent sans distinction nette) » (26). Cette conception du monde, avec des zones de

glissement et d'incertitude, est importante pour comprendre le point de vue africain et pour ce faire Kourouma l'introduit dès le début de son roman.

À la fin du livre, il y a une autre instance où les temps s'entremêlent plus que d'habitude : la mort de Fama. Dans une confusion de voix et d'aspects verbaux, l'auteur écrit :

Fama, ne vois-tu pas les guerriers te cerner ? Fama, avec la souplesse et la dignité, avec les pas comptés d'un prince du Horodougou, se porte devant. La cohue des guerriers hurle, se balance sur place et s'immobilise. Lâches ! Pleutres ! Enfants des Indépendances ! Bâtards ! Vos mères ont fleuri mais n'ont pas accouché d'hommes ! Fama seul et cet unique doigt vous trouera, vous mitraillera. La multitude, la cohue poltronne de troupeaux d'hyène moutonne, grouille, et en masse chante, s'incline et se relève comme le champ de riz en herbe quand balaient les vents. Fama, l'Unique ! Le grand ! Le fort ! Le viril ! Le seul possédant du rigide entre les jambes ! (*Soleils* 203-04).

Gassama explique que le passage glisse du point de vue du narrateur qui s'adresse à Fama à une voix où se confondent les consciences du personnage et du narrateur. Sous le coup de l'émotion, le narrateur vit avec son personnage au présent, rompant avec le passé qu'il utilise pour raconter le reste du récit. Puis le point de vue change encore et c'est le narrateur qui contemple Fama, puis les deux regards (du personnage et du narrateur) se superposent une deuxième fois. Enfin le narrateur agit en tant que griot qui chante des louanges de Fama à sa mort (Gassama 33-4). Dans le passage on trouve un mélange du présent, du passé défini, du futur et puis du présent encore. Cette technique sert à illustrer les dernières hallucinations de Fama et la connexion que le narrateur ressent pour lui : il oscille entre la pitié, le mépris et l'admiration ironique envers son personnage et en fin de compte ne peut pas se séparer de lui.

Le lexique que Kourouma utilise au cours du roman est important. Comme c'est un roman *malinké*, l'auteur aurait pu introduire beaucoup de mots malinké, mais en fait il en utilise très peu. Gyasi note que c'est quand Kourouma parle des éléments métaphysiques ou abstraits qu'il utilise des mots malinkés pour des concepts qui ne s'expriment pas clairement en français (156). Voici l'une des rares instances : « La colonisation, les maladies, les famines, même les Indépendances ne tombent que ceux qui ont leur ni (l'âme) et leur dja (le double) vidés et affaiblis par les ruptures d'interdit et de totem » (*Soleils* 116). Dans cette instance l'auteur donne l'équivalent français entre parenthèses, mais on comprend que le sens des mots en malinké est plus riche. Les autres instances de l'utilisation des mots malinkés se trouvent aussi pour la plupart quand Fama est à Togobala et pas dans la capitale « bâtarisée ». Les mots sont particuliers à la culture malinké et n'ont pas d'équivalent exact en français. Comme dans le premier exemple, ils englobent des éléments métaphysiques ou abstraits et s'expliquent en français dans le texte. Par exemple, le narrateur dit qu'il existe pour tout individu un objet qui peut terminer sa vie : « cet objet met fin à notre destin : c'est notre kala » (130). Plus tard, « Une danse, un n'goni de chasseurs sans sang, disons-le, c'était décevant » (149). Ces mots en malinké sont nécessaires pour indiquer qu'on parle d'un aspect particulier à la culture malinké qui n'est pas totalement traduisible dans une autre langue.

Cependant Kourouma utilise surtout, selon Borgomano, « un lexique référant à des réalités spécifiquement africaines, noms propres de personnages ou de lieux, mots directement insérés de la langue malinké (très rares), mots propres au français d'Afrique, etc... » (41). Kourouma crée son propre lexique pour l'œuvre, puisant des mots de plusieurs sources pour bien exprimer en français des réalités africaines.

Regardons quelques exemples de ce lexique spécial, commençant avec une phrase qu'on a déjà examinée pour sa syntaxe irrégulière : « Car dans quelle réunion le molosse s'est-il séparé de sa déhontée façon de s'asseoir ?... » (*Soleils* 17). Le mot « déhonté », selon Borgomano, est un mot inventé qui se dérive du mot « éhonté » et veut dire aussi « cynique, effronté, impudent » (19). Le mot est compréhensible quand même aux lecteurs francophones sans leur être familier. Cela contribue au sens de dépaysement créé par Kourouma pour le lecteur occidental. Il y a d'autres instances où l'auteur utilise des mots français dans des contextes bizarres : « Et arrivait l'heure de la troisième prière ; troisième prière de ce jour que Fama devait courber sur la tombe » (*Soleils* 117). On peut « courber une prière » seulement dans le langage d'Ahmadou Kourouma. Ensuite, il y a des verbes utilisés comme adjectifs : « Les tombes des non retournées et non pleurées parce que considérées comme des sacrifices pour le bonheur du village » (*Soleils* 35) ; « Les deux plus viandés et gras morceaux des Indépendances sont sûrement le secrétaire général et la direction d'une coopérative... » (23) ; « un vidé comme Fama » (29) et « une nuit africaine non bâtardisée » (97). Ces néologismes permettent à Kourouma de s'exprimer d'une manière plus proche du malinké.

On trouve aussi beaucoup de mots propres au français d'Afrique et d'Islam. Par exemple : « le griot » (11), « un marigot » (22), « le baobab » (75), « des amandes de karité » (79), « le fonio » (111), « un margouillat » (121), « l'harmattan » (124), « des sourates » (120), « l'alphatia » (121), « bissimilai » (119). Et il y a des noms de lieux et de peuples d'Afrique intégrés partout : « Né dans le Tombouctou aux portes du désert » (66), « un taureau du Ouassoulou » (68), « tous ses traits étaient ceux d'un Peul » (87), « les Nagos arrivaient aussi dénudés » (90), « asséché comme la rivière Touko en plein harmattan » (131). Ces quelques

exemples donnent une idée de la richesse du lexique que Kourouma utilise pour écrire *Les Soleils*.

Plus important peut-être que la spécificité de la langue est le style dans lequel Kourouma écrit, qui évoque la littérature orale de son héritage. Rosemary G. Schikora explique que l'œuvre est exceptionnelle à cause de la continuité entre deux modes : la tradition orale et la littérature africaine écrite. Elle note que la littérature orale exerce une influence énorme sur le ton, la syntaxe et la structure narrative des *Soleils* (811). Les éléments oraux sont évidents dès la première phrase.

Une des manifestations de ce style oral est l'emploi d'un narrateur du récit, qui ressemble beaucoup plus à un griot qui raconte son histoire à une assistance, qu'à un narrateur traditionnel qui se tient hors de l'histoire. Gyasi en explique la signification : « Kourouma's novel reveals many aspects of the engaging artistry of the griot – master storyteller, trustee of the lore, the genealogy, and the wisdom of traditional African societies. And it is by virtue of its flawlessly oral quality that here, more than in any other African novel written in a European language, the reader encounters the shape and sound of oral performance » (154). Kourouma intègre les techniques du griot dans son roman et il préserve ainsi une partie importante de son héritage. Schikora nous rappelle que « until the relatively recent growth of literacy, African cultures were primarily oral, their vitality depended largely upon the effectiveness of human speech, and, as a consequence, a wealth of verbal art has flourished for centuries in Africa » (811). Elle explique qu'à cause de cette situation, la voix reste très importante dans la littérature africaine : la voix du griot et la voix de l'assistance qui démontre sa compréhension. Kourouma lui-même accepte le titre de griot dans son entretien avec Ouédraogo. Il dit : « Alors, évidemment c'est la question

que les gens posent. Ils disent ‘puisque maintenant les griots ne sont pas là, vous les romanciers vous faites un peu leur fonction’. Effectivement! » (780).

Amadou Bissiri parle des innovations linguistiques de Kourouma, surtout des « modes d’oralité feintes » (774). Pour mimer l’appel et la réponse d’une histoire orale, Kourouma utilise des hésitations et des interjections à travers le roman. Le narrateur semble parler directement au lecteur dans ces passages : « Vous paraissez sceptique ! Eh bien, moi, je vous le jure, et j’ajoute... » (*Soleils* 7), « Donc c’est possible, d’ailleurs sûr, ... » (8) « les boubous blancs, bleus, verts, jaunes, disons de toutes les couleurs » (11), « Que voulez-vous » (11), « Dites-moi, en bon Malinké que pouvait-il chercher encore ? » (13), « Qui n’est pas Malinké peut l’ignorer » (12), « Une vie de bâtardise pour quelques mois de repos, disons que c’est un peu court ! » (24), « Vous les connaissez bien » (116), « Empressons-nous de le conter » (127), « Disons-le, parce qu’Allah aime le vrai » (134), « Maintenant, dites-le moi ! ... vraiment dites-le moi, cela était-il vraiment, vraiment nécessaire ? Non et non ! » (151), « Ajoutons » (153). Avec cette technique, le lecteur trouve sa place dans l’histoire. Selon Gyasi, Kourouma réussit à transformer le lecteur isolé en une assistance sympathique, liée de près au narrateur. En plus, l’utilisation fréquente de la première personne du pluriel permet au narrateur d’attirer l’attention sur lui et en même temps de faire s’approcher ses lecteurs, les exhortant de bien écouter (155). L’œuvre s’approche d’une histoire orale par l’implication du lecteur.

Des explications ou commentaires entre parenthèses ajoutent à l’illusion d’une histoire orale. Souvent, le narrateur suspend l’action pour donner un peu d’information ou pour faire une remarque sarcastique : « (et Allah seul peut compter le nombre de vieux marchands ruinés par les Indépendances dans la capitale !) » (*Soleils* 9), « (le parti unique, le savez-vous ? ressemble à une société de sorcières, les grandes invitées dévorent les enfants des autres) » (23), « (de toute façon

depuis l'indépendance il n'y avait plus ni routes ni essence) » (86), « (nous viderons dans la suite le sac de ce vieux fauve...) » (108) et « (Fama allait le constater dans la suite) » (196). Ces commentaires entre parenthèses donnent au lecteur l'impression qu'il est là avec le narrateur qui le privilégie avec des informations supplémentaires. Cela renforce le lien entre narrateur et lecteur, simulant la coprésence physique du griot et de son assistance.

Une autre technique très importante de l'oralité que Kourouma exploite est l'emploi des questions. Le narrateur pose beaucoup de questions au cours du roman, des fois donnant une réponse et des fois laissant la question sans réponse. Ces questions engagent le lecteur dans l'histoire et contribuent de plus à l'oralité de l'œuvre. Quelques instances de ces questions abondent dans le texte suivant : « Alors pourquoi attendre sur un trottoir un damné ? » (19), « Que n'a-t-il pas fait pour être coopté ? » (23), « Mais alors, qu'apportèrent les Indépendances à Fama ? Rien que la carte d'identité nationale et celle du parti unique » (23), « Et qui savait si ce malheur n'en annonçait pas un plus grand ? » (64), « mais pour qui le faisaient-ils et pourquoi ? » (163).

Ces questions semblent relever parfois de l'observation du narrateur : « où a-t-on vu l'hyène désertier les environs des cimetières et le vautour l'arrière des cases ? » (17), « D'ailleurs faisons bien le tour des choses : Fama pouvait-il prétendre avoir eu raison sur tous les bords ? » (20) ; parfois des pensées intérieures de Fama ou de Salimata : « Qu'est-ce qui primait dans la volonté d'Allah ? Fidélité ou maternité ? » (43), « Le matin était-il loin encore ? » (98), « Un aveugle, que pouvait-il y voir ? Rien » (118) ; et parfois des questions posées directement au lecteur : « faut-il le mentionner ? » (135), « Avez-vous déjà couché sur un tara ? » (158). Dans d'autres instances il est difficile d'attribuer la question à une seule voix ; souvent la voix du narrateur se mêle aux voix de ses personnages. Ce qui est sûr c'est que l'auteur écrit *Les Soleils*

avec un style délibérément africain qui intègre le rythme, les exclamations et les sources narratives de la tradition orale.

Il y a, en fait, une polyphonie de voix dans l'œuvre. Schikora remarque, « the point of view indicated by textual voice qualities – the inflections, the intonations, the idiom – is at once that of a distinct narrative *je*, Fama, Salimata, *and* the social group to which they belong » (813). Examinons les différentes voix de plus près. D'abord il y a le narrateur « je » qui est hors de l'histoire et s'adresse à l'assistance comme « vous » : « Vous paraissez sceptique ! Eh bien, moi, je vous le jure, et j'ajoute... » (*Soleils* 7). Cette voix représente la sphère la plus large puisqu'elle est extérieure à l'histoire. Il y a une autre voix narrative qui se mêle à l'histoire et s'adresse à Fama comme « tu ». Souvent, c'est pour lui donner conseil : « Fama, tu dois penser, considérer, avant d'épouser Mariam » (95), « Ignorant comme tu étais des vieilles choses et aussi aveugle et sourd dans le monde invisible des mânes et des génies que Balla l'était dans notre monde, tu te devais d'écouter le vieux féticheur » (152). Mais tout de suite après le narrateur change de perspective et indigne son personnage avec le pronom « il » : « Fama voulait partir, il partirait » (152). Schikora propose que cette alternance entre « tu » et « il », cette voix dirigée tantôt à l'intérieur et tantôt à l'extérieur, mime la présence d'une assistance participative. En plus, le lecteur a la sensation d'un rapport intime avec Fama quand le narrateur utilise « tu ». Par contre, quand le narrateur s'adresse à Fama avec « il », le lecteur se retire avec le narrateur à une perspective plus distante (Schikora 814). Ce changement de perspective dans la narration crée la sensation d'une histoire orale, raconté par plusieurs voix.

Une autre caractéristique de la narration est la révélation des pensées intérieures de Fama et de Salimata et du public en général. Il y a très peu de dialogue direct dans le roman ; les pensées intérieures des personnages et même leurs conversations sont racontées par le narrateur,

souvent avec leurs points de vue, dans un discours indirect libre. Le narrateur assume le point de vue de Fama le plus souvent, mais Schikora insiste, « much of the work's power to sustain our interest, to entertain, amuse, and move us, derives from the contrast of antagonistic points of view, conveyed in the most direct and unmediated fashion » (814). L'incident où Fama arrive en retard à la cérémonie de funérailles au début du livre illustre bien la juxtaposition des points de vue contrastés. Regardons un extrait :

Fama hurlait et allait hurler plus fort encore, mais... Maudit griot ! maudite toux ! Une méchante et violente toux embarrassa la gorge du griot et l'obligea à se courber et cracher les poumons, et arrêta Fama dans son élan. [...] Et dans l'assemblée boubous et nattes bruissaient, on fronçait les visages et on se parlait avec de grands gestes.

Toujours Fama, toujours des parts insuffisantes, toujours quelque chose ! Les gens en étaient rassasiés. Qu'on le fasse asseoir ! (13).

Dans ce passage le point de vue est d'abord celui du narrateur objectif, mais glisse rapidement à celui de Fama, implicite dans sa manière de parler. Ses pensées sont communiquées directement par les exclamations « Maudit griot ! maudite toux ! ». Peu après, le point de vue glisse encore à celui d'autres participants à la cérémonie. Leurs pensées et leurs conversations entre eux sont racontées de la même manière par le narrateur : « Qu'on le fasse asseoir ! ». Le résultat de cette technique est comique et aide le lecteur à visualiser parfaitement la scène.

Schikora explique que le narrateur utilise des langages différents pour imiter les différents personnages et groupes et pour distinguer leur point de vue de celui du narrateur. Elle révèle que souvent Kourouma utilise, « typically "popular" speech habits – savory, straightforward expressions, colloquial syntax, repetitions – all punctuated with frequent exclamations » (814).

Cela renforce l'idée que c'est un griot habile qui raconte l'histoire, mimant le discours des personnages différents pour faire vivre son conte.

Il y a donc une multiplicité de voix dans *Les Soleils*, et la source des voix n'est pas toujours évidente. C'est surtout difficile d'attribuer les passages de discours de la doxa malinké. Est-ce que c'est l'opinion publique, le point de vue des malinkés, ou la voix du narrateur ?

Regardons ces passages :

La soumission de la femme, sa servitude sont les commandements d'Allah, absolument essentiels parce que se muant en force, en valeur, en grâce, en qualité pour l'enfant sortant du giron de l'épouse. Et l'enfant, si Allah l'accordait, il devrait être un homme dont les millions d'années n'effaceront jamais les empreintes sur terre. Les grands hommes sont nés des mères qui ont couvé les peines, les pleurs, les soucis et les sueurs du mariage... (44).

Il était toujours dangereux de dormir, c'est-à-dire, pour un Malinké, de libérer son âme dans ces villages de brousse, sans une petite lumière qui veille et éloigne d'autres âmes errantes, les mauvais sorts et les mauvais génies (99).

Les Malinkés ont la duplicité parce qu'ils ont l'intérieur plus noir que leur peau et les dires plus blancs que leurs dents (108).

Borgomano insiste que le narrateur lui-même n'est pas homogène et, « il est à peu près impossible de dégager son opinion : la doxa peut être rapportée ironiquement, ou au contraire, de l'intérieur, ou même les deux, d'une façon assez perverse » (92). L'impossibilité d'attribuer sans difficulté les opinions dans le texte contribue à l'impression qu'un raconteur communique les pensées et opinions de plusieurs personnages, y insérant ses propres idées de temps en temps.

L'oralité du conte est renforcée par d'autres techniques aussi. Pour contribuer à un sens de l'immédiat, l'auteur scande le texte avec des mots comme « maintenant », « cette nuit-là », et « déjà » et utilise des descriptions qui s'accompagnent d'un geste de la main : « un enfant haut comme ça » (150). En plus, il y a beaucoup d'instances où l'auteur enchaîne plusieurs synonymes ensemble dans un style qui peut paraître répétitif. En fait, la répétition est caractéristique de la tradition orale africaine et s'utilise comme un aide-mémoire. Kourouma intègre ce trait et écrit avec beaucoup de dédoublements, de multiplication et d'accumulations : « Il fallait bousculer, menacer, injurier pour marcher » (10), « On comptait et reconnaissait/nez et oreilles/de tous les quartiers, de toutes les professions » (11), « les affronts et colères » (11), « en plein visage et très publiquement » (11), « bafoué, provoqué, injurié par qui ? » (16), « Fama souffla, tempêta, grogna » (18), « une lampe à l'huile flambait, fumait et brillait » (37), « la ville nègre s'éloignait, se rapetissait, se fondait dans le noir des feuillages » (45), « multipliaient, modelaient et gonflaient tout ce vacarme d'essaim d'abeilles » (54), « chose usée et fatiguée » (55), « mots terribles, brillants et sonnants » (72), « il n'avait cessé de s'agiter, de chanter et de protester » (88), « aussi dénudés, pauvres et secs que le caleçon d'un orphelin » (90), « Monde terrible, changeant, incompréhensible ! » (103), « son boubou enflé et affolé » (107), « pour creuser et tirer/la vérité pure et blanche » (139).

Dans son entretien avec Ouédraogo, Kourouma prétend que dans l'oralité la répétition s'utilise pour insister sur ce qu'on dit et pour faciliter la compréhension puisqu'on ne peut pas revenir sur une phrase comme dans un texte écrit. Cependant, il y a un autre but derrière cette technique dans ces œuvres. Il explique à Ouédraogo :

La répétition chez moi aussi a un autre sens : cela signifie que je n'ai pas trouvé le mot exact saisissant le terme que je veux donner. Je montre pour que le lecteur se trouve

un peu gêné là-dedans et se dise au fond : qu'est-ce qu'il veut dire, qu'est-ce qu'il veut ressortir ? Je lui dis : voilà je vous offre un peu tout ce que j'ai à dire là-dessus, mais je n'arrive pas, moi-même, à trouver le mot (775).

Cette impossibilité de traduire exactement entre une langue africaine et une langue européenne est plus évidente dans *Monnè*, comme on verra dans le chapitre quatre. Mais même dans *Les Soleils* il est clair, par la multiplication de termes, qu'une traduction parfaite entre les deux langues est impossible.

Un autre aspect de la littérature orale est la création d'images par le raconteur pour faciliter la visualisation des événements. L'image dans les contes traditionnelles, explique Gassama, « possède plusieurs dimensions : elle suggère, explique, éduque, réalise, participe » (68-9). Kourouma aide le lecteur à visualiser son histoire avec un nombre étonnant de comparaisons, métaphores et proverbes qui créent des images riches en couleur locale. Gyasi explique que, « *Les Soleils* offers a multitude of metaphors and comparisons that produce a highly surprising effect in French because they are embedded in the physical milieu and psychological context of the native speakers » (154). Ainsi on lit que Togobala est « asséché comme la rivière Touko en plein harmattan » (*Soleils* 131), et que Fama est sans doute, « stérile comme le roc, comme la poussière et l'harmattan » (77). Les comparaisons évoquent même les habitudes et les mœurs du lieu : « Mes dires ont donc sonné le silence comme le pet de la vieille grand-mère dans le cercle des petits enfants respectueux » (91). Cette comparaison fait référence à tout un système social : le lien entre petits enfants et grands-parents, le respect pour les vieux, l'assemblée d'enfants qui écoutent les histoires des vieux, etc. Selon Borgomano, ces comparaisons sont en fait très souvent des métonymies puisqu'elles viennent de l'environnement du pays malinké (42). Fama se voit donc comparé à « un vautour », « un chacal », « une

hyène ». Sa femme le considère comme « chose usée et fatiguée comme une vieille calebasse ébréchée » (55). En plus il est, « analphabète comme la queue d'un âne » (23). Et chez Salimata, « Le ventre restait sec comme du granit » (27). Les comparaisons viennent toutes du cadre de l'histoire.

Des animaux sont évoqués très souvent dans les comparaisons et cela montre, selon Borgomano, la persistance du monde traditionnel : les animaux ne sont pas séparés du monde des hommes (36). On a déjà vu Fama comparé à toutes sortes de charognards. Aussi un des personnages « s'excitait comme un grillon affolé » (14), l'échange d'injures lors d'une cérémonie provoque le « brouhaha de l'arrivée d'un troupeau de buffles dans la forêt » (14). Le narrateur continue les comparaisons animalières : « Comme une nuée de sauterelles les Indépendances tombèrent sur l'Afrique » (22), « Fama avait comme le petit rat de marigot creusé le trou pour le serpent avaleur de rats » (22), « le vrai coq du chantier qui osa demander à coucher Salimata » (50), « être couvert comme un poussin sous une calebasse » (54), « Comme un boa, lui se tordit, se balançait et amorça un sourire » (78), « Ouedrago conduisait avec une prudence de caméléon » (84), « Près de vingt ans de vie commune avaient amené Fama et Salimata à se connaître comme la petite carpe et le crocodile cohabitant dans le même bief » (94), « elle était moqueuse comme une moche et, disait-on, féconde comme une souris » (158), « Les deux coépouses comme deux poules s'assailirent » (158), « Tout cela était aussi clair que la paume de la grenouille » (175).

De même que les animaux, les plantes et l'environnement naturel sont importants et s'évoquent souvent dans les comparaisons. Voir : « des bras de branches de fromager » (13), « La prière comporta deux tranches comme une noix de cola » (26), « Comme une gousse de baobab l'oiseau frappa le sol » (75), « la pluie tombait faible en gouttes espacées grosses comme

des amandes de karité » (79), « cracha une salive gluante de la fadeur de la sève de baobab » (87), « le maintien sec d'un arbrisseau d'harmattan » (87), « les rues couleur de miel » (97), « Togobala s'étendit, prospéra comme une termitière » (101), « des seins d'ignames, dures et luisants » (101), « en titubant sur des jambes de tiges de mil et en balançant de petites gourdes de ventres poussiéreux » (106), « tel le calme d'un sous-bois rafraîchi par une source au bout d'une longue marche d'harmattan » (108) « se pensait immortel comme un baobab » (115), « Togobala, les Doumbouya et même le Horodougou ne valaient pas en Afrique un grain dans un sac de fonios » (117), et « Le matin était patate douce » (168). Ces comparaisons qui évoquent l'environnement naturel des savanes de l'Afrique de l'ouest, sont très aptes non seulement à créer une image de la situation, mais aussi à rendre l'atmosphère de l'histoire.

Il y a aussi une quantité étonnante d'expressions et d'images crûment scatologiques ou sexuelles. Ces images sont puissantes : « Cette avenue centrale, Fama la connaissait comme le corps de sa femme Salimata » (22), « comme la feuille avec laquelle on a fini de se torcher, les Indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches » (22), « Aussi superflu et indécent que de descendre pantalon et caleçon pour exhiber un furoncle quand on vous a seulement demandé pourquoi vous boitez » (29), « Un bâtard, un vrai, un déhonté rejeton de la forêt et d'une maman qui n'a sûrement pas connu ni la moindre bande de tissu, ni la dignité du mariage, osa, debout sur ses deux testicules, sortir de sa bouche que Fama étranger ne pouvait pas traverser sans carte d'identité ! » (103-04), « du Togobala qu'il avait dans son cœur il ne restait même plus la dernière pestilence du dernier pet » (105), « une puanteur comme l'approche de l'anus d'une civette » (114), « comme si le coup n'avait été que le pet d'une grand-maman » (128), « plus pauvre que le cache-sexe de l'orphelin » (131), « les femmes propres devenaient rares dans le Horodougou comme les béliers à testicule unique » (135), « Il ne pesait pas plus

lourd qu'un duvet d'anus de poule » (138), « toujours indomptable, comme le sexe d'un âne enragé » (141), « Du sang aussi pauvre que les menstrues d'une vieille fille sèche » (143), « impoli à flairer comme un bouc les fesses de sa maman, arrogant comme le sexe d'un âne circoncis » (169), « Fermez vos gueules d'anus d'hyène » (175), « Parfois il (Fama) pensait à la force qui le sollicitait, qui l'a amené à montrer des témérités de verge d'âne qui l'ont plongé dans ce trou » (176), « aussi complexes et mélangés que le sexe d'un canard » (197).

Gassama explique que dans la littérature orale africaine, la pornographie n'existe pas. Ces images sont utilisées pour communiquer un message. Il continue : « Or les parties génitales, dans le fait d'expression, renferment des richesses qui n'échappent ni au locuteur ni à l'allocutaire, car elles appartiennent à ces rares richesses que partagent équitablement le riche et le pauvre ; ces richesses partent de la maternité, de la vie au plaisir, en passant par la perversion ; le pouvoir et les valeurs symboliques des parties génitales sont sans conteste » (108). Donc, Kourouma utilise ces symboles universels pour renforcer le message de son livre et parce qu'ils font authentiquement partie du langage quotidien de Fama et des autres personnages.

Chaque page des *Soleils* abonde en comparaisons ; les quelques-unes citées ci-dessus ne sont qu'un échantillon pour donner une idée de la richesse et l'originalité de l'écriture. Ces formules allégoriques ou métaphoriques, Borgomano nous le rappelle, sont très caractéristiques de la parole africaine (36). Pour les Malinkés (et beaucoup d'Africains), l'image est un instrument privilégié de la communication. Les comparaisons symboliques entre la nature humaine et l'animal, le végétal, le minéral, etc. sont faites par leurs qualités morales. Gassama explique que « Les vertus morales des êtres ou objets en cause doivent être connues pour mieux apprécier la valeur des relations 'réalisées' dans l'accouplement des termes de la comparaison » (86). Ainsi certains lecteurs trouvent les associations très étranges et même choquantes. Comme

Germain Kouassi le remarque, certaines des « formules comparatives mettent le sourire aux lèvres au lecteur averti des réalités évoquées ou au contraire laissent perplexes les autres » (268). Mais le lecteur persistant qui cherche à découvrir le sens des différentes choses mentionnées, trouvera dans les images des comparaisons une description de l'environnement et le mode de vie africains dans toute sa richesse.

En plus des comparaisons, *Les Soleils* contient une grande quantité de proverbes : plus de 150 selon Lambert (294). Comme les comparaisons, les proverbes qui paraissent dans *Les Soleils* sont liés à la vie et culture malinké. Ils sont importants non seulement dans la littérature orale africaine, mais aussi dans la façon de parler de tous les jours. Les personnages de Kourouma expriment leurs pensées souvent en proverbes ou utilisent les proverbes pour convaincre d'autres. Fama, Salimata, les autres personnages et même le narrateur citent proverbe après proverbe pour renforcer leur point de vue. Borgomano explique, « Cette façon oblique de s'exprimer, ce recours fréquent aux proverbes, sont aussi une imitation du mode d'expression courant chez les Malinkés et, plus généralement, chez beaucoup d'Africains » (20). Donc, l'emploi des proverbes est un mode d'expression authentiquement africain. En plus, la présence d'autant de proverbes dans l'œuvre rappelle un griot avec une grande connaissance de la sagesse traditionnelle. Schikora écrit des proverbes : « They are an integral part of the tone and texture of the work, which appears to recapture with such poise and authenticity the voice of the African griot » (815). En plus de leur authenticité dans le discours africain, les proverbes dans *Les Soleils* ont une valeur esthétique et enrichissent l'écriture. Kourouma utilise le langage proverbial même dans les titres des chapitres : « Le molosse et sa déhontée façon de s'asseoir » (7), « Sans la senteur de goyave verte » (18), « Le cou chargé de carcans hérissés de sortilèges

comme le sont de piquants acérés, les colliers du chien chasseur de cynocéphales » (30). Ces titres ont l'air de proverbes inachevés et encouragent le lecteur à continuer.

On a déjà noté que, dans sa traduction, Kourouma préserve autant que possible les origines linguistiques et culturelles des proverbes, gardant leur force. Sa présentation des proverbes, ainsi que leur quantité, contribuent à l'authenticité de l'œuvre. Examinons un échantillon de proverbes qui paraissent dans *Les Soleils* : « A renifler avec discrétion le pet de l'effronté, il vous juge sans nez » (12), « La vérité il faut la dire, aussi dure qu'elle soit, car elle rougit les pupilles mais ne les casse pas » (15), « où a-t-on vu l'hyène désertier les environs des cimetières et le vautour l'arrière des cases ? » (17), « L'or ne se ramasse que par celles qui n'ont pas d'oreilles solides pour porter de pesantes boucles » (54), « on ne rassemble pas des oiseaux quand on craint le bruit des ailes » (159), « Où a-t-on vu un trou rempli de ficelles ne présentant pas un seul bout pour tout tirer ? » (159), « C'est en criant plusieurs fois tous les soirs aux chèvres : 'Entre ! entre ! entre !' qu'elles finissent par rentrer » (159-60), « Même la guêpe maçonner et le crapaud finissent par se tolérer quand on les enferme dans une même case » (160), « Le cougal a été pris au piège, quelles raisons a le francolin de se jeter et rouler à terre en disant qu'il ne passera pas la nuit ? » (164), « là où les graterons percent la coque des œufs de pintade, ce n'est pas un lieu où le mouton à laine peut aller » (175), « Que la récolte du sorgho de l'harmattan prochain soit bonne ou mauvaise, le mourant s'en désintéresse » (195). Ces proverbes plaisent à l'oreille et inspirent l'imagination, mais ils ont d'autres buts aussi.

Kouassi nous dit que, dans l'Afrique traditionnelle, le proverbe a plusieurs fonctions sociales : la fonction rhétorique (il décore et valorise le propos), la fonction pragmatique (il convainc), la fonction pédagogique (il explique) et la fonction didactique (il enseigne la tradition) (346). Il ne faut pas oublier que, en plus que leur valeur esthétique indéniable, les

proverbes sont didactiques et coercitifs. Ils contribuent à l'équilibre de la société traditionnelle ; société d'oralité dont l'expression verbale régularise les comportements individuels (Kouassi 364). Les proverbes, donc, enseignent le Bien et le Mal, mais de manière subjective et ouverte à l'interprétation. Dans *Les Soleils*, les proverbes sont utilisés librement par Fama et par ses adversaires et donc n'indiquent pas qui a raison. Plutôt, leur emploi fréquent illustre et préserve un aspect important de la culture malinké.

Comme si tous ces éléments de l'oralité ne suffisaient pas à rendre le roman authentique, Kourouma insère aussi quelques récits traditionnels. Borgomano en cite trois exemples : un récit généalogique des origines des Doumbouya de Horodougou, un chant de noces malinké, et un chant de chasseur (49). Fama se souvient du récit généalogique quand il ne peut pas dormir et on a l'impression qu'il l'a souvent entendu dans son enfance. Ce récit prédit la fin de la dynastie autrefois glorieuse, et Fama se rend compte avec résignation que c'est dans son temps que les prédictions ont été réalisées et que la fin est proche. Le chant de noces inséré dans le texte est un chant qui accompagne les adieux de la mariée à sa famille. Dans ce chant la tristesse domine la joie et il est ironique que Fama se rappelle ce chant en particulier au moment où il revient après tant d'années à son village natal. Peut-être sait-il que les choses ne seront jamais comme avant. L'un des vers très poignant a déjà servi de titre au chapitre : « marcher à pas comptés dans la nuit du cœur et dans l'ombre des yeux » (105). Borgomano propose, « son expression poétique et mélancolique donnent au chapitre, qui d'abord pourrait paraître heureux, une tonalité triste et angoissée » (49). Le chant nous avertit que c'est la tristesse et pas la joie qui attend Fama à Togobala.

Le chant de chasseur, malgré son intégration dans l'histoire comme la récitation des exploits de Balla, fait partie d'un type de récit traditionnel. Les chasseurs, un groupe d'élus

connus pour leur habilité à la chasse et en brousse, mais aussi pour leurs pouvoirs magiques, racontaient de tels contes. Le lecteur est alerté au fait que ce passage diffère du reste de l'histoire par la nature merveilleuse des exploits, comme le pacte entre chasseur et génie et la série de métamorphoses dans leur bataille épique. L'insertion de ce conte dans l'histoire introduit la magie qui fait partie de la culture malinké. Le conte se présente comme une réalité malgré ses qualités tout à fait incroyables au lecteur occidental. Borgomano explique le dilemme que ce chant de chasseur crée : « Mythe ? ou réalité ? Merveilleux, univers à part des contes ? ou fantastique, lieu de l'incertitude de l'hésitation ? La question se pose sans cesse en Afrique et la démarcation entre 'merveilleux' et 'réel' reste toujours floue et insaisissable » (50). Le chant de chasseur, plein de magie et de génies, est un genre très important de la littérature orale mandé et Kourouma l'inclut pour exprimer son héritage.

Les contes intégrés, du récit généalogique nostalgique de la gloire d'antan au chant de noces mélancolique et doux au conte de chasseur merveilleux, donnent au roman une variété de formes et de tons surprenante. Encore une fois, le lecteur se trouve bouleversé par le talent artistique de l'auteur qui a écrit un roman si hors du commun. Les formes et tons constamment variés ne permettent pas au lecteur d'être à l'aise. Et quand on ajoute à tous ces éléments des fils d'humour et d'ironie qui traversent le roman entier, souvent le lecteur ne sait pas s'il faut rire ou pleurer. Des fois on a l'impression, avec Gassama, que l'auteur « s'amuse au dépens du lecteur » (28). L'humour est évident dans les nombreuses comparaisons salaces. Est-ce que l'auteur peut être sérieux quand il compare Fama à « la feuille avec laquelle on a fini de se torcher, [...] oublié et jeté aux mouches » (22) ? Ou, pire encore « il devenait intraitable comme un âne nouvellement circoncis » (132). Ces comparaisons et beaucoup d'autres produisent un effet comique et ne peuvent qu'évoquer les rires du lecteur malgré le thème sombre du roman.

En plus, les insultes constantes de Fama deviennent comiques aussi. Presque tout le monde qu'il rencontre s'entend appelé « un bâtard » ou « un fils de chien ». Fama présente un spectacle assez ridicule avec ses injures et son orgueil.

L'ironie a une présence constante dans l'œuvre aussi, surtout autour du personnage de Fama, le prince devenu charognard. Il demande le respect, mais se comporte d'une manière souvent méprisante ; il insiste sur le pouvoir de son nom, mais se montre impuissant dans tous les aspects. Il y a aussi l'ironie des Indépendances qui deviennent pires que la colonisation : « Mais alors, qu'apportèrent les Indépendances à Fama ? Rien que la carte d'identité nationale et celle du parti unique » (23), et la frontière qui divise un peuple : « Mais on était Malinké, et le Malinké ne reste jamais sur une seule rive » (137). Le roman est plein de situations ironiques et le narrateur emploie souvent ironie et sarcasme dans sa narration. Il dit des choses comme : « Vous les connaissez bien : les Malinkés ont beaucoup de méchancetés et Allah se fatigue d'assouvir leur malveillance » (116) et « La politique n'a ni yeux, ni oreilles, ni cœur ; en politique le vrai et le mensonge portent le même pagne, le juste et l'injuste marchent de pair, le bien et le mal s'achètent ou se vendent au même prix » (164). L'ironie devient un moyen pour l'auteur de critiquer la société, de même que les pièces de théâtre traditionnelles de son peuple. Kouassi explique, « L'ironie par dramatisation est bien le reflet de la vivacité de la parole africaine et constitue un témoignage de l'art verbal africain dans les veillées de conte au clair de lune » (387). Dans son roman, Kourouma continue la tradition d'exprimer son mécontentement de la société avec l'ironie.

Dans *Les Soleils des indépendances*, Kourouma raconte une histoire du point de vue africain, utilisant librement les techniques de l'oralité traditionnelle africaine. L'importance de toutes ces techniques est qu'elles soulignent la voix et le point de vue africains, clés d'une

identité africaine. Avec la syntaxe renversée, le bouleversement des temps verbaux, les néologismes, le narrateur-griot, la multiplicité de termes, les interjections, les comparaisons riches en couleur locale, les proverbes, les contes traditionnels, l'ironie et l'humour, Kourouma réussit à transmettre une vision du monde uniquement africaine. Kourouma explique dans son entretien avec Ouedraogo :

C'est que l'histoire africaine, que ce soit la littérature africaine ou la cosmogonie africaine, porte des réalités, des connaissances que certainement nous devons défendre, maintenir. C'est pourquoi je crois au point de vue technique de conter, la technique de l'écriture, la technique de l'oralité, il faut les préserver (778).

Et Kourouma réussit, tout à fait, à préserver une partie de son héritage avec cette œuvre. Il manifeste son identité africaine en intégrant des éléments de l'oralité africaine dans un roman écrit en français pour des lecteurs africains et occidentaux. Au contraire de son personnage Fama, Kourouma s'adapte au monde changeant tout en gardant son identité uniquement africaine.

CHAPITRE 4 :

« Les mots sont de l'eau versée » : Techniques narratives et littéraires dans *Monnè, outrages et défis*

Vingt ans après la parution des *Soleils des indépendances*, Kourouma publie son deuxième roman : *Monnè, outrages et défis*. Beaucoup de techniques de l'oralité qu'on a vues dans *Les Soleils* sont incorporées dans ce deuxième roman jusqu'à un certain degré, mais le foyer d'intérêt change. Kenneth Harrow explique que c'est l'utilisation des mots et du langage qui intéresse l'auteur dans *Monnè* plus que le message qu'ils communiquent. Dans le premier roman, la focalisation porte sur les thèmes du déclin et de la dégradation de la société africaine postcoloniale, racontés dans un style authentiquement africain. Par contre, selon Harrow, *Monnè* « returns us to the discourse itself, which is used to narrate the history of Africa's decline – and specifically the decline of Malinké greatness from the time of the French conquest until the end of the colonial period » (227). *Monnè* diffère des *Soleils* dans la conscience de l'auteur pour l'impact des mots et des langues utilisés non seulement sur le lecteur, mais aussi sur les personnages dans l'histoire. Borgomano propose que le travail effectué par Kourouma sur la langue dans *Les Soleils* « l'avait amené à la prise de conscience du rôle essentiel que jouent les questions linguistiques dans la colonisation » (39-40). De toute façon, *Monnè* devient une étude de l'importance de la langue et de l'impossibilité de traduire d'une langue et d'une culture à une autre. Comme dans *Les Soleils*, Kourouma utilise des techniques africaines traditionnelles pour raconter l'histoire et il ajoute une conscience de la crise d'identité qui résulte quand la langue d'un peuple n'est pas valorisée.

Kourouma utilise deux langues pour communiquer l'histoire : le français et le malinké. Il semble que ces langues soient totalement incompatibles car, à travers le roman, il y a une incompréhension mutuelle entre Français et Africains. On atteste l'impossibilité de traduire d'une façon satisfaisante entre les deux langues et deux cultures. Ce problème de communication crée un élément d'incertitude qui traverse le roman et explique le manque relatif de résistance de la part des gens de Soba envers les conquérants. Dans les mots de Borgomano, « l'histoire de la colonisation française en Afrique de l'Ouest est aussi et peut-être surtout, une énorme histoire de malentendus » (128). Pour Kourouma, donc, la colonisation est une expérience linguistique, possible seulement à cause des malentendus profonds et étendus.

Les problèmes de traduction et de communication commencent avec le titre et l'épigraphe du roman. Le titre « Monnè, outrages et défis » est bilingue et énigmatique. Kourouma explique dans son entretien avec Ouédraogo, « *Monnè, outrages et défis* parce que le mot *monnè* je n'arrive pas à trouver comment le traduire, donc j'emploie plusieurs mots pour dire que cela représente une partie de ces idées, mais pas la totalité » (775). Pour le lecteur, c'est l'exergue qui explique le titre. Dans l'épigraphe, le chef africain demande à un colon blanc comment on dit *monnè* en français. Le blanc répond, « Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement [...] En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le *monnè* malinké » (9). Le chef africain, étonné par cette révélation, conclut que comme le mot n'existe pas dans leur langue, le *monnè* n'existe pas chez les Français. Avec cette épigraphe, Kourouma établit très efficacement et dès le début les problèmes de traduction, de malentendus et de communication entre les langues. L'exergue « résum[e] l'esprit du roman » (Borgomano 128).

L'arrivée des Français et de leur interprète malinké, Soumaré, déclenche beaucoup de problèmes de traduction et de communication. Comme on a vu dans le chapitre deux, l'interprète ne traduit pas le défi de Djigui mais invente un autre discours pour les Français. Il prend en charge la situation et se justifie au roi ainsi :

Arrête de gesticuler ; le Blanc pourrait avoir des soupçons. Il croit que tu es heureux de l'arrivée des Français, que tu nous as offert la colline Kouroufi pour nous installer et te protéger [...] Il y a quelques semaines, des troupes de Samory ont traîtreusement massacré une colonne française. Plus de compromis possible entre « samoriens » et nous ; systématiquement, nous fusillons tous les chefs alliés de Samory. Sans moi, c'eût été ton sort (37).

Harrow explique que Soumaré remplace les mots du roi avec sa propre sagesse et sa connaissance de la réalité de la situation. Avec la nouvelle ère, Djigui est réduit au silence et un nouvel ordre contrôle le monde (Harrow 229). La motivation de l'interprète est peut-être bonne, néanmoins il dépossède Djigui de la parole, donc du pouvoir.

L'interprète, qui dit « nous » quand il parle de la politique française, n'est pas pour autant accepté par les Français. Ouédraogo explique qu'il y a une tragédie dans sa situation, malgré l'énorme pouvoir qu'il possède. Soumaré peut manipuler les mots de Djigui et du commandant français pour influencer le dénouement des événements, mais tout ce pouvoir le laisse sans identité, sans pays. Ouédraogo continue, « Trahison, duplicité, dualisme, loyauté équivoque hantent l'interprète » (*Indicible* 47) et il se trouve rejeté par son pays d'origine et sa culture adoptive. Soumaré est à la fois traître et allié, tiré entre deux mondes, sollicité des deux cultures sans être accepté par aucune, et il souffre « du vertige de l'aliénation et de l'inadaptation » (*Indicible* 53). Les traductions de l'interprète ne sont pas exactes, non seulement à cause de ses

manipulations, mais aussi à cause de son incompétence en français et, souvent, de l'inexistence d'équivalents entre les deux langues. On découvre, vers la fin du livre, que Soumaré parle un charabia souvent incompréhensible aux Français. Ajoutez à tout cela le griot qui répète et commente les mots de l'interprète et on a une situation de communication extrêmement confuse. Le commentaire du griot est nécessaire pour autoriser l'interprète avec les formes rhétoriques appropriées, mais il ajoute une autre couche de distorsion à la parole. Gyasi voit dans cette situation une allégorie des difficultés des auteurs africains écrivant dans les langues européennes (161). La vraie communication, à travers la traduction de langues et de cultures, est difficile, souvent impossible.

Les traductions de Soumaré et les distorsions ajoutées par le griot Djéliba deviennent assez comiques. Le premier problème arrive quand il faut traduire le mot « prestataires ». Le narrateur explique : « Faute de trouver le mot correspondant en malinké, l'interprète utilisa dans notre langue le mot « prestataires » que le griot eut de la peine à articuler et à changer en *pratati* » (55). Ce mot, qui ne veut rien dire en malinké laisse Djigui sans compréhension. Ensuite, l'interprète essaie d'expliquer le grand dessein de la colonisation, la civilisation, que, faute de mot correspondant, il traduit par « devenir toubab » (57). Ces mots alarment Djigui qui a peur qu'il lui faudra changer de religion, mais l'interprète le rassure que « La civilisation, c'est gagner de l'argent des Blancs » (57). Plus tard, quand la première guerre mondiale s'annonce et les Français cherchent à recruter les hommes de Soba pour leur armée, l'interprète annonce que les mauvais « Allamas » ont attaqué les Français. Djigui est perplexe encore : « Ou l'interprète avait mal prononcé le nom des agresseurs, ou nous avons mal entendu ; je lui ai demandé de se répéter : il nous paraissait invraisemblable que les 'Allamas' dont le nom signifie en malinké 'sauvés par Allah seul' puissent être aussi mécréants et cruels qu'il le traduisait » (83).

Quand le commandant essaie d'expliquer la situation après la deuxième guerre mondiale, les mêmes problèmes sortent :

Le Blanc parla, se perdit dans de longs développements politico-historiques. Il parla, trop et vite, avec des néologismes : fascisme, pétainisme, gaullisme, marxisme, capitalisme, le monde libre... Des mots intraduisibles que l'interprète a introduits en malinké, que le griot a répétés et commentés sans connaître les sens. Pour le Centenaire et ses suivants, c'étaient des paroles de tons d'oiseaux que les mauvaises prononciations du traducteur et du commentateur rendaient étranges. Après une bonne demi-heure de palabre, Djigui restait perplexe (217-18).

On voit les multiples difficultés de traduction entre le français et le malinké dans ce contexte. Plus elle dure et plus la situation devient absurde : « L'interprète a dit *gnibaité* pour liberté ; dans les commentaires du griot, cette *gnibaité* est devenu *nabata* qui littéralement signifie 'vient prendre maman' » (218). Il est douteux qu'avec de telles traductions, Djigui et le peuple de Soba aient jamais saisi le message du commandant. Il est remarquable qu'après quarante ans de cohabitation, les mêmes problèmes de traduction persistent entre les deux langues.

Les problèmes de traduction deviennent délibérés quand les fils de Djigui commencent à rivaliser pour le pouvoir :

Les malveillants, Kélétigui et ses codétenus, les ennemis de Béma, avaient traduit le mot progressiste par *progrissi* et les Malinkés n'avaient retenu que les consonances terminales, *sissi*, qui signifient « fumée ». Toujours par malignité, les mêmes avaient prétendu que les initiales PREP se disaient *prou* qui est le son de l'échappement d'un éhonté pet à un mauvais mangeur de haricots (265).

Avec cette manipulation, une continuation de ce que Soumaré faisait, certains Africains profitent de la situation. Sachant le mauvais état des moyens de communication dans le royaume de Soba et la presque impossibilité de bien traduire entre français et malinké, ils donnent de mauvaises connotations aux mots signifiant les partis politiques de leurs opposants.

Borgomano note qu'il n'y a pas de réciprocité dans les traductions. Elle écrit, « la traduction fonctionne essentiellement dans un seul sens : du français vers le malinké, pour donner des ordres et obtenir les *prestations*. Pour cela, nul besoin de comprendre l'autre, l'africain, et nul besoin non plus de se faire comprendre au-delà des exigences très matérielles, et, de plus, imposées par la force » (168). L'Africain se trouve, donc, totalement coupé d'une vraie communication avec les conquérants, sans moyen de se faire comprendre et, de plus, sans qu'il y ait aucun désir de la part des Français d'entendre son point de vue. Le message est clair ; la langue et la culture malinké sont sans valeur pour la plupart des colonialistes. L'indigène est condamné à une position de silence et d'infériorité et il commence à croire qu'il la mérite. Comme écrit Borgomano, l'outrage linguistique devient l'un des pires des *monnew* soufferts par les gens de Soba (174).

Les difficultés rencontrées dans la traduction, même quand toutes les parties concernées veulent communiquer sincèrement, indiquent un problème fondamental. Guy Ossito Midiohouan parle de l'incompatibilité culturelle entre Français et Malinkés ; ils ont des ambitions, rêves et visions du monde divergents. Les personnages font face à « the impossibility of mutually comprehensible linguistic communication. Just as Malinké means nothing to the French, French means nothing to the Malinké » (234). Donc, la traduction échoue devant cette impossibilité d'exprimer des réalités et des expériences étrangères. Gyasi explique que le roman souligne le besoin de traduction et d'interprétation efficaces, mais en même temps montre avec

ironie que la traduction et l'interprétation efficaces sont impossibles (159). Le seul espoir pour la communication mutuelle est le fait que Kourouma, un Africain, écrit des romans en français. Il écrit dans un français influencé par les traditions africaines, raconte l'histoire dans une perspective africaine, et réussit à communiquer avec des Occidentaux et des Africains à la fois. L'auteur, dans son roman qui illustre d'une manière si frappante les barrières à la communication, réussit à les surmonter, au moins en partie, avec la publication de ce même roman. Cependant, la communication reste difficile entre ces groupes.

Un des aspects qui révèle les différentes visions du monde des Français et des Malinkés est leur conception de temps. Le roman intègre deux conceptions de temps antagonistes, illustrées dans le passage qui parle de l'âge de Djigui. Quand ceux de Soba affirment que leur roi a atteint cent vingt-cinq ans, le commandant est étonné et se tourne vers l'interprète qui explique :

Les Nègres de Soba ne savent pas calculer leur âge. Ils pratiquent une culture itinérante et décomptent le nombre d'exploitations mises en jachère depuis la naissance de l'individu. Ce nombre est multiplié par cinq ; le champ étant supposé être cultivé pendant cinq ans, alors qu'il arrive que les *lougan* soient délaissés après quatre et même trois ans quand la sécheresse sévit (100).

Le médecin blanc ajoute, « Les Nègres sont des menteurs. Djigui a au plus soixante-quinze ans ; ce qui pour un indigène n'est pas rien » (100). Les Noirs de Soba calculent sans doute différemment des Européens. Leurs variables sont liés à l'environnement naturel et le cycle des saisons. Mais les Français n'admettent aucune possibilité d'un système à part le leur. Penser et calculer autrement qu'eux, c'est, forcément « mentir ». Le passage donne un troisième point de vue sur l'âge de Djigui, la perspective collective de Soba : « Rien n'avait ébranlé ceux de Soba

dans leur calcul ; pour eux, Djigui avait cent vingt-cinq ans, pas un de moins. Cent vingt-cinq, âge fatidique, maximal qu'aucun humain de chez nous ne doit dépasser. Dire à Soba d'un vieillard qu'il a plus de cent vingt-cinq ans, c'est lui jeter un mauvais sort » (100). Ici on voit une conception religieuse et rituelle de la vie humaine. L'âge de Djigui n'est pas basé sur un calcul mathématique, mais sur des facteurs culturels, beaucoup plus complexes.

À travers le roman, ces deux conceptions opposées du temps sont visibles. Pour les Français, la colonisation de l'Afrique permet une « entrée dans l'histoire » du continent. Mais pour les Africains, la colonisation est « une rupture brutale avec le passé et même une sorte de dépossession du temps » (Borgomano 177). Ils avaient une histoire et une civilisation avant l'arrivée des Européens qui ont tout bouleversé. C'est pour cela que la période de *Boribana* (fin des reculades) était si importante pour Djigui et Djéliba. Après avoir perdu tout son pouvoir, le roi résiste symboliquement à la colonisation dans une lutte que le griot nomme d'après une des résistances de Samory. Le narrateur explique :

Nous n'avions pas été colonisés parce que nous n'avions pas été vaincus après une bataille rangée. Nous n'avons jamais engagé de bataille, parce que le scélérat, le serpent d'interprète Soumaré avait débité des menteries aux Blancs. En les rejetant, nous nous trouvions *ipso facto* quarante ans en arrière, en situation de guerre (185).

Ce retournement de temps symbolique est si important, selon Borgomano, pour deux raisons. Ceux de Soba veulent, « retrouver leur fierté, et aussi rendre au temps sa forme cyclique, retrouver leur propre temps cyclique : ils ont absolument besoin, après tous ces *monnew*, d'une compensation symbolique, d'une restauration de leur identité » (184). Malheureusement, la résistance symbolique de Djigui n'a aucun impact et il semble que le temps linéaire et occidental

prévaut. Le *monnè* semble être permanent pour ceux de Soba tout au long du roman qui s'étend sur plus d'un siècle.

Cependant, la conception africaine du temps domine la structure du roman. Kourouma l'écrit avec une structure assez fluide du temps où passé, présent et avenir se mélangent. Souvent, la narration saute entre ces temps sans avertissement au lecteur. Par exemple, le premier chapitre commence avec un grand sacrifice de Djigui, roi de Soba, puis recule au moment où Djigui est devenu roi et explique ce qui s'est passé pour le pousser à faire ce sacrifice. La narration reprend la description du sacrifice et puis recule encore pour décrire une prophétie qui date des temps anciens. Au présent de l'histoire encore la prophétie s'accomplit par l'arrivée d'un messenger, et puis la narration s'accélère pour décrire l'arrivée d'un messenger après l'autre. Ce va-et-vient dans le temps continue à travers l'œuvre et montre que Kourouma valorise la conception du temps africain. En choisissant d'écrire son histoire dans une manière cyclique, non linéaire, l'auteur affirme son identité africaine.

Un autre obstacle à la vraie communication est la présence de tant de mensonges à travers le roman. En fait, les mensonges abondaient dans le royaume de Soba longtemps avant l'arrivée des conquérants. Quand Djigui devient roi les griots lui disent que son royaume est une œuvre achevée, sans aucun *monnè*. Mais, quand il fait un tour il découvre beaucoup de problèmes et se rend compte : « Menteries, tout, tous m'ont menti » (16). On mentait au peuple commun aussi : « les gens n'allaient pas au-delà de ce que les marabouts, les sorciers, les devins et les féticheurs affirmaient : la communauté entière croyait à ses mensonges » (20). Leurs mensonges assuraient la stabilité de la société et promouvaient la préservation de la tradition, mais ce laissait opprimer beaucoup d'individus.

Quand les conquérants arrivent, ils utilisent et pervertissent ces mêmes mensonges pour leurs propres fins. Quand ils recrutent des tirailleurs, l'interprète explique l'institution comme une sorte d'initiation : « On entre dans les tirailleurs comme dans un bois sacré ; on rompt avec son clan, sa famille, son groupe d'âge ; on vend son âme aux Blancs et on cesse d'avoir de la compassion pour le Nègre. Allah a fait le vaincu et a dans Ses mains le destin des défaits » (62). En expliquant l'entrée dans les tirailleurs comme la perversion d'un rite d'initiation, l'interprète donne à l'institution une autorité culturelle. En évoquant le nom d'Allah, Soumaré lui donne une autorité religieuse. Ensuite, l'interprète assure à Djigui que s'il applique toutes les lois du Blanc il deviendra un grand roi que les griots chanteront pour toujours. Le narrateur intervient en ce moment : « Ce fut là un mensonge aussi gros que les immeubles que le Blanc allait bâtir ; mensonge dont Djigui très souvent se souviendrait. Ce qui advint fut tout autre ; de l'urine de ceux de Soba sont sortis les crocodiles qui les ont mordus » (64). La collaboration de Djigui avec les Français était basée sur des mensonges et des malentendus et était, en fin de compte, désastreuse pour lui et pour son peuple.

Beaucoup de mensonges au sujet du tempérament des Noirs sont racontés par les colons Blancs et répétés par les Noirs eux-mêmes à travers le roman. L'interprète dit souvent ces sortes de choses : « Nous, les Noirs, nous avons été mal fabriqués : il faut nous chicoter au rythme des tam-tams pour nous faire bien travailler » (66) et « C'est vraiment malheureux qu'Allah nous ait mal fabriqués, nous, Nègres ; Il nous a créés menteurs de sorte que le Noir n'accepte de dire la vérité que la plante de pied posée sur la braise » (81). On peut comprendre que l'interprète travaille pour les Blancs et donc répète leur idéologie, mais le narrateur fait des commentaires aussi dégradants : « Les Nègres sont des maudits et des sans cœur, de vrais maudits – ce n'est pas sans raison que Dieu les a fabriqués noirs. Rien de plus méchant pour un Noir qu'un autre

Noir » (84) ; « Les Noirs naissent mensongers. Il est impossible d'écrire une histoire vraie de Mandingue » (85) ; et « (les Noirs sont lâches et menteurs) » (265). Djigui lui-même insiste : « De même que le rat des champs ne peut être sorti de son trou sans enfumage, de même on ne peut extirper aux Nègres la capitation et des travailleurs forcés sans torture et incendie » (219). Béma, son fils, propage les mensonges pour son propre intérêt et insiste aux Blancs : « Nous, les Nègres, nous sommes comme la tortue, sans la braise aux fesses nous ne courons jamais » (256) et « La reconquête de Soba, pour qu'elle soit suivie d'une paix réelle et longue, a besoin d'être cruelle. C'est ainsi que Allah nous a fabriqués, nous Nègres » (261). Les Européens, même quand ils sont plus compatissants, continuent à propager les stéréotypes : « Heureusement, les Noirs sont naturellement gentils et pusillanimes » (258) et « le Noir est naturellement gentil, bon et obéissant » (219). Karim Traoré explique que Kourouma utilise des clichés négatifs comme outil narratif ; leur présence expose le vrai mensonge en le réduisant à l'absurde (1352). Il continue, « The observations are lies, imported ones. Indeed, they reflect the opinions of the conquerors » (1354). Par ironie ou complicité tragique, les Noirs propagent les mensonges. Mais, finalement, la répétition par l'auteur de ces clichés les rend invraisemblables et ridicules.

Dans plusieurs aspects, l'histoire de Djigui ressemble à une épopée de la tradition orale malinké. Bassirou Dieng explique que, comme une épopée, *Monnè* raconte les exploits d'un roi, Djigui. Comme le héros d'une épopée traditionnelle, il organise le monde ; tous les événements historiques sont racontés selon leur rapport à Djigui. Dans d'autres parallèles avec le héros d'une épopée, la vie de Djigui est annoncée par des prédictions et une déstabilisation du monde suit sa mort (40). Au début du roman Djigui prend des décisions importantes à cause des prédictions. Il prépare son peuple pour l'arrivée d'un messager en rouge, prédit depuis des siècles, et il ne suit pas Samory à cause de la prédiction que la dynastie des Keita « régnera sur

Soba tant qu'une seule case de la ville tiendra debout » (15). À sa mort il y a du chaos et des malentendus pendant que son peuple essaie de porter son deuil. Le narrateur insiste, « Après Djigui, notre pays a cessé d'être ce qu'il était » (281).

Borgomano ajoute que même les titres des premiers et derniers chapitres évoquent un héros épique (130): « Un homme façonné avec de la bonne argile, franc, charitable et matineux » et « Nous avons prié pour que la terre lui soit légère mais nous nous sommes interdit de lui dire adieu ». À travers le livre un monde épique et démesuré est présenté et le griot est constamment là pour composer des chansons pour le roi qui s'intègrent dans l'histoire.

Pourtant, *Monnè* est plutôt la parodie d'une épopée. Traoré explique que le roi Djigui manque le dynamisme d'un vrai héros épique. Il souffre passivement pendant que les administrateurs coloniaux agissent. Le griot Djéliaba est obligé de composer des chansons de *monnè* et pas d'actions héroïques. De plus, au lieu de la grandeur sérieuse d'une épopée traditionnelle, le roman s'écrit dans un ton sarcastique et ironique (1358-59). Djigui devient absurde à cause d'une gloire injustifiée et son ridicule provoque la tragédie de son peuple (Dieng 43). Il est en fait un antihéros. Traoré ajoute que bien que Kourouma se moque un peu du contenu du genre de l'épopée, il s'engage à son style et langage (1361). Le sarcasme sert à critiquer la société ancienne, mais la forme du roman rappelle la gloire de cette période. Dans une autre valorisation de l'identité africaine, *Monnè* imite beaucoup des techniques de l'épopée, y compris l'inclusion fréquente des chansons du griot.

La narration de *Monnè* est unique puisque l'auteur intègre une multiplicité de voix dans son œuvre. On a vu dans *Les Soleils* que le narrateur exprimait les pensées des personnages dans leurs propres mots à travers un discours indirect libre. Dans *Monnè*, le narrateur est « flottant » ; plusieurs personnages assument par moments la parole du narrateur. Traoré explique que

l'œuvre est une réflexion profonde sur la philosophie de la narration. Il continue, « Kourouma practices a deconstruction of discourse by using parodic features and by narrating the same events from different perspectives » (Traoré 1349). Borgomano note que la narration varie entre des modalités contradictoires, semble être non personnelle et personnelle à la fois et que le narrateur adapte expressément un statut contradictoire et fluctuant (142). Au cours du roman, elle identifie au moins cinq formes du narrateur, ou, comme elle le dit : « cinq sujets du verbe, implicite, raconter » (162). Il y a le métanarrateur, les narrateurs occasionnels (Djigui, Djéliba et Fadoua) et le narrateur collectif.

Le métanarrateur, explique Dieng, est anonyme et à la fois témoin et acteur dans les événements qu'il raconte (39). Borgomano préfère le terme « narrateur-régisseur » pour cette voix impersonnelle et implicite qui domine et organise les autres voix, mais qui n'est pas tout-à-fait séparée d'elles (162). Le métanarrateur assume la voix d'un historien moderne quand il explique la tradition du messager qui viendra ; « C'est au XII^e siècle que Tiéwouré, le plus grand devin que le Mandingue ait engendré, à un aïeul de Djigui annonça [...] » (18). En plus qu'historien, le métanarrateur agit comme juge aussi. Borgomano note qu'il n'est ni neutre ni indifférent ; il partage ses opinions, ses jugements, et ses explications, établissant une communication avec le lecteur contemporain et européen (163). Ce passage montre nettement le jugement qu'il impose dans sa narration :

La vérité était que rien n'avait été renouvelé dans le Mandingue depuis des siècles. Le pays était un loutan en friche, une case abandonnée dont le toit de toutes parts fuyait, dont les murs lézardés s'écroulaient [...] Le legs était un monde suranné que des griots archaïques disaient avec des mots obsolètes (16).

Ici le métanarrateur donne, selon Borgomano, « une évaluation dépréciative sévère, qui, outre la distance temporelle, suppose aussi une distance critique et une différence de perspective » (143). Dans ce passage, le narrateur est hors de l'histoire, mais quelques pages plus tard le double jeu du narrateur s'expose. Il raconte les mots du messager longtemps attendu ; « –Pendant huit soleils et soirs j'ai voyagé pour venir vous annoncer que les Toubabs de 'Fadarba' descendent vers le sud. (Par 'Fadarba' il fallait entendre Faidherbe, le général français qui conduit le Sénégal) » (19). Cette intervention situe le narrateur explicitement hors de Soba et de l'action de l'histoire dans un temps postérieur et possédant un savoir supérieur. Mais, en même temps, Borgomano note l'utilisation curieuse du présent : « le général qui conduit le Sénégal ». Avec cela, le narrateur se confond avec les gens de Soba et se pose comme leur contemporain (Borgomano 147). Il semble être à la fois dans et hors de l'histoire.

Dans une autre instance, le métanarrateur se situe temporellement avec la parution du roman : « Le Kèbi de Soba existe toujours comme il a été bâti, sauf le toit de paille qui a été remplacé par des tôles ondulées. Grande bâtisse coloniale blanche avec, tout autour, de larges vérandas » (64). Le présent utilisé ici se situe hors de l'histoire, dans un présent de la narration. Le narrateur semble être contemporain du lecteur et cette interruption donne une existence « réelle » à Soba (ou au moins une illusion de réalité). Le métanarrateur est donc très complexe et pas facilement catégorisé. La situation ne fait que se compliquer encore quand d'autres voix prennent la parole.

Monnè est caractérisé par une narration « plurivocale » où des personnages représentatifs, des messagers de la parole historique ou artistique, prennent la parole à des moments clés, se désignant avec le pronom « je » (Dieng 39). Djigui le fait le plus souvent, dans de grandes occasions, comme le refus à Samory : « Moi, Djigui, je ne pouvais pas quitter Soba ! » (32),

quand il fallait se soumettre aux Blancs : « Moi, Djigui, roi de Soba, je ne suis réveillé, levé » (47) et « Je répétais lentement et de la même voix cassée et résignée : –Le roi de Soba, Djigui Keita, vient vous saluer » (65), quand il est invité en France : « J’allais enfin connaître le pays des Blancs » (103) et, parmi d’autres exemples, quand il est mécontent du marabout Yacouba : « Une fois encore, il me déplût, à moi Djigui, au point que je me suis mis encore à regretter le passé, à me redire que la vieillesse n’est qu’insultes et ressentiments » (161).

Dans de rares moments très significatifs dans la vie du roi, le griot Djéliba prend la parole. Cela se passe le plus souvent dans les lieux et les temps qui évoquent une épopée traditionnelle. Pendant leur résistance symbolique le griot raconte, « Le long de tout un soleil, moi, Djéliba, je racontais et chantais » (189) et il continue, « C’est pendant le *Boribana* que j’ai révélé ou, mieux, créé l’histoire officielle de la dynastie des Keita » (190). Le griot au service du roi Djigui n’a pas beaucoup de matière pour composer des chansons héroïques. Donc il invente des exploits du passé ou compose des chansons de *monnè*, donnant à chaque ère un nom poignant : « le *monnè* dense », « les saisons d’amertume », « fin des reculades ».

L’autre narrateur occasionnel est Fadoua, le ministre de Djigui. Il fait la narration à une seule occasion disant, « A mon retour du Kébi, moi, Fadoua, je m’étais glissé à pas feutrés entre les courtisans et avais gagné ma place. En silence » (177). Il continue, expliquant comment il suivait et tuait chaque visiteur qui venait se plaindre au roi. Le fait que c’est Fadoua qui parle préserve la vertu de Djigui et renforce la possibilité de son innocence dans l’affaire. Fadoua avoue : « Personne ne parlait du visiteur ni de mon crime. Djigui n’y faisait jamais allusion, au point que je me suis encore à me demander, bien que cela soit improbable, si le Centenaire ne les avait tous ignorés » (177). Les différents narrateurs occasionnels mettent en lumière des perspectives et des informations différentes sur la situation.

En plus du métanarrateur et des narrateurs occasionnels bien distincts, il y a aussi un narrateur collectif qui utilise le pronom « nous » et représente la voix du peuple de Soba, des suivants du roi, ou d'un groupe de gens plus spécifique. Gasster explique que le narrateur collectif est un groupe de témoins : ils sont directement impliqués dans l'histoire et racontent leurs expériences, y insérant des commentaires rhétoriques ou des réponses du folklore ou d'Islam (171). Le narrateur collectif raconte : « Heureusement pour la destinée du Mandingue et la nôtre – qu'Allah en soit loué –, Djigui avait été façonné de la bonne argile, une argile bénie. Rapidement, il s'était lassé de cette vie frivole indigne du roi d'un pays aimé d'Allah comme le nôtre » (15). Dans ce passage on voit l'implication du narrateur dans l'histoire par l'utilisation de « nôtre » et les commentaires venant d'Islam : « qu'Allah en soit loué », « un pays aimé d'Allah ». Le narrateur collectif apparaît souvent au cours du roman : « Nous redoutons tous la réaction de notre roi » (46) ; « Nous tremblâmes de peur » (61) ; « Djigui ne le crut pas et nous, ceux de Soba, non plus » (99) ; « Nous, ses suivants et ses serviteurs, restions toute la journée le regard rivé sur ses lèvres » (107) ; « Nous fûmes accueillis dans les possessions britanniques en sujets français loyaux, en résistants répondant à l'appel du 18 juin du général du Gaulle » (205) et « Mais – nous le savons – circulent diverses versions de l'événement » (213). L'utilisation de ces narrateurs multiples établit une conscience collective à travers le roman. Dans le « nous » le narrateur est mêlé, même confondu, aux personnages (Borgomano 132). C'est impossible de distinguer une seule voix qui raconte, plutôt, comme dans les veillées de conte africaines, toute l'assistance participe à raconter l'histoire.

Le discours de *Monnè*, dans les mots de Borgomano, est « polyphonique, multiple et hétérogène » (166). Elle continue, « Ces voix multiples et fluctuantes qui disent 'nous' transportent au niveau même de la narration cette primauté du collectif, du social de l'Afrique

traditionnelle » (166). Dans ce roman comme dans *Les Soleils*, Kourouma imite la littérature orale. *Monnè* paraît ne pas avoir un seul auteur, plutôt, dans une manière qui rappelle les contes oraux participatifs, des voix et des identités éclatées racontent les incertitudes du monde moderne (Borgomano 167). Les points de vue multiples et souvent contradictoires laissent le lecteur dans un état de doute où il n'existe plus de version orthodoxe de la vérité. L'histoire n'est plus imposée par les conquérants ; bien au contraire, ce sont les Africains qui racontent leur histoire.

Kourouma souligne cette question de doute et de l'existence de plusieurs versions des faits à travers le roman. Souvent, le lecteur trouve des passages assez ambigus, où des interprétations variées sont possibles. Que Djigui soit obligé de boire le *déguè* dans une cérémonie de soumission aux Français ou que le griot compose une chanson mélancolique de *monnè*, on peut interpréter cela comme une grande humiliation pour Djigui. Mais en même temps on voit une sorte de victoire symbolique quand Djigui se lève et, accompagné par son griot, se montre digne et se tient fièrement devant les conquérants. La visite de vendredi, qu'il fait chaque semaine pour renouveler sa soumission aux Blancs, devient pour Djigui une affirmation d'identité et de continuité. Le narrateur affirme que cette visite hebdomadaire, « allait être un des rites les plus marquants du règne de Djigui Keita, roi de Soba » (49). Même les deux plus grands serviteurs du roi, Djéliba et Fadoua, ne sont pas d'accord sur les visites de vendredi. Djéliba veut les supprimer puisqu'elles réduisent le roi à une position de servilité, mais Fadoua insiste qu'elles accordent de la dignité et du pouvoir au roi.

Un autre passage ambigu se trouve quand la deuxième guerre mondiale éclate et les Français demandent à Djigui de fournir de nouvelles recrues pour l'armée. Après avoir vu les souffrances de son peuple dans les chantiers du train, Djigui semble oublier sa compassion. Il envoie ses gardes et sicaires dans les villages pour prendre de force autant d'hommes valides

qu'ils puissent trouver. Cependant, cette situation peut s'interpréter, non comme un manque de compassion, mais comme un manque total de pouvoir. Après tout, Djigui ne va pas lui-même dans les villages comme les colons le voulaient. Dans une sorte d'agressivité passive, il reste chez lui et envoie ses hommes.

Djigui reçoit des leçons de français pendant un temps et plusieurs malentendus en résultent. L'instituteur fait répéter la phrase « Mamadou amène sa sœur » qui en malinké ressemble à : « Mamadou saisi-le et attache-le » (231). C'est Djigui seul qui a l'autorité de donner un tel ordre et, offensé, il termine la leçon pour le soir. La semaine suivante, l'instituteur enseigne la phrase « le chat voit bien même la nuit », mais Djigui entend : « le vagin de la maman de Zan sauce gluante » (232). Cette fois-ci Djigui met fin aux leçons de français. Il conclut que, « le français était un langage de déshonneur et indicible par un croyant et un grand chef : il s'interdit de le parler et de le comprendre » (232). Pourtant, le narrateur ajoute une autre raison pour laquelle Djigui ne veut pas apprendre le français, et avec cette explication le passage devient ambigu. Le narrateur dit :

On a dit que tout cela ne fut que ruse : [Djigui] comprenait, en plus du malinké, le sénoufo et le peul et savait qu'une langue ne se traduisait pas par les consonances entendues. C'est pour des motifs politiques et religieux plus sérieux qu'il arrêta les cours. Il connaissait plus que tout autre l'arbitraire des commandants. Maintenir un interprète entre le Blanc et lui, c'était se réserver une distance, quelques libertés, un temps de réflexion, des possibilités de réticences et de commentaires ; entretenir une certaine incompréhension (232).

Les deux versions de la raison pour laquelle Djigui n'a jamais appris le français témoignent encore de l'incertitude et l'ambivalence qui se voient à travers le roman.

Peut-être la partie la plus incertaine et ambiguë de *Monnè* se trouve-t-elle dans les passages qui parlent de Moussokoro, devenue la femme préférée de Djigui. Même leurs rapports sont ambigus car elle porte le prénom de la mère de Djigui et a l'âge d'être sa fille. Il lui dit, « Tu es à la fois, ma fille, ma mère et mon épouse » (134). Moussokoro est aussi détestée par la plupart des gens de Soba et son récit est constamment interrompu par des versions contradictoires. Après une description des circonstances de sa naissance, le narrateur s'interrompt disant, « Qu'y avait-il de solide dans cette biographie ? 'Peu... très peu de grains. Elle était née fabulatrice et c'était elle qui dictait cette relation des faits aux griots', répondaient le petit peuple de Soba » (132). Ces contestations continuent à travers les passages qui racontent la vie de Moussokoro : « Qu'y avait-il de vrai dans cette relation des événements ? Certaines coépouses dont la première femme, la préférée officielle, répondaient : 'Pas un grain... Un seul, des menteries, des fabulations' » (142) et « A Soba on démentait [...] on contestait toute la fable : c'était de la fiction » (148). Même la mort de Moussokoro est voilée de doute. Le narrateur raconte que quand elle apprend la mort de son mari, elle s'enveloppe d'un linceul béni et quitte Soba à pied pour « devancer » son époux à Toukoro, village sacré ; elle n'y arrive jamais. Le narrateur ajoute qu'un autre bruit court : elle a ramassé ses richesses et est allée à Tombouctou rejoindre sa mère et vivre « une douce vie de riche douairière » (286). Le narrateur conclut : « Ce sont des allégations sûrement fausses ; ceux de Soba qui n'avaient jamais aimé Moussokoro et qui sont nègres donc fabulateurs ont certainement, une fois encore, menti » (286). Malgré cette assertion abrupte, le lecteur reste incertain de ce qui s'est réellement passé. Borgomano suggère que les rumeurs et accusations contre elle montrent à quel point une femme comme Moussokoro surprend et dérange dans le monde de Soba (211). Elle est sans doute une

figure controversée et, en incluant des versions contradictoires de sa vie, l'auteur invite ses lecteurs à interpréter Moussokoro comme ils voudraient.

Comme dans *Les Soleils*, l'influence de la littérature orale africaine est évidente partout dans *Monnè*. Kourouma utilise généreusement les métaphores et les proverbes africains pour enrichir le texte. Souvent, les comparaisons évoquent l'environnement du Sahel ou la vie quotidienne des Malinkés et sont donc très importantes non seulement pour établir l'oralité du texte, mais aussi son africanité. Ces quelques exemples montrent la beauté et l'importance des comparaisons : « Son visage paraissait taillé dans de l'acier et malgré le sourire éclatant qu'il afficha, le regard était celui de l'oiseau de proie : insoutenable » (26), « claire comme une pleine lune sur la savane en harmattan » (29), « Ils l'avaient escaladée comme s'enjambent le seuil de la case et les cuisses d'une femme déhontée » (34), « Cela doit être connu comme les sourates de prière, bien connu comme les perles de fesses de la préférée » (54), « Vrai comme une noix de cola blanche » (58), « les quatre mâles ayant la taille de fromager, la poitrine de lion, la dentition de caïman et la santé de taureau » (62), « C'était aussi vrai que l'eustache du circonciseur » (63), « L'indigène serait dans son canton comme un cob dans une brousse cernée par les archers et les chiens » (63). Ces comparaisons permettent au lecteur d'imaginer le milieu de l'histoire et d'apprécier l'importance des événements dans un contexte africain.

La présence de beaucoup de proverbes dans le roman affirme l'importance de la sagesse traditionnelle africaine. Comme on a vu dans *Les Soleils* les Africains s'expriment très souvent en proverbes et Kourouma préserve cette manière de parler dans *Monnè* aussi, mettant des proverbes dans les bouches de presque chaque personnage africain. Quelques uns de ces proverbes sont : « Avant d'entreprendre le long voyage, nettoions notre case de tous les rats » (26), « Allah n'est de la classe d'âge ni le frère de plaisanterie de personne d'ici-bas » (48), « Les

louanges sont indispensables à la force comme la parure l'est à la belle femme » (54), « Celui qui craint la destruction de ses épis par les singes demeure dans son *lougan* » (54), « On ne circonscrit pas sans mutiler et faire saigner » (59), « Même dans les flambes de l'enfer, il existera un arbre qui prodiguera de l'ombre à quelques chanceux » (62), « un margouillat ne se taille pas une culotte sans aménager un trou pour la sortie de la queue » (63), « mêmes les lycas ne suivent qu'un autre lycas » (244). Les proverbes embellissent et rendent authentiques les discours des personnages.

Une autre technique de l'oralité présente dans *Monnè* est la répétition. On a déjà vu la répétition à travers le roman de l'idée du « Nègre menteur ». La répétition de ce stéréotype négatif devient un refrain qui ridiculise la position des colons Blancs. Une autre instance de la répétition est quand l'interprète explique l'impôt et les prestations à Djigui. Il insiste plusieurs fois que même ceux qui n'ont pas les moyens de payer, payeront quand même. Djéliba en fait une chanson :

Si tu n'en as pas : tu en auras quand même.

Si tu n'en veux pas : tu l'aimeras quand même.

Si tu ne peux pas : tu le réussiras quand même... (59).

Cette répétition en forme d'une chanson est tirée directement de la littérature orale, ainsi que la présence de la chanson dans le récit.

En comparaison avec *Les Soleils*, Kourouma joue moins avec la syntaxe française dans *Monnè*, mais il y insère beaucoup plus de mots malinké. Ces mots ne sont pas toujours expliqués immédiatement dans le texte, mais leur contexte permet au lecteur de comprendre plus ou moins le sens. Les mots comme *monnè*, *déguè*, *sofa*, *tabala*, *tata*, *horon*, *le Kebi*, *sissa-sissa* et *lougan* nous rappellent constamment que l'histoire est africaine et qu'elle est racontée par un Africain.

La présence de tous ces mots étrangers au français peut dérouter le lecteur occidental, mais elle dote surtout le roman d'une senteur africaine.

Kourouma illustre merveilleusement l'oralité Mandingue dans la version des événements du monde survenus depuis la deuxième guerre raconté par le commandant Héraud qui sympathisait avec les gens de Soba et qui avait appris leur façon de conter. À la manière des griots il rend floues les frontières entre faits historiques et conte. Héraud raconte :

[...] Ils se réunirent à quatre, les quatre grands parmi les cinq qui s'étaient partagé le monde. Lui, de Gaulle, chef des empires du Sud (les Arabies, les Négrities et les mers australes), Churchill, chef des empires du Nord (Londres, les Iles britanniques et tous les océans nordiques), Roosevelt, chef des empires de l'Ouest (New York, les Amériques et les océans du couchant), Staline, chef des empires du Levant (Moscou, les Russies et tous les océans orientaux). Eux, les quatre maîtres des quatre points cardinaux, jurèrent de poursuivre la guerre et de ne l'arrêter que le jour où ils auraient détruit le cinquième empire et tué Hitler, cinquième maître du monde, chef des empires du Milieu (Berlin, les Frances, les Italies et les mers du Milieu). Les quatre alliés s'en allèrent consulter le plus grand devin de l'univers qui leur dévoila les secrets de guerre du maître de Berlin, ses totems, ses faiblesses et leur recommanda des ensorcellements qu'ils pratiquèrent, des sacrifices qu'ils égorgèrent (216).

Le récit continue dans ce style et plaît à Djigui. À cette occasion enfin, un commandant blanc réussit à communiquer réellement avec les gens de Soba. Le narrateur note que « Djigui décocha un sourire d'admiration pour de Gaulle : il venait de comprendre l'histoire de la dernière guerre. Il prononça des bénédictions pour ceux à qui les armes avaient été favorables » (217). Il est significatif que la vraie communication se passe quand on fait un effort pour respecter les

traditions africaines. Kourouma souligne encore une fois l'importance du respect de l'identité africaine.

En plus, le contenu du roman entier est trempé dans l'humour ironique encore plus mordant que dans *Les Soleils*. Kourouma utilise cet humour sec pour critiquer la société africaine traditionnelle, les pratiques des colonisateurs et la société africaine moderne qui en est née. Le dernier paragraphe du roman est spécialement piquant :

La Négritie et la vie continuèrent après ce monde, ces hommes. Nous attendaient le long de notre dur chemin : les indépendances politiques, le parti unique, l'homme charismatique, le père de la nation, les *pronunciamientos* dérisoires, la révolution ; puis les autres mythes : la lutte pour l'unité nationale, pour le développement, le socialisme, la paix, l'autosuffisance alimentaire et les indépendances économiques ; et aussi le combat contre la sécheresse et la famine, la guerre à la corruption, au tribalisme, au népotisme, à la délinquance, à l'exploitation de l'homme par l'homme, salmigondis de slogans qui à force d'être galvaudés nous ont rendus sceptiques, pelés, demi-sourds, demi-aveugles, aphones, bref plus nègres que nous ne l'étions avant et avec eux (287).

En gardant les techniques de l'oralité et en utilisant un ton sarcastique, Kourouma fait ressortir tous les problèmes qui tourmentent l'Afrique contemporaine. Il affirme une identité africaine avec ces techniques et en même temps n'hésite pas à critiquer les faiblesses africaines. Surtout, il rend clair l'impact que la langue peut avoir sur l'identité. Gasster interprète le paragraphe ainsi : « crushed by appropriation and abused by language, the people have less and less ability to express or defend themselves » (172). Pourquoi « demi-sourds, demi-aveugles et aphones » ? Parce que la langue utilisée dans le gouvernement n'est pas la leur.

Dans *Monnè*, Kourouma affirme qu'une langue est indissociable d'une culture, d'une vision du monde, d'une civilisation. La communication entre deux langues des cultures si différentes est donc très difficile. Pourtant, selon Midiohouan, dans le simple acte d'écrire Kourouma réagit contre cette impossibilité de compréhension mutuelle. Son écriture promeut la compréhension et justifie le projet d'africaniser le français. En utilisant des techniques de l'oralité africaine, Kourouma préserve une partie importante de son identité et la diffuse dans le monde entier. Il explique dans son entretien avec Magnier, « les idées, la matière ne suffisent pas, la forme est indispensable. L'écrivain est celui qui donne la forme qui convient à une idée » (15). Kourouma s'est prouvé écrivain en donnant la forme de l'oralité à l'analyse de l'identité africaine. Il réussit à créer une version littéraire de l'histoire africaine récente, vue et racontée d'un point de vue africain.

Dans ce roman, Kourouma souligne le rôle de la langue dans l'identité. Dominés par une langue et une culture étrangères, le peuple de Soba, représenté par le roi Djigui, perdent leur identité. Kourouma met en lumière les problèmes et les complications de la traduction et de la compréhension entre français et malinké. À travers les mauvaises traductions, les mensonges, l'ambiguïté et les versions multiples des événements Kourouma démontre la difficulté de communiquer de façon positive entre des cultures si opposées. Cependant les techniques littéraires et narratives comme la multiplicité de voix, la narration cyclique, la présence des mots malinké, les chansons, les ressemblances à l'épopée, les métaphores et les proverbes africains montrent la possibilité de préserver la façon traditionnelle africaine de conter une histoire dans un roman écrit en français. Kourouma utilise les techniques littéraires et narratives pour manifester et préserver son identité africaine dans un monde changeant.

CHAPITRE 5 :

Conclusion

Cette étude de la présentation de l'identité africaine dans *Les Soleils* et *Monnè* se termine sur un constat positif. Malgré les défaillances des protagonistes, l'auteur nous donne de l'espoir par sa manière d'écrire. Fama et Djigui perdent leur identité dans les romans et ils meurent diminués par beaucoup. Leur problème semble être qu'ils s'identifient par des caractéristiques superficielles qui disparaissent dans les temps nouveaux. Ils ne peuvent pas s'adapter à ces changements car leur identité est trop liée à leur position de royauté. Sans cela ils ne savent plus qui ils sont. En plus, les deux protagonistes n'ont pas d'identité solide interne, formée par l'introspection et la connaissance de soi. Avec cela ils auraient pu s'adapter à des changements externes sans jamais douter de qui ils étaient. La combinaison des situations historiques bouleversantes avec la psychologie faible des personnages a contribué à leur crise d'identité.

Ahmadou Kourouma lui-même semble avoir trouvé cet équilibre entre l'adaptation aux changements et la constance en soi. Sa manière d'écrire combine des aspects du récit oral traditionnel avec ceux du roman francophone moderne. Christopher L. Miller explique la position de l'auteur ainsi :

Kourouma conceives of literacy, and of francophone literacy in particular, as a necessary evil with which he has come to terms [...] he obviously sees the *gap* between the French language and "the African soul" as a space that the artist can and must inhabit. He has made his peace with francophonie while rejecting many of its ideological tenets (244).

En adaptant le français pour diminuer sa distance de « l'âme africaine », Kourouma préserve son identité malinké et contribue à la francophonie.

Il écrit donc de la seule manière qu'il peut pour représenter l'essence de ses personnages. Kourouma intègre des techniques qui mettent en valeur la langue malinké et les traditions orales telles que la syntaxe renversée, le bouleversement du temps, les mots malinké et les néologismes, la narration multiple, l'adresse directe au lecteur, la multiplicité de termes, les interjections, les comparaisons riches en couleur locale, les proverbes, les contes traditionnels, l'ironie et l'humour. Kourouma réussit à exprimer son identité africaine et à l'adapter à des méthodes de diffusion modernes. Pour cette raison, on a de l'espoir pour une identité africaine, authentique et moderne.

Œuvres citées

- Anderson, Nicole D. « Guinea. » *Encyclopedia of Twentieth-Century African History*. Eds. Paul Tiyamba Zeleza et Dickson Eyoh. New York : Routledge, 2003.
- Bissiri, Amadou. « Le 'français populaire' dans le champ artistique francophone : Les paradoxes d'une existence. » *Cahiers d'Études Africaines* 41.163/164 (2001) : 771-782.
- Borgomano, Madeleine. *Ahmadou Kourouma : Le « guerrier » griot*. Montréal : L'Harmattan, 1998.
- Brockman, Norbert C. *An African Biographical Dictionary*. Millerton, NY : Grey House, 2006.
- Camara, Laye. *Le Maître de la parole*. Paris : Librairie Plon, 1978.
- Dieng, Bassirou. « Narrative Genres and Intertextual Phenomena in the Sahelian Region (Myths, Epics, and Novels). » *Research in African Literatures* 24.2 (1993) : 33-45.
- Egbujor, Eronini E. C. « Revue : *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma. » *Revue Canadienne des Études Africaines* 26.3 (1992) : 544-545.
- Gassama, Makhily. *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Paris : Karthala et ACCT, 1995.
- Gasster, Suzanne. « Review : *Monnè, outrages et défis* by Ahmadou Kourouma. » *The French Review* 65.1 (1991) : 171-172.
- Gray, Stephen et Ahmadou Kourouma. « Ahmadou Kourouma. » *Research in African Literatures* 32.1 (2001) : 122-123.
- Gyasi, Kwaku A. « Ahmadou Kourouma: Translation and Interpretation as Narrative Configurations in the African Text. » *The Creative Circle : Artist, Critic, and Translator in African Literature*. Eds. Angelina E. Overvold, Richard K. Priebe et Louis Tremaine. Trenton, NJ: Africa World Press, 2003.
- Harrow, Kenneth W. « *Monnè, outrages et défis*: Translating, Interpreting, Truth and Lies : Traveling along the Mobius Strip. » *Research in African Literatures* 22.2 (1991) : 225-230.
- Koné, Amadou. *Des Textes oraux au roman moderne*. Frankfurt : Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.

- Kouassi, Germain. *Le Phénomène de l'appropriation linguistique et esthétique en littérature africaine de langue française. Le cas des écrivains ivoiriens : Dadie, Kourouma et Adiaffi*. Paris : Publibook, 2007.
- Kourouma, Ahmadou. *Monnè, outrages et défis*. Paris : Le Seuil, 1990.
- . *Les Soleils des indépendances*. Paris : Le Seuil, 1970.
- Lambert, Fernando. « Anthropophagie culturelle et décolonisation du texte littéraire africain. » *Revue Canadienne des Études Africaines* 22.2 (1988) : 291-300.
- Magnier, Bernard. « Entretien avec Ahmadou Kourouma. » *Notre Librairie* 87 (1987) : 10-15.
- Midiohouan, Guy Ossito. « Ahmadou Kourouma or the Bitter Knowledge of Black Humiliation. » *Research in African Literatures* 22.2 (1991) : 231-234.
- Miller, Christopher L. « *Les Soleils des indépendances* and Francophone Dialogue. » *Theories of Africans*. Chicago : The University of Chicago Press, 1990.
- Ouédraogo, Jean. « Ahmadou Kourouma. » *Encyclopedia of African Literature*. Ed. Simon Gikandi. New York : Routledge, 2003.
- Ouédraogo, Jean et Ahmadou Kourouma. « Entretien avec Ahmadou Kourouma. » *The French Review* 74.4 (2001) : 772-785.
- Ouédraogo, Jean. *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : Griots de l'indicible*. New York : Peter Lang, 2004.
- Rapley, John. « Côte d'Ivoire. » *Encyclopedia of Twentieth-Century African History*. Eds. Paul Tiyamba Zeleza et Dickson Eyoh. New York : Routledge, 2003.
- Schikora, Rosemary G. « Narrative Voice in Kourouma's *Les Soleils des indépendances*. » *The French Review* 55.6 (1982) : 811-817.
- Traoré, Karim. « Kourouma's *Monnè* as Aesthetics of Lying. » *Callaloo* 23.4 (2000) : 1349–1362.
- Waberi, Abdourahaman A. « Colossal Kourouma. » *Notre Librairie* 155-156 (2004) : 68-70.