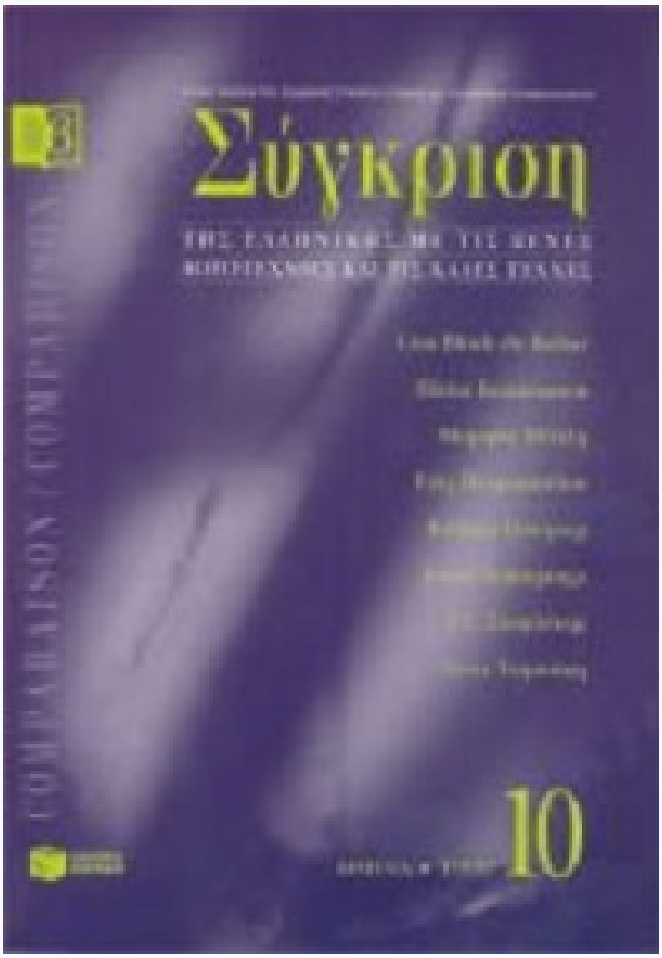
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 10 (1999)



Η χιουμοριστική αφήγηση ως αισθητικό κριτήριο στο μυθιστόρημα του Kourouma

Josias Semujanca

doi: 10.12681/comparison.11470

Copyright © 2017, Josias Semujanca

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Semujanca, J. (2017). Η χιουμοριστική αφήγηση ως αισθητικό κριτήριο στο μυθιστόρημα του Kourouma. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, *10*, 125–139. https://doi.org/10.12681/comparison.11470

JOSIAS SEMUJANGA

De la narration humoristique comme esthétique du roman chez Kourouma

> Kourouma est un grand écrivain. Et l'on ne dira jamais assez la part importante de son écriture au roman africain (Nkashama, 1985)

1. *Entre récit romanesque et récit historique*

De nombreuses études qui ont été faites sur l'œuvre de Kourouma (1968 et 1993)[1] insistent sur son usage du français qui s'écarte de la "norme", (Koné, 1990, 1993; Nicolas, 1985; Gassama, 1995). D'autres évoquent la dimension mythique de ses héros et saluent la nouveauté de l'œuvre (Nkashama, 1985; Koné, 1993). Aussi peut-on dire que l'auteur de *Monnè* est le romancier africain le plus commenté, le plus analysé et le plus enseigné. Mais, il est un aspect que la critique a souligné moins; et là se trouve l'hypothèse défendue dans cet article. C'est que l'œuvre de Kourouma est davantage riche dans son renouvellement des formes du roman que dans le jeu subtil des langues en contexte. Ce qui apparaît dans cette œuvre mêlant réalité et fiction, c'est l'homme dans une situation paradoxale et non le métissage ou autre enrichissement de la langue française; et pour comprendre une telle œuvre, il faut se situer dans un monde où le souci du romancier est moins d'humaniser l'univers que de regarder avec humour le spectacle tragique qui en découle.

De ce fait, il s'agit de montrer que toute son œuvre porte sur la relation entre l'humour et l'esthétique, c'est-à-dire une appréciation positive purement subjective, mais présenté temporairement sous forme objective d'un jugement du type: "c'est Beau" (Genette, 1997). C'est ce rapport qui fait de toute œuvre un texte candidat à l'intention esthétique dans l'écriture romanesque. Chez Kourouma, comme chez beaucoup de romanciers, le discours humoristique joue sur la frontière réversible entre le récit historique et le récit romanesque. Et le jeu qui en découle rend plus forte la convivialité entre le narrateur et le destinataire-lecteur puisque le récit se construit sur un effet de vérité romanesque, c'est-à-dire celle qui "advient là où échouent tous les savoirs constitués" (Scarpetta, 1996 : 21). Car l'humour fait vaciller les certitudes du discours historique

et brouille les limites entre le code de la fiction et de la vérité, il permet, par conséquent, au lecteur de relativiser les vérités dogmatiques et de comprendre que "l'écriture vit de l'interstice entre l'Histoire et sa mise en fiction" (Semujanga, 1995 : 71).

Pour le reste, la narration des romans de Kourouma se situe dans la suite logique du roman historique. Les personnages sont bien campés. Les descriptions, les dialogues, dans un décor précisément décrivent, jalonnent la progression dramatique. Les points de vue d'époque s'entremêlent et se contredisent. En effet, une histoire commence à un moment donné, à travers une série de péripéties et se noue à la fin du roman. Même si des récits enchâssés sont intercalés entre les grands moments de l'intrigue principale, la chronologie reste un trait permanent dans la narration des romans de Kourouma.

De fait, comme beaucoup d'écrivains africains, Amadou Kourouma a montré dès son premier roman, Les Soleils des indépendances, en 1968, une curiosité pour l'histoire et pour les architectures verbales. Il a observé précisément les transformations socioculturelles introduites par le phénomène de la colonisation et il les a décrites comme un peintre. Son œuvre s'occupe à réinterpréter les situations côtoyées en se laissant guider par elles. Ce monde étrange de la rencontre brutale entre l'Afrique et l'Europe est la source de l'œuvre romanesque de Kourouma. En convoquant les grandes figures de l'histoire contemporaine, Les Soleils et Monnè font également la part belle à l'histoire africaine. Samory-Faidherbe, colonisation, Première Guerre mondiale, Deuxième Guerre mondiale, Hitler, Pétain, de Gaule, Roosevelt, Truman, Staline, Churchill, décolonisation, Houphouët-Boigny, autant de figures qui, pour le lecteur, évoquent les grands événements mondiaux depuis un siècle. Cependant, même si en grande partie la configuration de l'histoire contemporaine n'est pas inventée, elle est complètement intégrée à la logique du récit romanesque. Elle y joue un rôle essentiel. C'est par rapport aux événements historiques que les principaux personnages (Fama et Djigui) se déterminent. C'est par eux également que l'énonciation humoristique se construit. En effet, il est connu que l'Histoire constitue la mémoire des romanciers. En se l'appropriant, ils en font la matière première de leurs récits.

Les deux romans racontent au fond la même histoire: celle de la colonisation française du Mandingue, en Afrique de l'Ouest, jusqu'aux premières années de l'indépendance. Les Soleils évoque les péripéties d'un prince doumbouya, Fama et son échec dû au monde nouveau dont il ne maîtrise plus les repères. Et Monnè relate la défaite et la collaboration du roi Djigui Keita. Quel est, alors, le sens donner à ce conglomérat de témoignages? Comment dissiper le brouillard qui entoure chaque événement, chaque personnage? Le narrateur explique à toute occasion son

scepticisme qui va jusqu'à la raillerie sans pour autant remettre en doute la vérité historique de cette période. Il ne cherche pas non plus à déceler le mensonge par rapport à la vérité de la colonisation et des indépendances africaines. Au contraire, il prend un très grand plaisir à alimenter son récit avec la richesse, la polysémie et l'anarchie du réel. Même là où il y a, en apparence, une étroite relation entre tel événement et tel personnage de l'histoire, le narrateur sent l'obligation de chercher le décalage entre son récit et les faits historiques et de rendre à la réalité son opacité et son autonomie.

2. *De l'Histoire comme cible de l'humour*

Au cours de la narration, la vérité des événements devient ambivalente, comme en témoigne le récit de la fin de la Deuxième Guerre mondiale par l'interprète Soumaré:

Le commandant Héraud parla longtemps; l'interprète traduisit; pour la compréhension du Centenaire, le griot commenta et interpréta les derniers événements intervenus dans le monde pendant que le Bolloda vivait les saisons d'amertume. L' infructueuse tentative de débarquement à Dakar ne découragea pas le général de Gaule. Bien au contraire. Il monta et rencontra ses trois autres collègues. Ils se réunirent à quatre, les quatre grands parmi les cinq qui s'étaient partagés 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 îles 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, jugèrent 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.

Après les libations et les sacrifices, de Gaulle descendit à l'extrémité des Négrities à Brazzaville, y rassembla les Nègres de toutes les tribus, dont ceux de Soba. Il constitua une armée redoutable à la tête de laquelle il remonta le désert par la piste des pèlerins, feignant d'aller au pèlerinage de La Mecque. (M: 215-216)

Au lieu de choquer, ce travestissement des faits historiques épouse la logique du roman: la distanciation humoristique sur les faits historiques racontés ou travestis par l'énonciation romanesque. Puisque l'interprète

arrange les faits selon le mode possible de leur compréhension par le roi Djigui, peut-on parler de truquage de la vérité? Selon Christiane Ndiaye (1992), "l'histoire dite officielle est toujours une histoire au sens romanesque" (37). De ce fait, le récit de l'interprète apparaît hautement symbolique. C'est grâce à lui que la communication entre le roi et le commandant français devient possible. C'est par ce jeu sur la vérité et le mensonge que le roman offre son côté humoristique en suspendant le jugement sur la véracité des faits.

Il existe cependant quelques exemples de la conjonction du roman avec la réalité. Les liens du roman avec l'Histoire s'avèrent dans la pratique d'une richesse quasi infinie. D'ailleurs, peut-on encore suspecter le roman, avec ses nuances et ses détournements du sens littéral des mots et des événements, d'être la copie de la réalité? Dans le cas de Kourouma, il est plus correct de parler de l'art du jeu avec la réalité. Le récit use de l'allusion à l'époque précoloniale, comme l'empire de Samory, le Malinké, à l'époque coloniale et à l'ère des indépendances africaines. Fama, dernier prince de la dynastie des Doumbouya rapporte les témoignages (S: 21-22). Comme Diamourou et Balla, Fama est la figure symbolique de la continuité historique du peuple malinké. Le narrateur précise qu'ils sont "les seuls du Horodougou [...] à avoir passé les guerres samoriennes, le commandement des Toubabs et les Indépendances [...] seuls témoins des grands jours des grands Doumbouya" (S: 115). Mais ces allusions aux faits historiques sont parfaitement intégrées à la narration romanesque. C'est que Kourouma ne cherche pas à inventer une histoire ni à démontrer quoi que ce soit, mais à montrer le monde sous une perspective humoristique, qui, seule, crée l'univers romanesque. Le paradoxe apparent de faire croire vrai se résout par le fait que l'imitation du réel n'est pas sa répétition, mais l'introduction du simulacre entre le vrai et le faux. Les portraits de personnages extravagants donnent au narrateur l'occasion de mélanger le comique des énoncés humoristiques et le tragique du récit historique.

La narration historique dont la puissance de vérité est indéniable, est constamment sapée par la distanciation humoristique et le sourire qui l'accompagne. Ce n'est donc pas tant les peines de Fama ou les malheurs de Djigui qui font des textes de Kourouma des œuvres remarquables. Même un romancier moyen peut entretenir l'illusion référentielle, le rêve et tenir le lecteur en haleine. C'est plutôt l'écart humoristique et souvent ironique qui fait de ces romans des chefs d'œuvres de construction narrative. À ce sujet, il y a chez Kourouma une esthétique de l'humour et une éthique de l'écriture. Opposé à l'ironie mordante, l'humour de Kourouma invite le lecteur à la participation du plaisir du texte. Ce ton piquant vient en opposition avec la vérité historique racontée par le narrateur.

De ce fait, il crée une communication au second degré sur la réalité. Souvent, l'humour s'avère être un détournement, une reconfiguration de l'expression directe des événements. En cela, l'art de Kourouma, et du roman en général, s'oppose à une certaine critique qui tend le plus souvent à tout prendre au pied de la lettre dans une œuvre romanesque. Acquis en quelque sorte au détriment de la valeur assertive du discours, l'humour de Kourouma, installe un lieu de convivialité avec le lecteur. Son art est celui de raconter des épisodes anecdotiques pour relativiser la raison et rendre les vérités de Fama et de Djigui moins vraies, plus amusantes et moins sérieuses. Dès lors la vérité historique, qui est constamment convoquée par le narrateur, n'est plus subie par le lecteur. Et au lieu d'être une contrainte pour l'esprit, la vérité historique devient un processus de création esthétique et un style de vie emprunt d'élégance intellectuelle provenant de ce regard amusé sur le comique et le tragique des événements.

Dans Les Soleils, le narrateur fait le portrait de la vie des Doumbouya depuis l'arrivée des Nazaras (les colons). Fama Doumbouya est le dernier de la dynastie. Son projet est simple et précis. Il lutte avec acharnement contre la colonisation française, les indépendances et le parti unique. Il espère vaincre tous les usurpateurs pour restaurer la grandeur passée du royaume du Horodougou. Le héros a des atouts majeurs que lui confère son statut social. Autoritaire, fier et sensible à l'honneur, il veut que ses protagonistes le reconnaissent comme prince. Mais ces qualités ne correspondent plus à la réalité. Il n'a plus de pouvoir. Ses ennemis ne manquent pas d'occasion de le lui rappeler. Et d'ailleurs, il le sait lui-même parce qu'il vivote comme un "charognard, un vautour travaillant dans les obsèques et les entrailles" (S: 9). Ce contraste entre son rêve de prince déchu et la réalité vécue est d'un comique saisissant. Le narrateur le commente avec justesse: "Que voulez-vous; un prince presque mendiant, c'est grotesque sous tous les soleils" (S: 12). Certes, le narrateur magnifie et glorifie comme un prince, mais celui-ci "ne se relie pas au temps et à l'histoire. La rupture est totale. C'est pourquoi, son itinéraire ne pouvait marquer que la fin des mythes" (Nkashama, 1985: 193).

Dans Monnè, Djigui Keita, de la dynastie des Keita, hérite d'une "œuvre achevée" lorsqu'il est intronisé comme roi de Soba. Le plus beau, le plus intelligent, le plus fort Djigui se livre alors à une vie frivole et sans souci. Il s'entoure de griots, qui l'adulent au milieu de nombreuses femmes et de nombreux enfants, de sicaires (tueurs à gages), de sbires (hommes de main) et de séides (hommes dévoués et fanatiques). Djigui savoure alors les délices du pouvoir. Mais c'était sans compter avec les caprices du destin. Les troupes du Général Fadarba ont envahi l'empire du Mandingue. Et Samory, l'empereur, ordonne à son vassal, Djigui, de détruire la capitale du royaume de Soba. Djigui refuse d'obtempérer aux

ordres de son empereur. Il érige une forte muraille pour la protection de la cour royale. Et pendant qu'il s'épuise en sacrifices, les autres royaumes de l'empire tombent un à un. Finalement Soba est lui aussi pris sans coup férir. Son roi se résigne à la collaboration avec le pouvoir colonial. Déçu par l'administration coloniale qu'il a fidèlement servie, car elle n'a pas donné le train promis, Djigui se rebelle contre l'autorité française. Il est alors déposé au profit de son fils Bema, plus obéissant. Même si son histoire est intimement liée à celle de la colonisation, Djigui n'a pas connu les luttes pour la décolonisation et les déboires de l'indépendance. Mais, comme Fama, il est déçu par une administration qu'il a contribué à mettre en place. Grand féticheur et fervent musulman, méchant et charitable, aimé et haï, Djigui Keita demeure un personnage ambigu à l'image du destin de son royaume. Cette organisation ambiguë du récit s'accompagne d'un sentiment comique rendu par l'humour des situations et la structure répétitive de l'expression "trop":

> Il n'avait pas seulement trop vécu, mais trop connu, parlé, s'était trop marié, avait trop procréé, trop dispensé l'aumône, trop tué de sacrifices, guéri de désespérés. Il avait été l'ami de Samory et nous nous rappelâmes que lorsque la défaite de celui-ci avait paru inéluctable, le centenaire l'avait trahi en accueillant les blancs nazaréens à Soba [...] Mais nous promîmes de témoigner qu'il avait renoncé au train, avait combattu la colonisation et, sur suprême refus, qu'il était mort avec un non samorien entre les dents. (M: 118)

C'est sur le même ton que le narrateur continue, notamment dans l'épisode racontant l'humiliation de Djigui par le capitaine français. Celui-ci ordonne au centenaire de respecter les couleurs du drapeau français et précise qu'il ne lui est plus "permis de les ignorer" (M: 141). Au moment où Djigui bondit pour refuser, l'interprète, Moussa Soumaré qui, pour avoir été tirailleur, connaît mieux que tout autre personne la puissance de l'envahisseur, interrompt le roi et dit: "Quand un Toubab s'exprime, nous, Nègres, on se tait, on se décoiffe, se déchausse et écoute. Cela doit être su comme les sourates de prière, bien connu comme les perles de fesses de la préférée" (M: 142). Seul à pouvoir mesurer avec exactitude les forces en présence entre le commandant et Djigui, Soumaré n'hésite pas à travestir la pensée de l'un et de l'autre pour maintenir la coexistence pacifique entre les deux. Bouffon et parfois saugrenu, l'interprète joue le rôle de modérateur pour rendre la communication possible. La suspension ou le travestissement de la vérité permet le dialogue.

Dans l'exemple ci-haut, Soumaré fait croire à Djigui qu'il est l'homme le plus chanceux du monde, que ses prières ont été exaucées et que ses sacrifices ont été acceptés. La tragi-comédie vient du fait que, par le serment d'allégeance qu'il vient de signer, Djigui est devenu plutôt

l'instrument du pouvoir colonial. Devant une telle scène, que peut penser le lecteur de Soumaré?2 Qu'il est sarcastique, cynique ou sadique? Ou tout simplement il esquisse un sourire en se disant qu'après tout le roman n'a d'autre morale que celle de faire rire des travers de la vie et des grands de ce monde surtout quand ceux-ci se prennent trop au sérieux. Par ailleurs, rien ne confirme mieux le sentiment comique de ce roman que la flèche ironique lancée contre le commandant français. Celui-ci accuse Djigui d'être la cause de la défaite française lors de la deuxième guerre mondiale: "C'est votre faute, Djigui. Si le jour de déclaration de guerre, vous étiez monté dans les montagnes, aviez parcouru les pistes, visité les villages et hâté la mobilisation, il y aurait eu assez de tirailleurs et les Allemands n'auraient pas vaincu, ils ne se seraient pas appropriés Marseille et Paris" (M: 143).

Dans Les Soleils, Fama Doumbouya apparaît comme une caricature du héros épique. Il est un Malinké descendant de la dynastie des Doumbouya, "né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes! Éduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir le manger parmi d'autres et coucher sa favorite parmi cent épouses" (S: 10). Le destin de Fama trouve son origine dans la fatalité historique. Son ancêtre Bakari a commis une faute. Incapable d'expliquer les paroles énigmatiques de la Voix, Bakari accepta le compromis de la Voix. C'est dans ce mythe de la fondation de la dynastie qu'il faut retrouver le destin de Fama. À la mort de son père auquel il devait succéder comme roi du Horodougou, "il buta sur intrigues, déshonneurs, maraboutages et mensonges" (S: 21). Se croyant détenteur du pouvoir que confère son statut de prince, il avait manqué de respect à "un petit garnement européen d'administrateur, toujours en courte culotte sale, remuant et impoli comme la barbiche d'un bouc" (S: 21). Cet administrateur qui, à l'époque, commandait le Horodougou, "choisit un lointain cousin de Fama. Celui-ci intrigua, mentit et se rabaissa" (S: 22). Même si Fama a combattu la colonisation, comme "la feuille avec laquelle on a fini de se torcher, les indépendances une fois acquises, [il] fut oublié et jeté aux mouches" (S: 22). Il en vient à regretter même l'époque coloniale qu'il a pourtant combattue: "Fama bouillait de remords pour avoir tant combattu et détesté les Français un peu comme la petite herbe qui a grogné parce que le fromager absorbait tout le soleil; le fromager abattu, elle a reçu tout le soleil mais aussi le grand vent qui l'a cassée" (S: 20-21). Pour toute récompense à son combat contre la colonisation, Fama n'a reçu que la Carte d'identité nationale et celle du parti unique. Mais les autres "plus viandés et gras morceaux des Indépendances sont sûrement le secrétaire général et la direction d'une coopérative [...] Le secrétaire général et le directeur, tant qu'ils savent dire les louanges du président, du chef unique et de son parti, le parti unique,

peuvent bien engouffrer tout l'argent du monde sans qu'un seul œil ose ciller dans toute l'Afrique" (S: 23-24).

Par ailleurs, après le récit de la défaite de Djigui par les troupes coloniales, le narrateur, témoin des événements, se lance dans une autodérision d'un plaisir sans égal en disant que la grande muraille, maintenant détruite par l'ennemi, était "la plus titanesque construction de la Négritie" (M: 123). Et sur le même ton humoristique, il raconte le début de la collaboration avec l'autorité coloniale, notamment l'épisode relatant la construction du palais du gouverneur français:

> Nous cousîmes des briques et édifiâmes deux autres bâtiments. Quand, pendant l'hivernage, il apparut qu'aucune fuite n'existait dans les toits et qu'aucun serpent ne se perdait dans les recoins, nous vîmes surgir de la brousse, dans un hamac porté par quatre gaillards et éventé par d'autres, un blanc avec la barbe, la pipe, le casque colonial comme un toubib. C'était un vrai Toubab toubib! Nous le gratifiâmes aussitôt d'un panca d'un nouveau hamac, de porteurs, de chevaux, d'œufs, de filles peules et surtout de malades pour son dispensaire [...]. Nous, les Noirs, nous avons été mal fabriqués: il faut nous chicoter au rythme des tam-tam pour nous faire bien travailler. (M: 124)

De même dans Les Soleils, Fama se retrouve dans un univers où les valeurs sont contraires à son idéal; d'où son échec. Sa quête de l'honneur est contrariée par une société qui promeut d'autres valeurs comme l'arrivisme social et la richesse. Fama Doumbouya est devenu mendiant dans un royaume que se partagent la République Populaire du Nikinai et la République des Ébènes. Lorsqu'un garde l'empêche de franchir la frontière de la République Populaire du Nikinai, Fama explose. Car il se croit encore prince: "un bâtard, un vrai, un déhonté de rejeton de la forêt et d'une maman qui n'a sûrement connu ni la moindre bande de tissu, ni la dignité du mariage, osa, debout sur ses testicules, sortir de sa bouche que Fama, étranger, ne pouvait pas passer sans carte d'identité" (S: 103-104). En défendant son honneur alors qu'en réalité, il n'en a plus les moyens, il devient ridicule et l'anachronisme de sa perception de l'univers dans lequel il vit le rend véritablement un héros romanesque. Sa lutte devient grotesque, car il utilise des moyens dérisoires. Voulant se venger contre l'administration française, Fama abandonne tout ce qu'il possède. Il "usa les nuits, les jours, l'argent et la colère à injurier la France, le père et la mère de la France. Il avait à venger cinquante ans de domination et une spoliation" (S: 22). Et après l'indépendance de son pays, il passera tout le temps à injurier les indépendances et le parti unique. On l'accuse de comploter contre le pouvoir et on le met en prison. Relaxé, il lance un défi aux "fils d'esclaves" en s'engageant sans autorisation sur le pont qui sépare la République du Nikinai et la République des Ébènes. Il se jette dans la rivière sous le pont.

Il est déchiqueté par un caïman sacré; et ne réussit pas à rétablir l'ordre ancien perturbé par la colonisation et les indépendances. Comme ces deux ordres s'équivalent chez Fama, celui-ci peut affirmer que "la colonisation, les commandants, les réquisitions, les épidémies, les sécheresses, les Indépendances, le parti unique et la révolution sont exactement des enfants de la même couche, des étrangers au Horodougou, des sortes de malédictions inventées par le diable" (S: 137).

Ce mariage du comique et du tragique rappelle les scènes rabelaisiennes, par exemple, la rencontre de Panurge avec les marchands de moutons. Un marchand de moutons "voyant Panurge sans braguette, les lunettes attachées à son bonnet, se croit autorisé à faire le mariolle et le traite de cocu. Panurge aussitôt se venge: il lui achète un mouton qu'il jette à la mer; habitués à suivre le premier, tous les autres moutons se mettent à sauter à l'eau. Les marchands s'affolent, les saisissent par la toison, par les cornes et sont entraînés dans la mer eux aussi. Panurge tient un aviron à la main, non pas pour les sauver, mais pour les empêcher de grimper sur le navire; il les exhorte avec éloquence, leur démontrant les misères de ce monde, le bien et le bonheur de l'autre vie, et affirmant que les trépassés sont plus heureux que les vivants [...]. Une fois la noyade achevée, le bon Frère Jean félicite Panurge et lui reproche seulement d'avoir payé le marchand et gaspillé ainsi inutilement l'argent. Et Panurge: "Au nom de Dieu, j'ai eu du divertissement pour plus de cinquante mille francs! " (Kundera, 1994: 13). Devant la scène de Kourouma et celle de Rabelais, le lecteur est confronté à la question de la suspension morale. Sinon, il ne peut pas goûter le charme de ces textes. Doit-on condamner le jeune Sery pour son sadisme et se réjouir de la vengeance de Panurge? Doit-on voir de la cruauté dans les deux scènes? Quelle que soit la voie choisie, le lecteur se heurte à une question fondamentale: comment peut-on rire des situations tragiques?

3. *Le comique des caractères*

L'engagement politique de Fama est également ironisé par le narrateur selon lequel "Fama aurait dû retirer ses mains et pieds de la politique pour s'occuper des palabres de ses femmes. [Car] la politique n'a ni yeux, 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. [Mais] Fama continua pourtant à marcher de palabre en palabre, à courir saluer, la nuit, tel député, tel ministre, tel conseiller" (S: 164). Décrivant ce monde absurde issu de la décolonisation Fama use d'un humour remarquable en disant que "par ces durs soleils des Indépendances, travailler honnêtement et faire de l'argent tient du miracle, et le miracle appartient à Allah seul qui par ailleurs distingue le bien du mal" (S: 24).

À l'instar de Fama, horrifié par la déchéance de son royaume, déçu par les Toubabs qui n'ont pas donné le "train promis", Djigui reprend la guerre contre les "infidèles nazaras" sous le nom de général d'armée Kélémassa (maître de guerre). Certes, il ne supporte pas l'humiliation qu'il subit quotidiennement, mais son action n'en est pas moins téméraire et dérisoire. Un conseil de guerre se forme. Il est composé de vieillards agitant des fétiches et ne comptant que sur les conjurations et les sortilèges. La scène devient cocasse lorsque quelques conseillers lui faisant remarquer le côté insensé de son projet, Djigui répond qu'"à cela ne tienne, le combat contre les Nazaras reprend quand même. [Car] le brave mord avec les dents quand ses bras sont ligotés" (M: 144). Déposé par l'administration coloniale au profit de son fils Bema et ruiné moralement par l'abandon de ses conseillers, Djigui décide d'entrer à Toukoro, le village sacré. Il meurt en chemin. Son itinéraire, sa fougue et son rêve de restaurer l'ordre ancien le rapprochent de Fama. Tous les deux ne veulent pas admettre que les mythes "meurent avec les sociétés qui les ont structurés, et qui les ont intégrés aux formes économiques et anthropologiques de leurs institutions" (Nkashama, 1985: 143). C'est dans le travestissement et la ruine des ordres établis et leurs mythologies que Kourouma érige une œuvre remarquable.

L'aveuglement de Djigui et de Fama se retrouve de temps en temps chez d'autres personnages comme le vieux Diakité et le délégué du sous-préfet. Celui-ci, peu au courant des accords conclus entre les habitants du Horodougou et l'autorité administrative, devient la risée des villageois: "Le délégué étranger, ignorant des coutumes malinké, se répétait, se redressait et rebondissait, inconciliant, toujours indomptable" (S: 141). La suspension du jugement moral chez le jeune Sery renforce également la présence de l'humour noir: "Nous voulions les noyer afin de les revoir après avoir été rejetés par les vagues, les ventres ballonnés et méconnaissables comme des poissons dynamités" (S: 89).

Cet humour noir touche également le vieux Diakité dans la scène suivante. Un jour les responsables du parti se sont présentés pour demander à Diakité et à son père leur participation à la construction d'un pont reliant deux villages: "Le vieux leur rappela qu'il battait la moisson, que son fils ne pouvait quitter ni les bœufs ni le lougan. Ils repartirent, mais quand le soir Diakité en rentrant avec les bœufs passa sur le pont, la jeunesse L. D. N. qui guettait, sortit, l'assaillit, le ligota, le déculotta, noua son sexe par une corde." (S: 86). Le père tente de faire libérer son fils en suppliant le secrétaire général du parti. Mais celui-ci lui répond que "le socialisme étant la fin de l'exploitation de l'homme par l'homme, l'on ne doit plus marcher sur un pont à la construction duquel o pas participé" (S: 86). Malgré son insistance, le secrétaire général reste ferme

sur sa décision et rit de lui. Le vieux se déchaîne et fusille le chef politique et ses adjoints. Il va au pont, délie son fils, dénoue son sexe et le délivre (S: 87). Son fils s'enfuit et le vieux retourne innocemment au village où l'attendent avec menottes les agents du chef du parti.

Peut-on rire ou pleurer de ces scènes d'une violence inouïe? Le rire qui accompagne le tragique des héros inadaptés au monde et à leur environnement, rapproche ces personnages d'autres figures de l'histoire littéraire. Au-delà de leur enracinement dans l'histoire contemporaine de l'Afrique, Fama et Djigui restent des héros tragiques universels. Confrontés à l'absurdité du monde, leur action ne les sauve pas, car le plus souvent elle précipite leur chute devenue inévitable. Doit-on rire de leur entêtement à combattre les affres du destin qui les dépasse ou en pleurer? Pourrait-on dire qu'en mourant par défi, Djigui et Fama retrouvent leur grandeur? On peut en douter d'autant plus que le résultat qu'ils obtiennent est dérisoire, et qu'en plus, ils n'agissent pas rationnellement. Là se trouve la signification profonde des romans de Kourouma. L'humour qui accompagne leurs actes, désamorce le choc tragique et rend la vérité de la déchéance humaine, issue de la coercition coloniale européenne et de la répression ethnique postcoloniale, très ambivalente.

Par ailleurs, le narrateur dirige les événements, les présente et les commente selon son propre point de vue. En manipulant le rythme de l'expression, il rend comique toute scène qu'il dépeint, par exemple quand il décrit une situation grave avec sourire, comme la stérilité de Salimata, l'une des femmes de Fama qui, "cuillère et carnet à la main, [...] avait monté la rue 5, [...], avait salué les passants, leur avait dit qu'elle marchait vers le dispensaire pour avaler la cuillerée de potion des enceintes" (S: 52-53). À côté d'une présentation extradiégétique pour relater avec un regard extérieur les événements, se substitue une narration oralisée comme dans l'épisode où un griot attaque violemment Fama, mais sans nommer le prince déchu: "des descendants de grands guerriers (c'était Fama!) vivaient de mensonges et de mendicité (c'était encore Fama), d'authentiques descendants de grands chefs (toujours Fama) avaient troqué la dignité contre les plumes du vautour" (S: 16). Le discours oral se constitue également par des modalités énonciatives comme l'autocorrection qui créent l'ambiance de communication avec le lecteur par leur caractère de discours parlé: "une nuit l'enterré lui avait apporté un caleçon et un pagne: ceux de sa femme (l'épouse du voisin, précisons-le); le vent les avait poussés et entraînés sous le lit de l'enterré. L'effet fut immédiat: [...] les rires fusèrent de la palabre" (S: 15). De telles interpellations du lecteur installent une situation de communication orale entre le narrateur et le public. Tel est le cas du décalage entre la volonté d'apparence et l'apparence réelle de Fama que décrit le narrateur: "Avec les pas souples de son totem panthère, des

gestes royaux et des saluts majestueux (dommage que le boubou ait été poussiéreux et froissé)" (S: 106).

La déchéance des princes s'accompagne également de la crudité des expressions et de l'impudeur du ton carnavalesque. Celui-ci mélange le style noble perdu des princes et la déchéance actuelle de leur corps. La situation de Fama est comparée à celle d'une "feuille avec laquelle on a fini de se torcher" (S: 22). De plus, il ne lui "restait même plus la dernière pestilence du dernier pet" (S: 105). ϒ ces images d'ordre scatologique s'ajoutent des références sexuelles. Fama "se redressait, inconciliant, toujours indomptable, comme le sexe d'un âne enragé" (S: 141). Et la parole du marabout est troublée par des "vapeurs érotiques [qui] faillirent boucher [son] inspiration" (S: 73-74).

Sur le plan narratif, l'humour et le comique en général rendent possible une grande distanciation entre les événements racontés et le narrateur. ϒ ce dernier, ils permettent également le contact permanent avec le lecteur. En rendant ambivalente la vision officielle de l'Histoire, dont il présente une autre variante, le comique est ainsi un moyen de créer un espace de gaieté et de joie au sein du tragique et de l'absurde que déploient les romans de Kourouma. Et drapés dans la trame romanesque ces vérités historiques se montrent plus accessibles, plus relatives et plus attrayantes au lecteur.

4. *Conclusion*

L'œuvre romanesque de Kourouma n'est pas seulement une simple réaction d'un univers symbolique, résumant les grands problèmes humains, elle est aussi une création des formes quasi universelles dont la principale est de créer une vision fabuleuse de l'homme dans le monde. En mettant en lumière la connexion existant entre l'Histoire "officielle" et son affabulation romanesque comme style de vie, consistant à faire voir le monde avec distance, Kourouma a ainsi remarquablement engagé une bataille contre la forme romanesque. Comment percer le sens de ce couple réalité/fiction? Kourouma pousse la réflexion plus loin sur cette question et permet de formuler nettement les apories et les paradoxes qui se nichent dans ce phénomène. C'est que les jugements des personnages guident le lecteur vers les situations les plus complexes à propos de ce que l'on appelle la "réalité" dans le roman. En effet, l'Afrique occupe, dans l'œuvre de Kourouma, une place centrale et constitue toujours le sujet principal. Dans ses romans, il est question de la colonisation, des indépendances, des maraboutages, des mensonges et des multiples questions qui se posent à l'administration coloniale et africaine. De même que Balzac, dans *La Comédie humaine*, entraîne le lecteur dans le théâtre de la vie, Kourouma décrit le théâtre de la vie drôle et parfois tragique.

Ainsi, le charme de l'œuvre de Kourouma réside dans ce comique qui accompagne les actions des personnages. Tout se passe, en effet, comme si les romans de cet auteur s'accompagnaient de la mise en scène des vérités énoncées. Fama et Djigui illustrent par leurs actions et gestes d'un côté, la comédie de la vérité historique qu'ils ont vécue, et de l'autre, la vérité de la comédie qu'ils se jouent avec le destin. C'est par là que l'on peut certainement dire que l'art de Kourouma, comme celui des autres romanciers par ailleurs, réside dans ce jeu humoristique qui ouvre, au sein du sérieux, des sujets traités par le narrateur, les parenthèses du spectacle. Aussi, Fama et Djigui pourraient bien s'ajouter à la liste, déjà longue, des personnages rêveurs de l'histoire littéraire dans la mesure où leur but, comme le narrateur le dit, n'est pas tant la volonté de changer leur milieu que l'obstination de vivre le rêve de l'enfance: la vie de prince héritier et de roi. Ce qui déplace sensiblement la signification de ce roman au-delà de la lutte contre la colonisation, l'indépendance et le parti unique. Car, c'est ce comique, sans doute, qui est le plus éblouissant dans une œuvre aussi touffue que celle de Kourouma. C'est cette collusion en lui d'une veine baroque poussée à son comble et d'un univers fictionnel traversé par des éléments de l'Histoire. Ou, pour le dire autrement, l'incandescence de la fusion d'une culture romanesque occidentale et d'un imaginaire africano-malinké. C'est ce jeu même qui interdit qu'on puisse considérer les positions critiques vis-à-vis de l'Histoire comme la vérité. Car les éléments de l'Histoire sont repris dans un dialogisme qui les rend ambigus et les relativise.

Et, de fait, c'est le propre de l'écriture romanesque de relativiser et de nuancer les personnages et les situations convoqués par le narrateur. Ce dialogisme est le propre de l'art du roman qui se construit ici sur l'ironie. Ironie, soulignons-le, présente dans tous les épisodes des romans de Kourouma et pas seulement dans les séquences focalisées sur l'histoire de la colonisation africaine, même si c'est dans celles-ci qu'elle s'impose le plus explicitement.

En dernier lieu, rappelons que l'analyse de l'œuvre de Kourouma permet de revenir sur la notion de genre romanesque. Elle fait apparaître, en effet, trois phénomènes intereliés. Tout d'abord, Les Soleils et Monnè permettent de revoir la notion même de roman à partir des problèmes que leur écriture pose. Ensuite, celle-ci fait voir que l'existence de la notion de genre est une relation d'un processus allant des textes aux genres. Et enfin, le roman apparaît comme un genre protéiforme. C'est en cela que l'esthétique de Kourouma, qui résulte de cette confluence transgénérique du roman, est à la fois inimitable totalement et un modèle pour nombre de romanciers africains contemporains.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

GASSAMA, Makhily (1995), *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT/Karthala.

GENETTE, Gérard (dir.) (1992), *Poétique et esthétique*, Paris, Seuil.

HARROW, Kenneth Harrow (1991): "Monnè, outrages et défis Translating, Interpreting, Truth and Lies - Traveling Along the Möbius Strip", *Research in African Literature*, Bloomington, 22, 2: 225-230.

KONÉ, Amadou (1990): "Bilinguisme et écriture du français. Écrire deux langues à la fois" dans Gilles Dorion (éd.) *Le français d'aujourd'hui. Une langue à comprendre*, Franfurt, Verlag Moritz Diesterweg, pp. 440-448.

KONÉ, Amadou (1993), *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, IKO Verlag.

KOUROUMA, Ahmadou (1970 [1968]), *Les Soleils des indépendances*, Paris, Éd. du Seuil.

KOUROUMA, Ahmadou (1990), *Monnè, outrages et défis*, Paris, Éd. du Seuil.

MEMEL-FOTE, Harris (1977): "La Bâtardise" dans MLANHORO Joseph (éd.), *Essais sur* Les Soleils des indépendances, Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, pp. 53-65.

NDIAYE, Christiane (1992): "Sony Labou Tansi et Kourouma: le refus du silence", *Présence francophone*, 41: 27-40.

NICOLAS, Jean-Claude (1985), *Comprendre* Les Soleils des indépendances, Paris, Éd. Saint-Paul.

NKASHAMA, Pius Ngandu (1985), *Kourouma et le mythe. Une lecture de* Les Soleils des indépendances, Paris, Silex.

SCARPETTA, Guy (1996), *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset.

SEMUJANGA, Josias (1995): "De l'histoire à sa métaphore dans Le Devoir de violence de Yambo Ouologuem", *Études françaises* 31, 1: 71-83.

Notes

[1] Le corpus sera désigné désormais par *Les Soleils* et *Monnè* et dans les citations par S et M suivis du folio entre parenthèses.

[2] Pour l'importance de l'interprète dans la configuration générale de *Monnè*, voir Kenneth Harrow (1991): " The most important figure at this turning point in African history - the inception of colonialism - is neither the new ruler nor the old conquered king, but their mediator, the interpreter" (228).

Περίληψη

Ζοσιά ΣΕΜΟΥΓΙΑΝΓΚΑ: *Η χιουμοριστική αφήγηση ως αισθητικό κριτήριο στο μυθιστόρημα του Kourouma*

Η μελέτη αυτή επιχειρεί μια νέα προσέγγιση στο έργο του διάσημου γαλλόφωνου Αφρικανού μυθιστοριογράφου Ahmadou Kourouma. Εξετάζει τη σχέση μεταξύ της μυθιστορικής αφήγησης και της μυθοπλασίας, εστιάζοντας την ανάλυση σε δύο «ιστορικο-πολιτικά» μυθιστορήματα, τα πιο γνωστά του συγγραφέα: *Les soleils des indépendances* (1968) και *Monné outages et défis* (1990). Ειδικότερα, επισημαίνει τους τρόπους με τους οποίους η αίσθηση του χιούμορ ανάγεται σε βασική αρχή της αφήγησης, το «κωμικό» στοιχείο δομεί την αισθητική και η πραγματικότητα ή η ιστορία μετατρέπονται σε λόγο αφηγηματικό, σε λόγο μυθιστορηματικό. Η ιστορική απόσταση ανάμεσα στο ιστορικό γεγονός και στην αφήγηση είναι καθοριστική. Η απόσταση αυτή επιτρέπει οποιοδήποτε σχολιασμό, οποιαδήποτε ανάλυση, από την πλευρά του αφηγητή αλλά και του αναγνώστη, που με τη σειρά του, έχοντας ζήσει ή γνωρίζοντας το γεγονός —στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται για την αποικιοκρατία και την ανεξαρτησία της Αφρικής— μπορεί να εμβαθύνει και να κρίνει πέρα από τις απόψεις που η ίδια η αφήγηση του προσφέρει. Τέλος, επισημαίνει ότι δεν πρόκειται για ένα συμβολικό τρόπο απόδοσης της πραγματικότητας, αλλά για μια νέα προβληματική αντιμετώπισης του μυθιστορήματος ως λογοτεχνικού είδους, αφού περιέχει και άλλα «είδη» εισάγοντας τον αναγνώστη, μέσω της μυθοπλασίας, στο θέατρο της ζωής.