

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MOHAMED KHAIDER BISKRA

Département des langues Etrangères

Filière de Français

Systeme LMD



Tradition orale et identité culturelle dans

Les soleils des Indépendances

d'AhmadouKourouma

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Master

Option : Langues, Littératures et Civilisations

Sous la direction :Présenté et soutenu par :

- Mme. AZIZA Benzid

- FADILA Barkati

ANNEE UNIVERSITAIRE : 2012-2013

Remerciements

Au terme de cette étude, je remercie avant tout Dieu, qui m'a aidé à réaliser ce modeste travail.

Je tiens à remercier Mme Benzid Aziza, ma directrice de recherche qui a guidé mes premiers pas dans la Recherche.

Mon remerciement va aussi à tous mes professeurs.

Un dernier remerciement, pour ceux qui m'ont aidé.

Dédicace

Je dédie ce modeste travail à mes parents pour leurs sacrifices et leur patience

Je dédie également mon travail :

A mes chères sœurs : Nessrine et Zohra.

A mon proche Ali pour ses encouragements.

A mes chers frères : Youcef et Youness.

A mes adorables cousins : Djawed, Souha et Nina.

A ma chère amie et sœur Houda.

Je dédie ce travail aussi à ceux qui ont toujours voulu resté proches de moi, et m'ont donnée de l'énergie, et à toute personne qui m'a aidé dans l'élaboration de ce travail.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE.....	5
CHAPITRE I : L'ORALITE ET L'IDENTITE LANGAGIRE.....	13
1. Le personnage du griot.....	14
2. La parole proverbiale.....	18
3. Narration et oralisation.....	23
CHAPITRE II : IDENTITE CULTURELLE ET ARCHETYPE ORAL DU PERSONNAGE FAMA.....	28
1. Le personnage Fama.....	29
2. Mythe de fondation et héros mythique.....	34
3. Fama ou la victoire archétypique.....	39
CHAPITRE III : TEMPS ET ESPACES IDENTITAIRE.....	40
1. Rites, croyances : représentation du temps sacré.	41
2. Figuration de l'espace	48
2.1 La brousse.....	48
2.2 Le village.....	51
3. Une écriture dénonciatrice.....	55
3.1 l'air et le vent.....	55
3.2 La terre et le feu.....	57
CONCLUSION GENERALE.....	60
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUE.....	62

Introduction générale

Un demi-siècle après l'indépendance des pays africains, toute la littérature africaine d'expression française se trouve toujours à la croisée des chemins, partagée par son désir de s'insérer dans le panorama mondial et le besoin d'affirmer son identité.

En effet, la recherche sur l'oralité a pour but d'interroger les productions modernes en se référant à la substance culturelle africaine. Kester Echenimdit : « *L'utilisation des procédés de l'oralité, cet appel au patrimoine culturel africain, comme une condition essentielle pour définir et conceptualiser l'évolution du genre romanesque africain* »¹

La littérature africaine moderne s'enracine dans la littérature orale ; cette dernière interfère sur les créations écrites des écrivains modernes, elle deviendra, pour certains, un élément déterminant de leur style ou de leur thématique, à ce propos, Lylian Kesteloot remarque :

*« A l'horizon lointain de la littérature africaine moderne, nous distinguons d'abord la littérature orale. Fondement et véhicule de la civilisation du continent, et de ses différentes cultures, elle est la source inépuisable, des interprétations du cosmos, des croyances, des cultes des lois et des coutumes, des systèmes de parenté et d'alliance, des systèmes de productions et de répartition des biens, des modes de pouvoir politiques et de stratifications sociales ; des critères de l'éthique et de l'esthétique ; des concepts et représentations de valeurs morales ».*²

La littérature africaine commence officiellement en 1932 avec les premières revues culturelles nègres en France, mais elle remonte aussi aux

¹ MESTAOUI, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Editions, L'Harmattan, Paris, 2012, p.19.

KASTELOOT, Lylian, *histoire de la littérature Nègro-africaine*, Karthala, Paris, 2001 (mise à jour en 2004), p. 13.

Introduction générale

années 20, aux poètes négro-américains 1918, à l'écrivain Martiniquais René Maran 1921, à l'indigénisme haïtien 1926 au Surréalisme etc.

Nous pouvons prendre *Batouala* paru en 1921 de Maran comme acte de naissance de cette littérature négro-francophone, Le récit relate les pratiques et les mœurs d'une colonie française au cœur de l'Afrique noire, mais présente surtout les effets néfastes de la colonisation sur la société africaine, l'exploitation dont sont victimes les populations noires. C'est au roman qui :

« S'attache donc à montrer l'effet délétère de la colonisation sur la société africaine, aux structures sociales riches et complexes, disloquées au profit d'une organisation essentiellement mus par des mobiles mercantilistes, et dans laquelle les noirs assujettis ne remplissent qu'une fonction : produire »³.

Les années 1931-1932 furent le point de départ parce que *Légitime Défense* et la *Revue du Monde Noir* incarnent l'émergence de la conscience négro-africaine en France ainsi que le besoin de la manifester.

La deuxième période, marquée par la fin de la guerre et la conférence de Brazzaville ; va engager le mouvement de la négritude dans l'aventure capitale des indépendances, les écrivains comme Kourouma, Ouologuem et Dadié s'en prennent aux nouveaux régimes ; théâtre et romans satiriques se développent en conséquence.

Enfin vers 1980-1985, le ton change, avec la crise économique, l'intervention du FMI, la dévaluation, les guerres civiles et les génocides, absurdes, tragiques, envahissent beaucoup d'œuvres africaines contemporaines.

³- CHEVRIER, Jacques, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan Université, 1999, p.13

Introduction générale

Depuis 1968, après *les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, un grand nombre de consciences africaines s'est exprimée, les écrivains se sont révélés, en abordant avec courage et lucidité la situation politico-sociale de l'Afrique « en voie de développement »⁴.

Leurs romans semblent être le meilleur véhicule par l'expression littéraire du monde noir, ils étaient le genre où les héros tentent un compromis entre leur idéal et l'histoire concrète ; la dégradation du héros entraînée par ce processus est aussi un fidèle reflet de la dégradation de la société où il évolue.

Il est vrai que les premières décennies de la décolonisation ont vu l'apparition d'un nouvel âge du roman africain d'expression française dans une période postcoloniale stagnée de toutes innovations. Les écrits d'Ahmadou Kourouma, particulièrement *Les Soleils des indépendances* (1968), comme ceux de Yambo Ouologuem *Le devoir de violence*, s'inscrivent dans une littérature plutôt révolutionnaire. Cette mouvance correspond à la naissance d'une écriture de l'intériorité qui se pose en art de la mémoire et s'emploie à dénoncer les maux qui attaquent le continent, l'écrivain postcolonial s'engage donc à se faire le glorificateur des valeurs originelles.

Dés lors, l'utilisation de la langue française ; langue véhiculaire demeure en Afrique le support de l'écriture et de la communication officielle, c'est dire que l'écrivain africain se trouve situé à la conjonction de deux systèmes culturels et de deux systèmes linguistiques, *les soleils des indépendances* reflète cette identité plurilinguistique et pluriculturelle,

⁴KASTELOOT, Lylian, *histoire de la littérature Négro-africaine*. Op. Cit. p. 255.

Introduction générale

Kourouma implique l'intégration de phénomènes linguistiques malinké dans le système de Français. Pour Pierre Soubias c'est « *mettre dans la langue de l'Autre quelque chose de soi* »⁵.

Née après les indépendances, cette recrudescence culturelle orientée vers la revendication des langues et des cultures traditionnelles sont le fait d'une recherche ; celle d'une identité linguistique autant que culturelle. Ainsi le rêve panafricain contemporain des luttes anticoloniales et le désir de faire revivre les littératures nationales et même connaissent le jour ethniques. Kourouma déclare : « *Je me définis comme un écrivain ivoirien. Sans hésitation. Je me sens ivoirien. La littérature ivoirienne existe* »

Dans cette optique les romans proposent une nouvelle configuration narrative et permettent l'émergence de nouvelles formes de récit qui revêtent un caractère l'universel, dans un entretien avec Bernard Magnier Kourouma dit :

*« Je souhaite qu'en toutes circonstances un Malinké se retrouve dans mes romans. Toute langue, toute société, c'est d'abord un certain nombre de mythes ou réalités. Traduire, c'est trouver les mythes ou les réalités correspondants »*⁶.

Ahmadou Kourouma est un écrivain ivoirien, d'origine Malinké à Boundiali (né en 1927 et mort en décembre 2003). Il était parmi les quelques enfants de son village à être envoyé à l'école pour acquérir l'éducation occidentale. Contrairement à la plupart des écrivains africains de son

⁵MESTAOU, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Op.Cit. p.21.

⁶MESTAOU, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*. Op.Cit. p.22.

Introduction générale

époque, dont le militantisme ne s'est révélé qu'à leur arrivée en France pour des études supérieures, Ahmadou Kourouma a fait preuve de son militantisme très tôt alors même qu'il était en Afrique. Suite à sa participation aux mouvements de contestations anticoloniales, Ahmadou Kourouma, d'ailleurs considéré comme meneur, fut non seulement expulsé de l'Ecole technique Supérieure, mais aussi renvoyé dans son pays natal, la Côte d'Ivoire. Il se rend en Algérie où il travaille dans une compagnie d'assurance de 1965 à 1969. C'est pendant cette période qu'il écrit *Les soleils des indépendances* ; roman que Gassama présente comme « *le roman le plus original, le plus riche et le plus singulier, tant par les thèmes abordés que par l'écriture* »⁷

Son roman *Les soleils des indépendances* relate le parcours et les péripéties d'un "authentique" prince malinké, Fama Doumbouya, durant les premières années de l'indépendance de la République de la Côte des Ébènes. Le héros du récit, le prince Fama, est le "dernier et légitime" héritier d'une longue lignée de souverains malinkés qui règnent sur le Horodougou. Mais la colonisation française, puis les dirigeants africains issus de l'ère nouvelle des indépendances ont considérablement réduit l'influence et le rôle du souverain au sein de la société malinké,

« *Lui, Fama, né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes ! Eduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir son manger parmi d'autres, et coucher avec sa favorite parmi cent épouses ! Qu'était-il devenu ? Un charognard... C'était une hyène qui se pressait* »⁸. (p.12)

⁷Note de lecture

Introduction générale

Réduit à la mendicité et à courir les funérailles et les cérémonies dans la capitale tel un "vautour", le prince Fama est par ailleurs confronté à l'incapacité de prolonger la dynastie des Doumbouya; car en dépit de multiples tentatives et de grands sacrifices, Famademeurait désespérément stérile:

"Parce que Fama se résigna à la stérilité sans remède de Salimata. Il alla chercher des fécondes et essaya (...) des femmes sans honneur de la capitale. Une première, une deuxième, une troisième. Rien ne sortit. Toutes cumulèrent des mois, parlèrent parfois de mariage, parcoururent des saisons, en abordèrent d'autres, mais toujours vides et sèches comme les épis de mil d'un hivernage écourté, puis se détachèrent et partirent"⁹.(p 56).

A l'occasion des funérailles de son cousin Lacina qui lui avait ravi la chefferie, Fama se rend dans le Horodougou. Durant le trajet, il découvre, amer, les effets de l'indépendance : les nouvelles frontières qui séparent son Horodougou, le comité du parti unique qui y règne et les ennuis administratifs des douaniers. Revenu dans la capitale de cote des Ebènes, Famase consacre à la politique, les malheurs s'enchaînent : il est accusé d'avoir participé à un complot contre le président et détenu pendant une longue période avant d'être jugé et condamné à 20 ans de prison. Finalement gracié par le chef de la République de la Côte des Ébènes, il décide de quitter la capitale et de rentrer définitivement à Togobala pour y finir ses jours. Refusant de se soumettre aux gardes-frontières, Fama franchit les clôtures et le pont séparant les deux états; mais il est mortellement blessé par

Introduction générale

un caïman sacré du fleuve et décède dans l'ambulance qui le transporte vers Togobala.

L'objectif de ce présent travail tente de révéler dans l'œuvre le rôle de la tradition orale et l'ancrage culturel de l'auteur dans le processus d'appropriation de la langue française.

La problématique générale se pose à travers l'interrogation suivante :

Si l'écrivain exprime le besoin de l'affirmation identitaire, en quoi se manifeste-t-elle dans ce roman ? Comment l'héritage traditionnel oral structure et modèle son écriture ?

Pour mettre en évidence cette problématique, nous émettons les hypothèses suivantes :

- 1- les références culturelles de l'auteur joueront un rôle crucial dans l'élaboration d'un ancrage identitaire.
- 2- la langue se poserait comme un enjeu majeur de l'affirmation identitaire.
- 3- l'intégration des faits linguistiques malinké dans le système du français donnerait au roman cette spécificité plurilinguistique et pluriculturelle.

Nous choisissons dans notre travail l'approche sémiologique afin d'étudier la portée symbolique de certains éléments à partir desquels l'auteur fait revivre les charmes d'un terroir et d'une culture., et l'analyse sociocritique qui est une approche du fait littéraire qui s'attarde sur l'univers social présent dans le texte.

Introduction générale

Le plan de la présente étude comprend trois chapitres ;Le premier met l'accent sur la réécriture de l'oralité.Nous y aborderons le personnage du griot et la parole proverbiale.

Le second sera consacré à l'étude du personnage central « Fama ». Nous essayerons ici de montrer l'importance de l'identité culturelle Malinké et l'archétype oral du personnage : figure du héros fondateur qui interpelle les mythes de fondation.

Dans le troisième chapitre enfin, il sera question du traitement par l'auteur du temps et de l'espace pour montrer le rôle des pratiques ancestrales et le poids des croyances dans la vie sociale. Le temps sacré, qui illustre et perpétue les fêtes et les rites archaïques, assure l'ancrage identitaire dans un espace qui donne à l'œuvre toute sa signification.Celle-ci est traduite par une écriture qui se veut avant tout dénonciatrice des pratiques de l'Afrique moderne.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

1. Le personnage du griot

Chez les mandingues, en Afrique de l'Ouest, la tradition orale est encore dominante. En effet, des discours et des chants d'éloge conventionnels sont produits par les griots lors des cérémonies qui marquent les événements importants de la vie sociale. Les familles griotiques sont spécialisées soit en histoire du pays et en généalogie ; soit en art oratoire, soit en pratique musicale.

Dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, le personnage du griot apparaît et évolue d'une façon remarquable et significative, l'auteur donne la parole à différents griots pour servir d'acteurs sociaux dans les sociétés fictives qu'il crée.

« Comme toute cérémonie funéraire rapporte, on comprend que les griots malinké, les vieux Malinkés, ceux qui ne vendent plus parce que ruinés par les Indépendances [...] « travaillent » tous dans les obsèques et les funérailles. De véritables professionnels ! Matins et soirs ils marchent de quartier en quartier pour assister à toutes les cérémonies. »¹.

En Afrique, le poids de la parole se manifeste généralement dans les proverbes, les chants, les contes, etc., en effet, la parole selon Chevrier :

« Demeure [...] le support culturel prioritaire et majoritaire par excellence dans la mesure où elle en exprime le patrimoine traditionnel et où elle tisse entre les générations passées et présentes ce lien de continuité et de solidarité sans lequel il n'existe ni histoire ni civilisation. »².

¹ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Editions, Seuil, Paris, 1970, P. 11.

² CHEVRIER, Jacques, *L'arbre à palabres*, Hatier, Paris, 1986, P. 13.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

La transmission des valeurs culturelles africaines constitue l'un des principaux objectifs des longues soirées de contes dans la plupart des sociétés traditionnelles. Dans les romans de Kourouma, le lecteur remarque également le souci de l'auteur de transmettre les valeurs culturelles malinké à travers un style de narration qui s'apparente à celui d'un conteur traditionnel et se caractérise par la mise en abîme des paroles de la vie africaine.

Alors que le conteur traditionnel joue à la fois les rôles d'informateur, d'animateur culturel et d'instructeur de pratiques socioculturelles, pour reprendre les propos de Chevrier, le griot est :

« Celui qui fait revivre le passé, il est le narrateur de l'histoire du monde, le détenteur de l'histoire du monde, le détenteur des récits relatifs aux fondations des empires, aux généalogies, aux faits et aux gestes des hommes illustres... »³.

C'est aussi dans cette perspective, que dans l'œuvre de Kourouma, il est celui qui, le plus souvent, sert à interpréter et à décliner l'identité du roi. Les travaux de Sory Camara des « *gens de la parole* » présente le griot bien au-delà du strict cadre de la cour royale, il écrit que :

« (...) or le griot se trouve être, parmi les Malinké, le personnage le plus apte à accomplir une Telle fonction. Et il la remplit effectivement. Nous savons sa présence à tous les moments critiques de la vie de chaque membre de la société (circoncision et excision, mariage, ainsi que sur le champ de bataille). Précisons que c'est cette fonction d'arbitrage et de publication qui explique la diversification des types de griots et leur spécialisation. En effet, on peut dire que chaque état ou profession a ses griots.... »⁴.

³ Ibid., p, 22.

⁴ SORY, Camara, *Gens de la parole*, Karthala, Paris, 1992, p.177-178.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

Les griots dans le Manding sont connus sous le nom de Jéli, Jali ou Dieli qui signifie « *sang* », ils sont les maîtres de la parole. Dans *Les soleils des indépendances*, c'est dans un style de griot que Kourouma relate l'histoire du peuple africain des années des indépendances. En effet, à travers l'histoire de Fama, le lecteur découvre les différentes facettes de la vie des Africains pendant la période, qui a suivi les indépendances de leurs pays. Le style de griot se remarque aussi dans les louanges de Fama que Kourouma présente en ces termes : « *Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère...* »⁵, « *Doumbouya, le jeune prince du Horodougou ! ... le mari légitime de Salimata !* ».⁶

Dans ce roman Kourouma, ne manque pas de mettre en relief la place et l'importance du griot dans la société traditionnelle africaine, ainsi, c'est au griot qu'il donne la parole quand vient le moment de juger Fama :

*« Il [le griot] demandait aux assis d'écouter, d'ouvrir les oreilles pour entendre le fils Doumbouya offensé et honni, totem panthère, panthère lui-même et qui ne sait pas dissimuler furie et colère. A Fama, il criait : vrai sang de guerre ! Dis vrai et solide ! Dis ce qui t'a égratigné ! Explique ta honte ! Crache et étale tes reproches ! »*⁷.

Il convient de signaler l'omniprésence du griot dans toutes les couches socioprofessionnelles et la part active qu'il prend dans la réalisation de la société malinké. Le griot est dans la société malinké, un personnage incontournable puisqu'il veille à l'équilibre de celle-ci par son rôle modérateur.

⁵ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Op. cit. p, 11.

⁶ Ibid., p.

⁷ Ibid., p. 14.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

2. la parole proverbiale

Dans les sociétés africaines, les griots et les conteurs traditionnels ont coutume de commencer leurs contes avec des proverbes car ils permettent généralement de mettre en exergue les richesses culturelles africaines et constituent un ancrage très fort de la tradition orale.

Les Malinkés, possèdent une culture dont la tradition orale a attiré l'attention de plusieurs auteurs. En effet, ce peuple fait la distinction entre les différents genres qui constituent la tradition orale, chez les Malinké, elle comprend le conte, le proverbe, la devinette, l'épopée, la légende et le mythe. Selon Camara, le « vrai » Malinké, c'est-à-dire, celui qui est né et éduqué dans un environnement traditionnel, serait sociable et imbu de la culture orale, comme le montre dans ces propos : « *Tout Maninka (Malinke) né au village se souvient de son enfance: on éduque avec le conte, on enseigne l'éloquence à l'aide des proverbes et devinettes, [...] on capte le sens de la bravoure à l'écoute des légendes et des épopées* »⁸.

Ahmadou Kourouma tout comme conteur traditionnel africain, ne cesse de revaloriser ses romans avec des proverbes qui permettent au lecteur de découvrir et d'apprécier la beauté, ainsi que la richesse et diversité des images que véhiculent la langue malinké, la langue maternelle d'Ahmadou Kourouma, Gassma affirme que :

« *Le langage d'Ahmadou Kourouma est celui de son peuple : le peuple malinké est certainement l'un des peuples africains qui accordent le plus d'intérêt, dans*

⁸ SORY, Camara, *Gens de la parole*, Op. cit., p. 64.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

la vie quotidienne, à l'expressivité du mot et de l'image, et qui goûtent le mieux les valeurs intellectuelles, donc créatrices de parole »⁹.

Il est difficile de donner une définition précise au proverbe, Jean Cauvin situe le proverbe au raccordement de deux axes ; l'un horizontal, où il fait fonction de message au sein de l'interlocution, et l'autre vertical, où il constitue l'héritage d'une tradition. L'examen du discours proverbial permet de déceler les traits relatifs à l'héritage ancestral, mais aussi des traits discursifs.

En Afrique, l'usage de proverbe s'inscrit dans l'art de bien parler ; c'est un signe de maturité intellectuelle, ainsi, fortement inscrit dans le terroir, le proverbe est riche de son savoir des sociétés dont il est issu, de leurs usages langagiers et de leur mode de vie.

Selon le discours parémiologique, la parole voilée s'exprime au travers d'images ayant une relation à la vie sociale et à l'environnement des habitants. Cela signifie que le contexte socioculturel est constamment identificateur pour comprendre leur portée et le sens profond que supporte le discours imagé. Le discours proverbial peut être envisagé comme un pan de la littérature régionale propre à une société. Dans le cas du roman, le proverbe est considéré comme un acte de langage de la discursivité qui impose de s'intéresser à une typologie de ses occurrences, donc le proverbe doit être rapporté à un contexte d'énonciation, dans le but de mesurer le poids de la parole des personnages et leur pouvoir dans la fiction, en tant qu'actants.

⁹ GASSAM, Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Karthala, Paris, 1995, p.51.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

Il convient de souligner l'utilisation abondante des proverbes dans les œuvres de Kourouma : dans son roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* le *sora* proclame que : « le proverbe est le cheval de la parole ; quand la parole se perd, c'est grâce au proverbe qu'on la retrouve »¹⁰ parole qui fait reflet à la nature du discours proverbial.

Dans *Les soleils des indépendances*, Kourouma raconte l'histoire tragique de Fama, un prince Malinké incapable de gérer avec succès les renversements, les défis et les réalités sociopolitiques de l'ère de l'indépendance ; le narrateur se reconnaît comme un Malinké et emploie fréquemment des formules pour commenter certaines situations, le proverbe est présenté entre autres comme un dispositif argumentatif qui alimente le processus narratif.

Ainsi, après la dispute entre Fama et Béma, lors des funérailles de leur cousin Ibrahima Koné ; où le narrateur évoque la déchéance du héros, appelé à se présenter à d'autres funérailles, malgré la dégradation qu'il a subi : « Car où a-t-on vu l'hyène déserrer les environs des cimetières et le vautour l'arrière des cases ? On savait que Fama allait méfaire(...). Cardans quelle réunion le molosse s'est-il séparé de sa déhontée façon de s'asseoir ? »¹¹.

Dans ce cas, l'énonciation est assurée par un narrateur, qui s'adresse à un récepteur /lecteur, pour qui s'étale une série de proverbes, chargés d'interpréter la situation de Fama. Les trois proverbes s'appuient sur trois animaux dont le symbolisme, est certainement négatif et dégradant, les images rejaillissent, par ressemblance sur le comportement d'un Fama

¹⁰ Ibid., p.263.

¹¹ Kourouma, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, op. Cit. p 19.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

devenu « *charognard* », si bien que, par proverbes fragmentés, se montre la condamnation du héros.

La parole proverbiale, n'est pas l'apanage du narrateur principal. Les personnages passent aussi par la médiation des proverbes pour donner la valeur à leurs discours et rendre leur propos explicites.

Lorsque les personnages des *Soleils* usent des proverbes, c'est dans le but de commenter et d'éclairer leur vécu propre, ainsi qu'ils affichent ce qu'ils doivent à la tradition, source vive de la parole sentencieuse.

Après son heurt avec Bamba, Fama fait appel à un proverbe pour glorifier sa force et sa fierté, que n'ont entamées ni sa vieillesse, ni sa déchéance : « *l'hyène a beau être édentée, sa bouche ne sera jamais un chemin de passage pour le cabrin* »¹².

Dans la tradition africaine, les échanges se doivent de respecter la hiérarchie de l'âge et de l'autorité ; le héros n'adresse pas ces paroles directement à son ennemi, lui enjoignant de s'incliner devant la majesté et l'autorité de cette voix ancestrale qui évoque le respect.

Fama dans son proverbe joue des images pour montrer l'antagonisme entre l'hyène ; animal sauvage et carnivore, et le cabrin ; animal herbivore et domestique, (espèce de chèvre naine à pattes courtes), l'opposition de ces deux animaux recouvre le décalage structuré entre un Fama descendant des Doumbouya dont le totem est la panthère, et un Bamba, simple subordonné.

¹² Ibid., p. 17.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

Salimata, l'épouse de Fama, n'est pas en reste, elle aussi parle par proverbe : le moment où elle était au marché, elle y aperçoit : « *un garçonnet de dix-huit mois nu comme un fil de coton, nez et yeux grouillant et puants de morves et de mouches* »¹³. Stérile et en mal d'enfant, elle le gâtait, et déplaisante par l'indifférence que témoigne sa mère ; inconsciente de cette richesse porteuse de connaissance sociale, le proverbe montre cette conduite irresponsable : « *L'or ne se ramasse que par celles qui n'ont pas d'oreilles solides pour porter de pesantes boucles* »¹⁴. Là encore, le discours proverbial use sa faculté commentative, les personnages font leurs observations pour exprimer leur opposition à certaines pratiques : « *Le discours parémique demeure de l'ordre du soliloque, n'impliquant que le personnage qui l'émet* »¹⁵. Ce qui signifie que la vie sociale cesse d'être participative.

Donc, dans l'Afrique moderne, le proverbe disparaît comme forme d'échange, et c'est l'union sociale qui s'effondre avec le savoir ancestral, effacé de la pratique langagière communautaire, c'est tout à fait ce qui met en scène la dernière partie du roman, où la parole parémique traditionnelle se voit bouleversée et devenue un tissu de mensonge, celui de président et du parti unique :

*« La plus belle harmonie, ce n'est ni l'accord des tambours, ni l'accord des xylophones, ni l'accord des trompettes, c'est l'accord des hommes. ' Un seul pied ne trace pas un sentier ; et un seul doigt ne peut ramasser un petit gravier par terre'. Seul, lui, le président, ne pouvait pas construire le pays. Ce sera l'œuvre de tout le monde »*¹⁶.

¹³ Ibid., p. 54.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ MESTAOUI, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque :aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Op.cit., p.266.

¹⁶ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Op. cit., P. 174.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

Narration et oralisation

Les marques de la communication orale sont fortement marquées dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, elles présentent une autre figure de l'oralité, Lobna Mestaoui pense que : « *c'est dans cette logique qu'il confirme sa volonté de faire de l'oral le foyer de son esthétique littéraire* »¹⁷.

La question de la voix narrative dans le roman Kouroumien, est d'essayer de répondre à la question *qui raconte ?* Selon la terminologie que Gérard Genette établit dans ses *Figure III*, Kourouma est un narrateur à la fois extra et hétérodiégétique, la position qu'il occupe par rapport au récit lui permet de donner une vue générale sur l'enchaînement de la diégèse ; il est à la fois très proche et très loin des personnages, il est omniscient. En effet, si le narrateur est absent de la diégèse (l'histoire racontée), il n'est pas totalement absent du texte ; qui est en même temps dans une filiation qui le rattache au grand roman français et à la tradition occidentale.

Le narrateur est le conducteur du texte, il recourt très fréquemment au discours indirect et au discours indirect libre, afin de rendre compte de l'intériorité du héros et de ses états d'âme et aux brefs échanges entre Fama et Salimata qui signalent la torpeur de leur vie de couple.

Dés les premières lignes, on décèle ainsi un narrateur en situation orale, ce qui signifie une confrontation du conteur et de son auditeur que Kourouma comprend dans une relation d'interlocution, repensant l'échange entre narrateur et narrataire.

¹⁷ MESTAOUI, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Op. cit., p.211.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

Dans *les Soleils*, le phénomène d'interlocution (narrateur et narrataire) relève d'une démarche d'exploitation des apports de la tradition orale. Le roman est un discours d'importation occidentale, alors que l'affirmation de l'identité africaine se fait par le biais d'une reconquête des techniques propres à la tradition orale. Kourouma ne se contente pas d'introduire des phénomènes linguistiques ni d'inventer des néologismes à partir de sa langue maternelle, mais c'est juste sa manière de dire les choses propres à son ethnie et à sa culture.

Dans son contexte romanesque, il recrée un *topos* parfait de la tradition orale, par exemple, la scène des contes en Afrique, qui réunit les gens du village autour du feu ; dans un espace festif et participatif. L'importance de cette activité qui intègre aussi le chant, la danse, les proverbes, la devinette, est la réjouissance autant que la transmission des valeurs sociales.

Le narrateur Kouroumien, favorise les fonctions ; expressive, phatique et conative, qui sont les supports de la théâtralisation mobilisés par le narrateur traditionnel afin de réaliser sa performance et marquer le texte conté.

Les indices de l'expression de la subjectivité sont partout présents, aussi bien dans les formes exclamatives ou interjectives que dans les marques de première personne ; signes qui impliquent le narrateur tout en l'engageant d'une manière susceptible dans le cours de l'histoire.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

Ces traces des subjectivités se rapportent à l'articulation d'une double énonciation : une énonciation « *historique* »¹⁸, particulièrement narrative ; qui se connaît à l'emploi de la troisième personne et une énonciation discursive, marquée par le recours à des temps précis ; le présent, passé composé, futur, cependant- c'est un fait que le narrateur utilise pour établir la complicité avec le narrataire-, il use du présent pour le prendre en parti : « *Vous paraissez sceptique* », « *Vous les connaissez bien : les Malinkés ont beaucoup de méchanceté* »¹⁹ et un présent parfois gnomique, servant à exprimer une vérité générale qui illustre une situation ancrée et partagée dans cette Afrique de l'ère des indépendances : le problème de la carte nationale d'identité, La carte du parti unique, Pour Fama et pour le peuple, « *Elles sont les morceaux du pauvre dans le partage et ont la sécheresse et la dureté de la chaire du taureau* »²⁰.

La significativité du texte se lit encore dans les nombreuses exclamations et interjections indiquant le caractère discursif de l'œuvre, qui ressemblent par leur contenu à des phrases énonciatives à caractère informatif. Leur originalité réside dans la charge émotionnelle qu'elles libèrent et présentent en même temps le style oralisé du roman. Elles participent également à l'élaboration de phrases adverbiales dans lesquelles se lit la modalisation narrative. Le narrateur agit constamment pour marquer sa position (critique ou éloge) comme c'est le cas devant les amoralités d'un Fama déçu par la stérilité de Salimata, et qui entreprend la séduction des femmes à la capitale, le narrateur traite la situation de Fama par une position exclamative : « *Parce*

¹⁸ MESTAOUI, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque :aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Op. cit., p.215.

¹⁹ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, op. cit., P. 105.

²⁰ Ibid., p. 25.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

que Fama se résigna à la stérilité sans remède de Salimata. Il alla chercher des fécondes et essaya (ô honte !) Des femmes sans honneur de la capitale »²¹.

La condamnation rend compte de la valeur négative qui se lie à ces exclamatives où le narrateur-conteur prend préjugé contre la bâtardise d'une société africaine qui vivait la dégradation et la décomposition des valeurs traditionnelles, de ce fait, l'arrivée de Fama au village permet au narrateur d'évoquer la fausseté des Malinkés : « Sans la fausseté malinké, cette première nuit aurait été reposante, tel le calme d'un sous-bois rafraîchi par une source au bout d'une longue marche d'harmattan. Mais la fausseté ! »²²

À l'écrit divers signes de ponctuations : virgules, tirets, ou parenthèses qui marquent les limites, témoignent de cette omniprésence de l'auteur. Ils constituent le lieu où se manifeste le narrateur. parfois interrogatives ou exclamatives, ils ajoutent des informations et des commentaires : pour l'explication du village de Fama, Togobala « Togobala (grand campement) »²³, Kourouma modalise : « les soleils des Indépendances, disent les Malinkés » pour élucider son titre, d'autres jouent le rôle de didascalies : « la case s'enfumait d'odeurs dégoutantes (Fama plongeait le nez dans la couverture) »²⁴ ainsi encore, « ce que je peux jurer- le griot poussa sa chaise- ce que je peux jurer »²⁵ le recours à ces marques de l'oral participent à la théâtralisation: « 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) »²⁶.

²¹ Ibid., p. 56.

²² Ibid., p. 105.

²³ Ibid., p. 98.

²⁴ Ibid., p. 29.

²⁵ Ibid., p. 109.

²⁶ Ibid., p. 18.

Chapitre I : L'oralité et l'identité langagière

Le roman *les soleils des Indépendances* brille par son style oralisé, et la diversité des choix formels effectués par Kourouma. Il fournit bien la preuve de la richesse du monde traditionnel ; source diffuse d'inspiration et base de l'innovation artistique en Afrique.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

1. Le personnage Fama

Dans un premier temps, la notion du personnage ne s'est appliquée qu'au théâtre et particulièrement à la tragédie ; genre dramatique qui trouve son origine dans la Grèce antique. Elle représente le personnage comme un acteur :

« Depuis les origines, que ce soit sur la scène d'un théâtre ou d'un récit, le personnage multiplie les figures sous lesquelles il paraît. Dans l'épopée et le roman français du Moyen Age, il correspond en général avec un type idéal, tantôt celui du héros obéissant à son devoir se couvrant de gloire par les hauts faits (...), tantôt celui de preux chevalier, épris d'une dame et en quête d'aventure (...). Dans le théâtre médiéval, les traits typiques sont encore plus marqués et les figures plus schématiques. Aussi le terme d' « acteur » semblait-il appropriés ».¹

Le recours à l'onomastique assez usuel chez Kourouma n'est pas en vain, il permet d'accroître le champ de la vision et de l'interprétation ou de comprendre la portée du récit seulement à partir de son sens.

Fama Doumbouya est l'un des derniers princes du Horodougou que les Indépendances ont spolié de leur pouvoir : il est un prince déclassé, déchu des soleils des Indépendances et dont les perpétuels allers et retours entre la Capitale et son village natal expriment son incompetence à s'acclimater à la nouvelle société :

« 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 ! »².

¹ ARON Paul, SAINT -JACQUES Denis, VIALA Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. puf, Paris, 2002, p, 434.

² KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Op. cit. p, 11.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

Ce passage montre le brisement de Fama, il signifie aussi la dégradation au sein de sa société, c'est-à-dire, un inversement radical de pole, il est désigné par une « panthère », consommateur de chaire fraîche, qui tue sa proie avant de la consommer, il est devenu un « vautour » puis une hyène qui se nourrit de reste. Donc il s'agit que Fama a perdu son pouvoir : économique, de son nom de règne et social, ceux sont qui assurent l'existence d'un règne.

Chez les Malinké, l'activité commerciale a une grande importance dans leur vie, elle n'est plus seulement la matérialité mais la vie même du Malinké.

Avec l'avènement des indépendances Fama a perdu son pouvoir économique, il a abandonné l'activité commerciale qui est la cause principale de son départ de Togobala à la capitale de la Cote des Ebène. «;(...) *Tous les grands marchés que Fama avait foulés en grand commerçant. Cette vie de grand commerçant n'était plus qu'un souvenir parce que tout le négoce avait fini avec l'embarquement des colonisateurs* »³.

De plus, l'autorité de Fama est révoquée par tous les Malinkés de la capitale : en atteste l'affront qu'il subit dans les funérailles, les mariages et les cérémonies. Pendant la cérémonie de septième jour des funérailles de son cousin Koné Ibrahima, le narrateur rapporte :

*« (...) Les gens étaient fatigués, ils avaient les nez pleins de toutes les exhibitions, tous les palabres ni noirs ni blancs de Fama à l'occasion de toutes les réunions. 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 ! »*⁴

³ Ibid., p, 22.

⁴ Ibid., p,15.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

Ce passage montre le honte de Fama qui est l'une des manifestations de son déshonneur, il exprime aussi le chagrin et le dégoût de ses coreligionnaires qui se manifestent par leur nervosité quand Fama prend la parole. Constatons que Fama est éloigné, proscrit de son trône de roi, déchu par les Malinkés de la capitale, il est traité comme le dernier de la société, pourtant il doit recevoir tous les honneurs, il est devenu un déchet de la société. Malgré sa perte d'autorité, les Malinkés de Togobala continuent à voir en Fama un prince, cela se manifeste dans l'accueil qui lui réservent les habitants de Bindia, ce point montre l'importance et l'honorabilité de Fama à Bindia village natale de Salimata.

Après la mort de son cousin Lacina, Fama a hérité d'une de ses veuves, cette dernière était féconde, alors que Fama était stérile, il ne pouvait pas protéger une ascendance aux Doumbouya, ce qui signifie la fin de la dynastie.

Dans l'Afrique traditionnelle, l'un des traits du pouvoir royal était d'assurer la perpétuation de la couronne par la descendance, le couple Fama/Salimata n'a pas eu d'enfant, Fama s'est aussi essayé à en avoir un avec Mariem, mais en vain, donc la disparition de la dynastie : « *Fama coule... Fama avait fini, était fini* »⁵.

En somme, nous remarquons que Fama Doumbouya est un prince qui a perdu son autorité et sa valeur dans le Horodougou, il ne règne plus que sur un petit village sous la misère et aux sévices du parti unique. Dans une

⁵ Ibid., p, 121.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

perspective onomastique , nous pouvons remarquer que l'auteur joue de l'ironie dans la dénomination de son personnage, il est impertinent de le nommer Fama , car Fama en Malinké ou Bambara signifie « prince, roi » alors que dans la réalité romanesque Fama Doumbouya n'est qu'un « vautour », « une hyène », un héros dégradé toute sa vie existe dans le passé glorieux de sa dynastie.

*« Lui Fama, 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 ! Qu'était-il
devenu ? Un charognard... C'était une hyène qui se pressait »⁶.*

Cela exprime que Fama est né dans la gloire, l'expression « né dans l'or » indique la richesse et la noblesse de ses origines. Cette humiliation de Fama est la dégradation des pouvoirs traditionnels africains sous la domination coloniale et l'ère des indépendances.

Seul le passé permet de reconstituer ces pouvoirs perdus. Fama vit Plutôt tourné vers le passé. C'est un héros régressif :

« L'orage était proche. Ville sale et gluante de pluies ! Pourrie de pluies ! Ah ! Nostalgie de la terre natale de Fama ! Son ciel profond et lointain, son sol aride mais solide, les jours toujours secs. Oh ! Horodougou ! Tu manquais à cette ville et tout ce qui avait permis à Fama de vivre une enfance heureuse de prince manquait aussi (le soleil, l'honneur et l'or)? »⁷.

Comme on le voit, Fama est un roi nostalgique pour qui l'avenir n'existe pas. Nous y lisons un pessimisme de l'auteur qui ne pressentie pas d'issue positive. Fama devient donc un roi idéal qui n'a plus de repères. Globalement, la mise à l'épreuve du pouvoir africain par les indépendances à

⁶ Ibid., p, 12.

⁷ Ibid., p,21.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

travers Fama, relève de la thématique de la négation des pouvoirs noirs pendant la colonisation.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

2. Mythe de fondation et héros mythique

Dans la littérature universelle, il existe maintes relations entre mythe et roman. Tantôt le roman reprend l'histoire du mythe afin de l'actualiser, tantôt il s'en sert comme modèle ou référence pour élucider l'histoire propre qu'il relate, tantôt il crée une histoire typique construite sur un modèle narratif d'un mythe reconnu.

Dans *Les soleils des indépendances*, nous allons examiner un autre cas celui dont le roman intègre constamment un élément de mythologie à l'histoire qu'il raconte, où cet élément a des influences majeures sur le déroulement de l'intrigue, il y devient même le noyau.

L'Afrique subsaharienne, en ses différentes composantes ethniques a une mythologie excessivement riche et variée: Mythologie mandingue (bambara, dioula, maninka, soninké). La mythologie constitue une composante fondamentale de la majorité des cultures orales de l'Afrique subsaharienne, elle est l'apanage de la création des auteurs africains, ce recours à la mythologie n'est pas une simple présentation identitaire, mais il permet aux auteurs de parvenir à une création originale et d'éviter l'acculturation totale quand ils s'expriment dans une langue et dans un genre étranger à leur culture d'origine.

En outre, la référence au mythe, dans la culture africaine comme dans d'autres cultures permet de dépasser son caractère anecdotique et lui donner une fonction de légitimation, des groupements humains, des classements des sociétés en communauté hétérogènes et distinguées.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

Dans les soleils des indépendances, le mythe se présente présente comme une parole bien vivante qui fonctionne comme un repère et un refuge pour les individus quand ils ont besoin de donner un sens à leur vie. Au cours d'une nuit d'insomnie lorsqu'il est sur la route de son premier retour à Togobala, le héros Fama investit les pensées intimes :

« Es-tu oui ou non (...) le dernier descendant de Souleymane Doumbouya ? Ces soleils sur les têtes, ces politiciens, tous ces voleurs et menteurs, tous ces déhontés ne sont-ils pas le désert bâtard où doit mourir le fleuve Doumbouya ? Et Fama commença de penser à l'histoire de la dynastie pour interpréter les choses, faire l'exégèse des dires afin de trouver sa propre destinée. »⁸

Cette introduction du récit mythique qui va suivre est déjà en elle-même intéressante, nous remarquons d'abord que l'évocation du mythe survient à un moment où le héros, inquiet, s'interroge sur l'orientation de sa vie.

Traditionnellement, dans les récits qui tiennent aux mythes de fondation, la figure du héros fondateur est popularisée par les marabouts dont le rôle principal est l'affirmation d'un ancrage identitaire. L'africaniste, Jean Derive, s'intéresse à ce type de récits en Afrique subsaharienne, dans lequel l'auteur est originaire, il rattache les recherches onomastiques aux rêveries sur les origines :

« Chez les Malinké, chaque famille, au sens large, c'est-à-dire qui porte un même 'jamu' (si l'on veut un même nom patronymique, bien qu'il n'y ait pas de coïncidence avec le système européen), possède une tradition orale qui rend compte de façon plus ou moins mythique de son origine, et à l'intérieur de cette large famille, on distingue plusieurs branches qui ont-elles-mêmes leur propre histoire. Ce sont des récits d'origine

⁸ Ibid., p. 97.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

historico-légitime, fidèlement transmis de génération en génération à l'intérieur de chaque famille »⁹.

Les travaux de J Derive affirment que Kourouma a réussi la réactualisation des mythes de fondation comme la conservation entière de la dynamique mythologique de son aire culturelle. Kourouma invente ses récits qui s'amalgament à la fiction pour le besoin romanesque, donc, il ne reste plus fidèle à l'âme et à la forme des récits souches et originels. Un premier signe tient aux invariants, particularités structurales venus des mythes originels. La répétition de ces constants fait dévoiler les principales fonctions structurales qui construisent l'archétype :

1. L'arrivée de l'ancêtre fondateur, qui obéit à une divinité depuis longtemps.
2. Le héros doit être reconnu par le peuple.
3. L'ancêtre fonde une nouvelle communauté.

Les soleils des Indépendances représente un mythe de fondation qui est une affaire ancienne chez les Malinké et une parole énigmatique, selon la perspective indiquée par J Derive, il est évident que le mythe de fondation de Kourouma retrouve l'archétypique :

1. « à l'heure de la troisième prière, un vendredi, Souleymane (...) arrive à Toukoro suivi d'une colonne de talibets. Le chef le reconnut, la salua. Depuis des générations, on l'attendait. Il leur avait été annoncé : " un marabout, un grand marabout arrivera du Nord à l'heure de l'ourebi. Retenez-le ! retenez-le ! offrez-lui terre et case. Le pouvoir, la puissance de toute cette province ira partout où il demeurera... »

⁹ Mestaoui, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, op. cit., p.63.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

2. *Le chef de Toukoro l'avait distingué à sa taille de fromager et à son teint (il serait le plus haut, plus clair que tous les hommes du village), à sa monture (il arriverait sur un coursier sans tache)''.*
3. *Souleymane et ses talibets batirent un campement appelé Togobala (grand campement) et fondèrent la tribu Doumbouya (...). Togobala s'étendit, prospéra comme une termitière, comme une source de savoir où vinrent se désaltérer ceux qui séchaient du manque de la connaissance et de la religion »¹⁰.*

Les soleils s'appuie sur le cadre temporel qui situe l'apparition de l'ancêtre un « vendredi », ainsi, le griot le signale comme le jour saint de la semaine, un choix qui n'est pas gratuit, il interpelle l'ancrage islamique de ce village accueillant. Kourouma met l'accent sur la quête du marabout, ce dernier se pose comme l'instrument de la volonté divine, le marabout semble s'être approprié le savoir de la communauté qui doit l'accueillir. Il demeure une figure principale autour de laquelle s'arrangent les récits de fondation, sa présence est récurrente chez Kourouma et ses facettes multiples.

Dans le récit, le héros fondateur est un marabout dont l'action inaugurale a des effets sur la vie de la communauté dans laquelle il s'installe.

Le recours à la figure du marabout dans l'œuvre de Kourouma s'inscrit dans une perspective culturellement déterminée qui s'occupe du repérage de certains lieux de la littérature orale moderne. Relevant de l'héritage culturel. Kourouma introduit dans ses textes la figure du marabout pour prouver son omniprésence et sa domination sur l'imaginaire duquel témoigne aussi son hégémonie dans les mythes de fondation. Plus que l'ancrage face à une modernité craintive, la figure de marabout représente la résistance culturelle ainsi qu'elle s'oppose aux usurpateurs du pouvoir.

¹⁰ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Op. cit. p, 97-98.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

Ordinairement, c'est le mythe qu'on amalgame au roman afin de passer l'histoire contée de son statut relatif et anecdotique à un statut plus absolu. Mais dans le cas *les soleils des Indépendances* c'est le roman qui s'amalgame au mythe qui devient comme l'axe autour duquel l'intrigue se fonde, cela signifie que le romancier possède et domine parfaitement sa culture orale traditionnelle.

A la lumière de la modernité et la loi de la conception on trouve que le mythe est un discours solidifié par une tradition, il est aussi un texte extrêmement ouvert, susceptible de faire l'objet de nouvelles lectures à travers de nouvelles expériences.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

Fama ou bien la victoire archétypique

La lecture historique de l'œuvre de Kourouma étaye de construire ses héros sur le modèle du héros traditionnel. Il y intègre des schèmes de l'épopée traditionnelle, de nature orale.

Pour saisir la figure de l'épopée et celle du héros épique dans l'Ouest africain, Massan Makan Diabaté donne cette définition qui invite à rechercher une filiation entre héros épique et héros romanesque.

« L'épopée se situe entre l'histoire et le mythe. Reprenant un fait historique, elle concentre autour d'un personnage qui a marqué son temps, tout l'acquis culturel d'une société, en intégrant à ce fait vécu ses proverbes, ses contes et ses sentences populaires. D'autre part, elle attribue au personnage autour duquel elle se forme toutes les valeurs passées et présentes, et constitue alors un lien de reconnaissance et de distribution d'un peuple par rapport aux autres. Elle est donc, l'épopée, un fait éminemment culturel »¹¹.

C'est faire du héros l'incarnation des valeurs sociales de sa communauté dont il devient le symbole. Dans le Mandingue, il s'agit d'une figure royale autour de laquelle se manifestent les valeurs de la société traditionnelle. Fama ne transgresse pas la règle. Issu, d'une lignée royale, le héros intègre un nombre d'apparences de la figure héroïque propre à leur aire culturelle. Amadou Koné dans son œuvre *'Des textes oraux au roman moderne'* confirme l'idée d'un emprunt à la figure du héros traditionnel dans le roman Ouest africain, il soutient l'idée d'un ancrage dans le monde romanesque :

« Le personnage, dans le roman ouest-africain, peut lui aussi être construit sur le modèle d'un type de personnage de récit traditionnel. Il peut ne comporter qu'une, deux ou trois caractéristiques du personnage

¹¹ MESTAOUI, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque :aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Op. cit., p, 52.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

du récit traditionnel, mais l'important est qu'un rapprochement entre les deux personnages ou le fait de placer [le personnage] dans un type précis venant de la tradition peut permettre de comprendre pourquoi tel personnage romanesque est construit comme il est construit et non autrement »¹².

Ainsi, la réutilisation de certains traits typiques propres au personnage traditionnel permet de constituer une filiation entre deux réalisations héroïques qui appartiennent à deux modes de productions distinguées, l'écrit et l'oral. Chez Kourouma, la réapparition de certaines caractéristiques des personnages traditionnels est explicite ; pour Amadou Koné, ces formes sont six :

1. Noblesse et aristocratie du héros, sa relation avec un dieu ou à un animal mythique
2. Le destin du héros.
3. L'expropriation du héros, usurpation de son pouvoir, exil.
4. Formation du héros, reprise de son pouvoir spolié.
5. Absence de psychologie du personnage.
6. Le héros symbole des valeurs positives de sa société.

Pour Fama, personnage principal des *soleils*, son nom signifie non seulement « roi, prince » mais aussi « qui porte un sabre » ce qui illustre le caractère guerrier de sa personne. Son appartenance à une dynastie royale est certaine : « *Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, Père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère* ». Le rappel du totem confirme le lien avec un animal mythique. Fama en est un

¹² Ibidem.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

authentique descendant : « *Doumbouya né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes* ». Dans le récit de ses enfances où prédominent la splendeur et la fortune, marqué par les évocations valorisantes autour de l'abondance d'or et d'épouses, ce qui confirme ainsi l'importance de son totem. La panthère dans la mythologie Grécque, est un animal chthonien, symbole de force toujours craint dans les brousses africaines : « *Oh ! Horodougou ! Tu manquais à cette ville et tout ce qui avait permis à Fama de vivre une enfance heureuse de prince manquait aussi [le soleils, l'honneur et l'or]* »¹³.

Fama tient encore à la lignée des héros épiques par leur prédestination. Son destin a déjà été fixé et une parole ancienne ou un acte divinatoire est à l'origine de sa révélation. Pour Fama la prédestination semble nuisible et mortelle, oriente vers la déchéance, s'il s'agit, en effet là, d'une force majeure de l'épopée que la littérature orale épique africaine reprend abondamment, Todorov dit de l'Odyssée :

*« Parfois, ce sont les dieux qui parlent au futur, ce futur n'est alors pas une supposition mais une certitude, ce qu'ils projettent se réalisera (...). A côté de ce futur divin, il ya le futur divinatoire des hommes : ceux-ci essaient de lire les signes que les dieux leur envoient »*¹⁴.

Les soleils des Indépendances présente une variété de cette voix divine que décrit Todorov. Comme le héros épique, la fin de Fama a été prédite et Fama doit subir les résultats d'un choix divin qui remonte aux temps mythique. Son ancêtre a accepté un pouvoir qui mène sa descendance à la déchéance et à l'anéantissement. C'est dans le mythe de fondation de Togobala, dans l'histoire de l'instauration de la dynastie Doumbouya, que nous avons trouvé la cause de la stérilité de Fama : l'un de ses ancêtres a

¹³ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Op. cit. p, 21.

¹⁴ MESTAOUI, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque :aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, op. cit., p.54.

Chapitre II : identité culturelle et archétype oral du personnage Fama

transgressé la coutume, c'est à sa descendance de réparer, au prix de son extinction, cette faute séculaire :

« Bakary ne devait pas accepter. Les Bambaras avaient comblé ses ancêtres d'honneurs et de terres, et le pouvoir d'une province se prend par les armes, le sang et le feu ; celui qu'on acquiert par l'ingratitude, la ruse, est illégitime et éphémère et ce pouvoir ce meurt dans le plus grand malheur (...). Une nuit, une voix s'exclama :

-Merci, Bakary ! Merci des offrandes ! Prends la puissance ! Les lois ne se démentiront pas, mais à cause de ta pitié on fera des accommodements. Ta descendance coulera, faiblira, séchera jusqu'à disparaître, comme les puissants courants qui se déversent de la montagne »¹⁵.

Le troisième trait qui participe à la construction archétypique du héros épique réside dans sa spoliation par un ennemi de ses privilèges et ses pouvoirs. Dans la première partie *des soleils des Indépendances* Fama est frappé d'une double peine que constituent la colonisation et le système de parti unique, qui ne lui ont laissé que : *« La carte d'identité nationale et celle du parti unique. (...) morceaux du pauvre [qui] ont la sècheresse et la dureté de la chair de taureau »¹⁶*. Fama a essayé de combattre les colonisateurs, mais il est écarté comme : *« La feuille avec laquelle on a fini de se torcher, les indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches »¹⁷*.

Dans le roman de Kourouma, la reconquête de son statut est impossible car le personnage et la communauté dans laquelle il évolue appartiennent à un univers, divisé, fortement marqué par le colonialisme et du néo-colonialisme.

¹⁵ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Op. cit. p, 99.

¹⁶ Ibid., p, 25

¹⁷ Ibid., p,24.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

Dans les soleils des indépendances les éléments non-anthropomorphes appartenant au cosmos comme le vent, le soleil ...ou encore des êtres vivants appartenant à la faune comme l'hyène ,la panthère jouent un rôle prépondérant dans la vie de la société Malinké .Ils s'y mêlent et entrent dans une symbiose parfaite avec les croyances et les mœurs des gens . Ces éléments tirent toute leur force et leur signification de l'usage qu'en fait la société. C'est à ce titre qu'on peut lire cette symbolique du bien et du mal , du sacré et du profane ,développée tout au long de l'œuvre et qui donne une spécificité singulière à l'écriture Kouroumienne.

1. Rites, croyances : représentation du temps sacré

Dans *Les soleils des indépendances* le terme « soleil » désigne « une ère, une année ; car dans les sociétés africaines, c'est par le cycle de la lune ou du soleil que l'on dénombre le cours de la vie »¹. En effet, l'étude de l'espace dans le roman est intimement liée à celle du temps, il ressort que le titre du roman de Kourouma renvoie aussi à l'espace.

Dans le roman le lecteur plonge dans le temps sacré des sociétés africaines ainsi que dans leurs croyances, qui forment un métissage de la spiritualité autochtone avec les contributions de l'Islam. Kourouma semble préserver parallèlement une autre visée, on connaît les positions de Mircea Eliade :

« Pas plus que l'espace, le temps n'est, pour l'homme religieux, homogène ni continu. Il y a des intervalles de temps sacré, le temps des fêtes (en majorité, des fêtes périodiques) ; il y a, d'autre part, le temps profane, la durée temporelle ordinaire dans laquelle s'inscrivent les actes dénués de signification religieuse. Entre ces deux espèces de temps, il existe, bien entendu, une solution de continuité ; mais par le moyen des rites, l'homme religieux peut

¹ SONGOSSAYE, Mathurin, *les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2005, p, 25.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

passer sans danger de la durée temporelle ordinaire au temps sacré »².

Au-delà de l'opposition entre temps sacré et temps profane, Mircea Eliade décèle une dichotomie au sein du temps sacré. Ce dernier se subdivise en temps des fêtes périodiques et temps des rites. Les fêtes représentent des évènements occasionnels qui dépendent du calendrier d'un peuple donné, alors que les rites paraissent intervenir à intervalles plus courants, parfois quotidiens, ils ôtent des morceaux de temps à la domination du temps profane pour le rendre au poids du temps sacré. C'est dans cette double perspective que l'œuvre de Kourouma est tissée et où, il s'introduit pour parler de sa culture sans dénoncer certaines pratiques, il s'agit de jouer des données culturelles pour dire son monde et les maux qui le rongent.

Dans *Les soleils des indépendances* le temps sacré se manifeste souvent sous sa forme rituelle ; la prière, le sacrifice divinatoire, les cérémonies funéraires. Il constitue le bain de ce rite qui permet de s'immerger quotidiennement dans un temps significativement marquant et réalise un retour figuré par différentes pratiques, parmi les plus connues : libations matinales ou invocation des ancêtres. Il participe à un certain équilibre social dans nombre de pays africains jusqu'à nos jours. En effet, le rituel est un fort véhicule, propre à transposer mythe et fondements culturels en expérience vécue.

^{2 2} Mestaoui, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque :aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, op. cit., p.124.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

Dés lors, Kourouma accorde un intérêt particulier au temps sacré pour dire la réalité africaine, et surtout pour illustrer les sévices pratiqués par les dirigeants dans cet univers postcolonial.

Lors des funérailles d'Ibrahima Koné qui représentent une pratique rituelle ancestrale et consistent à accompagner le mort dans sa dernière demeure, la rencontre entre les malinké marque un conflit verbal et conduit à un affrontement physique entre Fama et Bamba. Au lieu d'une solidarité espérée, s'établit une scène irresponsable, aggravée par les rancunes et les jalousies. Cette situation est pour Kourouma l'occasion de signaler la contamination des mœurs, directement liée à la non-observance de l'éthique traditionnelle. La ville représente l'univers de l'individualisme alors que le village est un lieu de solidarité et de respect mutuel fondé sur des relations socialement établies.

D'autre part, le discours religieux se voit infecter par un autre discours où s'expriment les considérations en tout cas profanes des personnages, ce discours est souvent érotique. L'antagonisme entre ces deux registres est criant, Fama à la mosquée, que l'on croit à sa prière, se complait en réalité dans une évocation des attraits de Salimata:

« Salimata !il claqua la langue. Salimata, une femme sans limite dans la bonté du cœur (...), et toujours une senteur de goyave verte...

Blasphème ! Gros péché ! Fama, ne te voyais-tu pas en train de pécher dans la demeure d'Allah ? C'était tomber dans un grand sacrilège que de remplir tes cœur et esprit de pensées de Salimata alors que tu étais dans une peau de prière au sein d'une mosquée »³.

Salimata n'échappe pas à ce fallacieux mélange des discours et des genres, elle accepte la tentation de la parole sacrilège et se livre à des

³ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Op. cit., P.30.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

médiations que les étiquettes du rituel n'avalisent pas, pendant la prière du matin, son souhait d'être mère lui inspire des pensées criminelles, elle songe à l'adultère comme à un moyen de mettre fin à sa stérilité.

« *Qu'est-ce qui primait dans la volonté d'Allah ? Fidélité ou maternité ? La maternité surement, la maternité d'abord ...Mais c'est l'infidélité, l'adultère qu'elle implorait. Allah, le bienfaiteur miséricordieux, pardonne le blasphème ! Pécheresse ?* »⁴.

Aussi bien pour Salimata que pour Fama, les mêmes prédications s'imposent autour du « blasphème » et « du péché », pour faire éclater la contamination du discours sacré dans ces *Soleils des indépendances* où le temps sacré n'échappe pas à l'usure, à la corruption. Ce discours du personnage est l'emblème singulier de ce mal-être qui ronge toute une société.

L'idée de bâtardise, qui gouverne étroitement l'imaginaire de l'œuvre, est omniprésente et structure à merveille le traitement du temps et de l'espace. Fama dénonce la bâtardise généralisée qu'il rencontre, même dans le temps des saisons : « *Bâtardes ! Déroutantes, dégoutantes, les entre-saisons de ce pays mélangeant soleils et pluies* »⁵

Selon Fama, les régimes des indépendances avaient laissé s'installer l'ordre de la « bâtardise ». Xavier Garnier, dans son œuvre *La magie dans le roman africain* écrit : « *La « bâtardise » ne qualifie pas un monde amputé des puissances surnaturelles, mais un monde qui les a abâtardies, qui leur a ôté leur place propre...* »⁶

⁴ Ibid., p.44.

⁵ Ibid., P. 12.

⁶ XAVIER, Garnier, *la magie dans le roman africain*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p, 62.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

2. Figuration de l'espace

Le village et la brousse sont deux univers différents qui s'entremêlent et se complètent, ils se définissent l'un par rapport à l'autre.

2.1 La brousse

La brousse est perçue dans la plupart des cultures comme un monde dangereux qui contient des monstres horribles ou merveilleux. En Afrique, le dualisme « ville, village » et « ville, brousse » est très marqué dans le monde traditionnel. Ce dualisme est explicite chez Kourouma, même s'il s'agit d'un même paysage ; ville et brousse se comprennent dans la complémentarité.

Dans le Manding, on désigne la brousse par le terme de *Wula* omniprésent dans les chants de chasseurs. *Wula* désigne la brousse profonde, lointaine qui se caractérise par des chasseurs confirmés, celle-ci s'oppose à une brousse plus facile d'accès, frontalière de l'espace villageois. Jean Derive donne la différenciation à cette aire spécifique de la brousse à travers les pratiques distinctes de la chasse que connaît le monde mandingue, on ne mélangera pas

« La battue collective, appelée Jamafele, qui se fait sur une portion de la brousse que l'on vient de bruler en vue d'attraper essentiellement du petit gibier » avec « La chasse au petit et au moyen gibier dans la brousse proche du village par des petits groupes accompagnés de leurs chiens »⁷⁷.

Ces deux types de chasse n'ont pas à s'aventurer plus loin. Alors que dans la brousse profonde dite *Wula* ne rentre que le chasseur spécialisé.

⁷⁷ MESTAOUI, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque :aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Op. cit., p.161.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

La brousse lointaine et profonde est un lieu dangereux car elle contient des animaux sauvages qui se caractérisent par leur férocité, leur monstruosité et méchanceté. Ce sont des créatures surnaturelles ; génies et esprits, donc pénétrer la brousse recommande une attention particulière et le respecter d'un certain nombre d'interdits. L'un de ces êtres fantastiques Sooro Komokoudounim, « une sorte de nain dont les pieds sont orientés dans la direction opposée à celle de sa marche »⁸ et Ninkinankan, « le serpent maître des eaux »⁹ ils servent d'aides aux chasseurs pour garantir leur récolte. L'image de la brousse a une interprétation religieuse, dans la majorité des ethnies de l'Afrique subsaharienne, la brousse désigne une homogénéité culturelle.

Dans les romans de Kourouma, la brousse apparaît sous les expressions « *brousse lointaine* », « *brousse redoutable* » et même dans l'imaginaire africain, elle conserve une image d'une terre non cultivée, abandonnée par les hommes, sphère impénétrable, pleine de forces sauvages. Elle est : « *Cet espace (...), l'endroit où l'homme civilisé n'a pas encore pu établir son emprise (...). C'est toujours le lieu des dangers, de la magie, du monde sauvage, non dominé, où, tout peut arriver* »¹⁰

Dès les premières lignes *des Soleils des indépendances*. Le mot « *brousse* » se manifeste dans le mouvement de l'ombre du défunt Koné Ibrahima de la ville au village natale Togobala. L'ombre est « *toujours invisible pour le Malinké commun (...) c'est sur des pistes perdues, au plein de la brousse inhabitée, [que] deux colporteurs ont rencontré l'ombre et l'ont reconnue* »¹¹.

D'autre part, la brousse est envisagée comme un espace économique dans lequel le chasseur va chercher le gibier pour nourrir sa famille et son

⁸ Ibid., p, 162.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

village, c'est un domaine nourricier. Le paradoxe du lieu est explicitement marqué dans le texte : parfois un lieu interdit, parfois un lieu ou un refuge pour les villageois, pour ceux qui sont bannis par leur sociétés ou pour les pêcheurs.

La brousse constitue une frontière autorisée. Cela est explicite dans la scène de Salimata, lorsqu'elle fuit un mari gênant et tente d'échapper à l'enfermement :

« Cette fuite ! Par la nuit grise, seule, par une piste dans la brousse noire, mystérieuse d'esprits, de manes, infestée de fauves ; un baluchon sous l'aisselle, elle s'était enfuie. Elle avait couru sur les ronces, dans les gués, sur les graviers. Rien ne l'avait arrêtée : les peurs de la nuit, les fauves, les serpents. Rien »¹².

Les Soleils décrit une histoire dans laquelle, le village s' imagine dans ce lieu non apprivoisé et non utilisé « *tout le village se réfugia dans la brousse* ». ¹³

¹² KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Op. cit., p, 47.

¹³ *Ibid.* , p, 85.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

2.2 Le village

Dans l'Afrique traditionnelle, c'est le chef qui autorise et permet l'emplacement du village, il exige la nécessité d'un point d'eau et d'un arbre sacré. Le village offre une forme de vie matérielle autant que spirituelle d'une communauté donnée. Le village possède une organisation strictement définie et régie par des lois qui résultent des traditions ancestrales.

L'image de village réel est présente dans le village romanesque. La présence de l'arbre sacré dans les romans de Kourouma acquiert une autre valeur, qui est la concession du premier fondateur ou de ses descendants

On trouve ces traits dans les cases de forme circulaire, dans *Les soleils des indépendances*, Salimata est confinée après son veuvage : « *Salimata fut cloîtrée trois mois dans la case du veuvage* »¹⁴. L'héroïne doit aussi subir le renfermement quand elle s'est remariée avec le frère du défunt : « *Salimata, seule avec ses malheurs, seule dans sa case, dans la concession, dans le village nuit et jour et pendant des semaines* »¹⁵. Cette répétition de la figure du cercle illustre l'importance de l'homogénéité sociale dans la société traditionnelle.

En outre, le sacré se définit par opposition au profane avec ses deux facettes : le pur et l'impur. Dans le monde des valeurs, le pur désigne la lumière et ses agents : l'homme de foi, le roi... et l'impur désigne les agents des ténèbres : sacrilèges et sorciers. Cette distinction engendre aussi une autre opposition ; sacré maîtrisé et sacré non maîtrisé, qui renvoie à l'existence d'une géographie sociale du pur et de l'impur. Cette géographie est par

¹⁴ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Op. cit., P, 42..

¹⁵ Ibid., p, 43.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

excellence explicite dans les mouvements perpétuels des personnages principaux, Fama et Salimata.

Dans *les Soleils* l'arbre sacré présente le sacré positif. Geneviève Calama Griaule focalise son étude sur les contes africains pour montrer que l'arbre sacré se saisit à travers la coutume et à travers les ancêtres. L'arbre peut symboliser la transmission de la sagesse et de la richesse, cette symbolique est presque absente dans l'arbre des *soleils des indépendances* où se manifestent les traces de la déchéance de Fama et de son entourage, ce qui signifie la mort des coutumes et la fin de l'ère des ancêtres :

« Enfin un repaire ! Fama reconnut le baobab du marché. Il avait peiné, était décrépi lui aussi ; le tronc cendré et lacéré, il lançait des branches nues, lépreuses, vers le ciel sec, un ciel hanté par le soleil de l'harmattan et par les vols des vautours à l'affût des charognes... »¹⁶.

Kourouma ajoute à ce genre d'arbre, le type de l'animal sacré « L'hyène » qui occupe ces lieux. Ces représentations du sacré dans le texte montrent le rôle crucial de cet animal dans le village, l'auteur introduit subtilement cette bête dans le texte.

« Une nuit, l'ancienne, la vieille hyène, l'oracle de Togobala, descendait des montagnes hurla, et s'arrêta sur la place du village au pied du vieux baobab. On lui jeta une chèvre et on interpréta ses hurlement ; ils disaient : "une ancienne et grande chose sera vaincue par une autre ancienne et grande chose" »¹⁷.

Amadou Hampata Ba s'intéresse à la symbolique de l'hyène dans les traditions africaines. Pour certaines tribus l'hyène est considérée comme la reine des fétiches. L'auteur présente aussi l'importance liée au bout de son

¹⁶ Ibid., p, 61.

¹⁷ Ibid., p, 179.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

nez, et à son crâne. Sa peau sert à faire des talismans, ses cris peuvent aussi avoir différentes interprétations, en effet tous ces signes désignent l'importance symbolique de cet animal, Kourouma réexploite les croyances autochtones et attire l'attention sur la sacralisation des choses et des êtres qui assurent la transmission des traditions.

En plus de l'hyène, le roman introduit un autre animal sacré : une espèce de serpent « aussi âgé que l'ancienne, aussi gros que le cou du taurillon, vingt pas de longueur »¹⁸ ; il a aussi le statut d'un animal oracle : « (...) il avait un message, un avenir malheureux à dévoiler, un grand sacrifice à indiquer(...) tout bavant dans le creux de l'arbre »¹⁹. Ces figurations conduisent vers le sacré positif, l'hyène et le serpent, leur mouvement est lié immédiatement à l'arbre sacré.

Les représentants de l'impur ou du sacré non maîtrisé, s'incarnent dans les forces malfaisantes et ténébreuses, chez Kourouma la brousse est le lieu par excellence où se réfugient des sorciers, des génies, des bandits... etc. La case du féticheur, case royale qui introduit le sacré dans ses valeurs positives, s'attache aujourd'hui au sacré non- maîtrisé produisant des ténèbres. Le féticheur contribue à la dévalorisation et à la répréhension du lieu, cela apparaît dans le monologue où Salimata rappelle son excision

« La case du féticheur était isolée, ronde, réduite, encombrée, grouillante de margouillats. A l'intérieur, le fétiche dominateur était un masque épouvantable qui remplissait une grande moitié ; une lampe à l'huile flambait, fumait et brillait juste un peu pour maintenir tout le mystère. Le toit de paille, de la vieille paille noire de fumée était chargée de mille trophées : pagnes, paniers, couteau, etc. sur la brousse, sur les mystères s'ouvrait la porte ; elle est aussi très petite et à laquelle pendait une natte »²⁰.

¹⁸ Ibid., p, 155.

¹⁹ Ibid., p, 156.

²⁰ Ibid., p, 38.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

La forme circulaire de ce lieu et son isolement est le symbole de l'enfermement. Le mot « mystère », cité à deux reprises, désigne la pratique de la sorcellerie (le sacré négatif) et l'expression « *masque épouvantable* », le « *toit chargé de mille trophées* » explique la terreur et le rapprochement de la brousse. Ces marqueurs culturels propres à un espace déterminent et étayent la fécondité des sources d'un imaginaire intégré dans un fond culturel.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

3. Une écriture de dénonciation

Cette forme littéraire sert à examiner en quoi les croyances et les productions orales peuvent remplacer une critique du mal qui attaque l'Afrique livrée aux dictatures et à la corruption. Les travaux initiés par Papa Samba Diop et Florence Pavary, cette forme est également appelée « dystopie », une « *forme moderne utopique pour dire les violences infligée par l'Histoire à la société africaine : la blessure coloniale et nèo- coloniale, puis les nouvelles aliénations des indépendances* ». ²¹

Dans les romans de Kourouma la dystopie concerne des réalités décevantes de l'Afrique contemporaine, il s'agit d'une écriture romanesque de dénonciation. L'auteur s'appuie sur les figures matérielles des éléments pour exprimer la dystopie.

3.1 L'air et le vent

L'instabilité de la masse d'air et sa violence évoque la tempête, le vent s'intègre pour affermir cette violence cosmique « *On pourrait dire que le vent furieux est le symbole de la colère pure, de la colère sans objet, sans prétexte (...). Avec l'air violent nous pouvons saisir la furie élémentaire, celle qui est tout mouvement et rien que mouvement* » ²².

Le vent a un caractère violent : « *Un vent fou frappa le mur, s'engouffra par les fenêtres et les hublots en sifflant rageusement* » ²³ et Impétueux : « *Le ciel demeurerait haut et lointain, sauf du côté de la mer où de solitaires et impertinents nuages commençaient à s'agiter et à se chercher pour former l'orage* » ²⁴.

²¹ MESTAOUI, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque :aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, *Op. cit.*, p, 173.

²² *Ibid.*, p, 182.

²³ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, *Op. cit.*, P 27.

²⁴ *Ibid.*, p, 12.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

Le vent rappelle à Salimata ses mauvais souvenirs, « *Le vent redoubla d'intensité comme les douleurs et le soleil après l'excision, la nuit et les pleurs et le viol* »²⁵. Pendant l'harmattan le vent prend la forme de tourbillons et porte une poussière éblouissante, dans les *Soleils* Kourouma le nomme : Sirocco

*« C'en était trop et, irrémédiablement, cela provoqua le Sirocco qui a surgi sous forme d'un de ces prompts, rapides et violents tourbillons de poussière et de Kapok que seuls savent produire les bons harmattans du Horodougou. Le vent renversa, arracha, aveugla et le vacarme s'arrêta, chiens et pleureuses s'enfuirent et se réfugièrent dans et derrière les cases »*²⁶.

Kourouam cite un élément crucial propre à la saison sèche : les tourbillons qui dans le monde rural prennent un sens négatif ; ils annoncent les malédictions. Il insiste sur l'action du vent pour exprimer la violence des réalités africaines :

*« Cela s'ouvrait par des tourbillons de vent, de poussières et de feuilles mortes, débouchant du cimetières, animés et gonflés par les génies et les mânes des morts. Véritables malédictions ! les tourbillons s'engouffraient dans le village, arrachaient les chaumes, roulaient les Calebasses, emportaient les pagnes puis s'éloignaient en faisant rugir la brousse »*²⁷.

C'est à travers le vent qu'on comprend la déchéance de Fama : « *Les Soleils des indépendances s'étaient annoncés comme un orage lointain et, dès les premiers vents, Fama s'était débarrassé de tout : négoces, amitiés et femmes* »²⁸. Ces images arides dans ce milieu rural s'accumulent dans cette représentation, à propos de Salimata : « *Elle avait le destin d'une femme stérile comme l'harmattan et la cendre* »²⁹. En effet, l'harmattan est l'une des deux saisons de l'Afrique subsaharienne qui se caractérise par la sécheresse alors que la cendre désigne l'écroulement et l'anéantissement.

²⁵ Ibid., p, 75.

²⁶ Ibid., p, 104.

²⁷ Ibid., p, 121.

²⁸ Ibid., p, 24 .

²⁹ Ibid., p, 33.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

3.2 La terre et le feu

« Feu du soleil, feu de la foudre, feu de la terre, feu de la forge, la symbolique de l'élément qui brule c'est d'abord la purification, l'illumination, la passion-sa couleur est le rouge- mais aussi la destruction »³⁰.

Le feu est considéré comme un élément purificateur, il illumine et ses flammes figurent l'élan spirituel, cependant il peut être perçu négativement, il brule, il dévore et détruit. Dans certaines régions d'Afrique, le forgeron créateur à l'image de dieu, est un être impur, frappé de nombreux interdits, ils sont considérés aussi comme des maîtres des métaux et du feu ; la maîtrise du feu est un signe d'une société de civilisation. Fortement symbolique, elle fait des hommes des dieux.

Le retour de Fama à Togobala s'accompagne de feux de brousse : *« Un immense feu de brousse comme un orage ; des tourbillons de flammes craquaient, soufflaient, grondaient, tout ce qui le pouvait détalait »³¹. Cette ambivalence du feu, destructeur et fascinant se traduit dans l'œuvre par « le spectacle avait réveillé et revigoré Fama, mais le paysage refusait de se renouveler et de plaire »³² , les destructions et les dégâts que provoque le feu en brousse amènent à la pauvreté des populations dont il signe la misère, celle-ci existe aussi dans le paysage villageois ; « Entre les ruines de ce qui avait été des concessions , des ordures et des herbes que les bêtes avaient broutées, le feu brulées et l'harmattan léchées »³³. Le feu demeure une source de désolation et de brisement des villageois. Il a une forte puissance face à la vie humaine ; « Le souffle de l'harmattan avait tout dénudé. Dénudé même le petit bosquet du milieu du cimetière. Pauvre petite bosquet*

³⁰ PONT-HUMBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, Hachette, 1995, p, 211.

³¹ KOUROUMA, Ahmadou, *les soleils des Indépendances*, Op. cit., P 93 .

³² Ibidem.

³³ Ibid., p, 103.

Chapitre III : Temps et espace identitaires

démystifié »³⁴. Kourouma présente un amour pour ces terres stériles, pour cette aridité poussiéreuses, incarnent un monde bouleversé, bâtardisé.

Le retour de Fama à Horodougou marque une revue de ces terres brûlées, trace d'une situation désolante de ce continent.

« Après un village finissait la route bitumée. On entrait dans la piste et la poussière, la poussière en écran qui bouchait l'arrière, la poussière accrochée en grappes à tous les arbres, à toutes les herbes de la brousse, aux toits des cases, les routes en arrachaient, l'échappement en refoulait, et la poussière tournoyait, épaisse, à l'intérieure de la camionnette »³⁵.

Ainsi les habitants ne peuvent pas échapper à cette poussière qui ruine les êtres et les choses.

³⁴ Ibid., p, 115

³⁵ Ibid., p, 92.

Conclusion générale

L'écriture romanesque de Kourouma, comme nous l'avons vu tire sa force de l'oralité, ses structures font d'elle une écriture nouvelle qui devient par son essence un moyen d'expression et d'affirmation identitaire. Ainsi, l'oralité africaine malinké et l'écriture Kouroumienne sont le point de départ de la conscience identitaire malinké.

Cette identité se lit à deux niveaux, d'abord par le biais du style d'écriture du texte Kouroumien, ensuite par l'intégration des termes particuliers et des espaces culturels malinkés dont la présence dans les textes représentent pour l'auteur, un retour aux sources.

L'auteur est sous une double influence, une influence interne qui se présente dans son enracinement culturel et son histoire propre et une influence externe qui est le fait de la colonisation. Kourouma s'oppose en effet, à la notion de quête identitaire, car l'auteur ne recherche plus une identité mais il exprime celle qui le détermine.

Chez Kourouma, l'identité apparaît surtout sous les traits de la culture dont nous avons dégagé les éléments essentiels que sont, le griot, les proverbes, les rites, les croyances, les mythes, les noms totémiques ...etc.

Il s'agit de consacrer une langue qui s'appuie sur l'aire culturelle de l'auteur, c'est-à-dire la communauté malinké. La langue devient ainsi indissociable de la réalité culturelle. Le roman se présente comme le lieu d'appropriation de la langue qui devient un enjeu de l'affirmation identitaire, pour Pierre Soubias c'est : « *mettre dans la langue de l'Autre quelque chose de soi* »¹.

¹ MESTAQUI, Lobna, *Tradition orale et esthétique romanesque :aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Op.cit.,p, 21.

Conclusion générale

Kourouma utilise le temps et l'espace comme deux éléments essentiels culturels liés à une aire géographique donnée. L'ancrage culturel du temps et de l'espace se présente sous l'inspiration mythologique, les croyances traditionnelles et les formes de cultures propres à l'Afrique subsaharienne.

Les personnages de Kourouma ne sont pas seulement des êtres de papier mais ils ont une charge sémantique et référentielle. Leur représentation romanesque assure à la fiction un ancrage culturel et identitaire, ils représentent la réalité et font appel à des codes qui appartiennent aux productions littéraires orales. Cette fonction du personnage « archétype » caractérise cette nouvelle écriture.

L'épopée fait du héros un symbole pour dire les valeurs partagées d'une communauté et affirmer son identité. Pour Fama, le héros du roman, c'est la bâtardise qui prédomine et l'identité communautaire qui se détruit au cours des temps nouveaux qui signent la falsification des mœurs autochtones.

Lobna Mestaoui affirme :

*« Kourouma pourrait illustrer cette nostalgie de l'archaïque par la réactualisation de l'héritage traditionnel. C'est cette réexploitation qui nous permet de voir en lui l'optimisme de ce qui fait de l'écriture un « retournement » vers la parole évanescence, vers aussi le geste ancestral qui s'éphémère, du fait des temps modernes ».*²

² Ibid., p, 43.

Chapitre I :

*L'oralité et l'identité
langagière*

Chapitre II :
Identité culturelle et
archétype oral du
personnage Fama

Chapitre III :
Temps et espace
identitaire

Introduction générale

Conclusion générale