

L'effet de réel dans les romans de Kourouma

Amadou Koné

Volume 31, numéro 1, été 1995

La représentation ambiguë : configurations du récit africain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035962ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035962ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Koné, A. (1995). L'effet de réel dans les romans de Kourouma. *Études françaises*, 31(1), 13–22. <https://doi.org/10.7202/035962ar>

L'effet de réel dans les romans de Kourouma

AMADOU KONÉ

Ahmadou Kourouma, avec seulement deux romans publiés et une pièce de théâtre créée à Abidjan en 1972, est un des plus grands écrivains de l'Afrique, selon la critique. Son premier roman, *Les Soleils des indépendances*¹, est unanimement considéré comme un chef-d'œuvre. Eric Sellin, par exemple, affirme que le nouveau roman africain y a trouvé sa voie². La publication du second roman, *Monnè, outrages et défis*³, a été un événement littéraire majeur. Ce qui rend cette œuvre romanesque si révolutionnaire, c'est qu'elle apparaît comme un champ d'étude privilégié des plus grands problèmes littéraires de l'Afrique. D'abord, l'originalité de la langue française utilisée par Kourouma est remarquable. C'est sans doute cette originalité qui frappe au départ le lecteur. Les chercheurs l'ont dit et redit, (et Kourouma s'en est longuement expliqué

1. Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Les références à ce texte seront données en cours d'article, précédées par le sigle SI.

2. Eric Sellin, « Ouologuem, Kourouma et le nouveau roman africain », *Littératures ultra marines de langue française, genèse et jeunesse*, Ottawa, Naaman, 1974, p. 37-50.

3. Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Éditions du Seuil, 1990. Les références à ce texte seront données en cours d'article, précédées par le sigle MO.

lui-même⁴), ce romancier malinké assume le bilinguisme et s'efforce consciemment d'écrire une langue française qui tente d'obéir aux structures de la langue malinké. Ici, j'aimerais toutefois m'attarder plutôt sur la question de la représentation de la réalité que Kourouma propose dans ses livres, dimension qui a moins retenu l'attention de la critique. Car, en fait, l'intérêt de la langue se situe non seulement dans son originalité syntaxique et lexicale mais aussi dans sa capacité de traduire la réalité de façon satisfaisante. Autrement dit, si la langue utilisée par Kourouma est considérée comme très efficace, c'est qu'elle arrive mieux que d'autres à traduire la réalité vécue, c'est-à-dire le biculturalisme que vit l'Africain depuis la période coloniale jusqu'à nos jours.

Poser le problème de cette façon, comme on le voit, nous ramène aux vieilles notions de réalisme ou de mimesis, déjà grandement connues de la critique occidentale⁵. La critique du roman africain n'a pas non plus négligé l'étude du réalisme. Par exemple, Mineke Schipper⁶ a tenté de définir le réalisme dans le contexte africain en montrant que, généralement, le romancier africain a voulu écrire de « façon réaliste » pour corriger une fausse image et une histoire tronquée de l'Afrique livrées par le colonisateur. Le long article de Oyekan Oyomoyela relève la tendance de la littérature africaine vers le « réalisme socialiste » et le critique se demande pourquoi l'Africain ne parvient pas à imposer un « Africisme » ou « réalisme africain »⁷. Il semble que Oyomoyela conçoive les objectifs du réalisme de façon quelque peu étroite en les réduisant à la simple revendication de la correction des injustices sociales. Le réalisme ne vise pas que cela. Pour ma part, je considère que la volonté de rendre le réel en produisant « un effet de réel »⁸ convaincant, eu égard au référent, est à l'origine du réalisme romanesque. Cependant, ma préoccupation n'est pas de m'étendre sur ces notions de façon théorique,

4. Presque tous les articles sur Kourouma signalent l'originalité de la langue utilisée par ce dernier. Le romancier lui-même explique à Moncef Badday comment il a été amené à « traduire le malinké en français ». Voir « Ahmadou Kourouma, écrivain ivoirien », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, avril 1970, p. 2-8.

5. On ne peut pas ne pas penser ici au livre fameux de Erich Auerbach, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, paru en 1946. Pour la traduction française, Paris, Gallimard, 1968.

6. Mineke Schipper, « Toward a Definition of Realism in the African Context », *The New Literary History*, Spring 1985, Vol. 16, n° 3, p. 559-578.

7. Oyekan Oyomoyela, « Socialist Realism or African Realism? A Choice of Ancestors », *Research in African Literature*, Summer 1991, vol. 22, n° 2, p. 21-40.

8. Selon la célèbre formule de Roland Barthes. « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 81-90.

mais d'établir que l'un des grands intérêts de Kourouma est la façon dont il représente la complexe réalité africaine. Cette représentation de la réalité africaine ne nous conduit-elle pas vers le « réalisme africain » que chacun tente de décrire? Je voudrais montrer que la réussite de Kourouma vient de sa capacité de rendre cet effet de réel qui décrit l'Afrique dans sa complexité et que la langue utilisée par Kourouma, cette langue façonnée par le contexte et la tradition orale où s'enracinent les personnages de Kourouma, est précisément la plus apte à traduire cette réalité.

I. CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE ET RÉALITÉS AFRICAINES

Ce n'est pas dans le sujet du roman qu'il faut rechercher le talent d'innovation de Kourouma. Son premier roman, comme son titre l'indique si bien, décrit l'ère des indépendances. Si, à l'époque, le thème du désenchantement des indépendances africaines pouvait paraître nouveau, il faut cependant rappeler que, déjà avant les indépendances, le romancier sénégalais, Sembène Ousmane, avait fait pressentir les désillusions des Africains dans *Les Bouts de bois de Dieu* (1960). De la même façon, le thème de la colonisation, de la lutte anti-coloniale, exploité dans *Monnè, outrages et défis*, avait déjà été traité par de nombreux romanciers africains dont le Burkinabé Nazi Boni avec son *Crépuscule des temps anciens* (1963) ou le Malien Yambo Ouologuem avec le célèbre et controversé roman, *Le Devoir de violence* (1968). Donc, comme les autres romanciers africains, Kourouma décrit le contexte socio-historique africain et les deux étapes historiques qui restent cruciales dans l'évolution de l'Afrique et des Africains : la situation coloniale et la difficile gestion des indépendances. C'est là une affirmation sans grande originalité mais elle conduit à des questions qui ont leur intérêt. On peut déjà dire que, par ses thèmes, Kourouma révèle un parti pris réaliste, car il adhère à l'évolution historique de l'Afrique. Mais, peut-on se demander, le problème pour Kourouma consiste-t-il à rendre simplement une « copie » uniforme de la réalité? Qu'est-ce que cette réalité⁹ africaine? La réalité du colonisateur, présentée par le colonisateur, est-elle la même que celle

9. Le terme réalité est utilisé ici avec beaucoup de réserve. Descartes a raison de dire que la réalité fait partie des « notions qui sont d'elles-mêmes si claires qu'on les obscurcit en voulant les définir » (Principes, I, X). Disons que sans entrer dans les considérations philosophiques complexes, nous entendons par réalité, ce qui existe, opposé au néant, à l'imaginaire, à l'illusoire.

du colonisé? Est-ce celle présentée par le colonisé? Qu'est-ce que l'indépendance? Est-ce celle que conçoivent les responsables du parti unique ou celle des personnages tel que le Fama Doumbouya des *Soleils des indépendances*? En vérité, nous touchons là à d'autres concepts critiques, notamment celui de focalisation (qui voit et qui parle?) et, plus globalement, le structuralisme génétique de Lucien Goldmann qui nous conduirait au concept de vision du monde¹⁰. Ces différentes questions s'imposent dès que l'on entre dans l'œuvre romanesque de Kourouma.

Il me semble en effet que ce qui rend cette œuvre si importante, c'est précisément le type de représentation proposé par Kourouma. Et je crois que Kenneth Harrow a bien perçu le problème quand il signale très pertinemment à propos de *Monnè, outrages et défis*:

*If the novel reconstitutes the legend of conquest of Soba, it is even more about the translation and interpretation of those events*¹¹.

Kourouma montre précisément que la complexe réalité africaine depuis la colonisation ne saurait plus être traduite par une seule voix. Car elle n'est plus vue par un type de regard unique; elle n'est plus vue par des personnes ayant la même expérience du monde, «le même mode de connaissance», comme le note justement Christiane Ndiaye¹², la même culture; elle ne saurait donc être dite en une seule langue, par une seule voix. Dans le contexte particulier de l'Afrique colonisée et post-coloniale, Kourouma va faire une illustration brillante des phénomènes spécifiques du discours, déterminés par leur orientation dialogique, tels que les a décrits Bakhtine¹³.

10. Lucien Goldmann. *Pour un sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964. Et *Marxisme et Sciences Humaines*. Paris, Gallimard, 1970. Goldmann y explique les concepts clefs du structuralisme génétique.

11. Kenneth Harrow, « Monnè, outrages et défis : Translating, Interpreting, Truth and Lies — Traveling Along the Möbius Strip », *Research in African Literatures*, Summer 1991, vol. 22, n° 2, p. 228.

12. Christiane Ndiaye. « Sony Labou Tansi et Kourouma : le refus du silence », *Présence Francophone*, n° 41, 1992, p. 34.

13. M. Bakhtine signale très pertinemment les « phénomènes spécifiques du discours, déterminés par son orientation dialogique parmi des discours "étrangers", à l'intérieur d'un même langage (dialogisation traditionnelle), parmi d'autres "langages sociaux", au sein d'une même langue nationale, enfin au sein d'autres langues nationales, à l'intérieur d'une même culture, d'un même horizon socio-idéologique ». *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 99.

II. REPRÉSENTER LA RÉALITÉ AFRICAINE CONTEMPORAINE

Si *Les Soleils des indépendances* décrit les indépendances africaines comme tant d'autres romans africains, ce roman le fait de façon novatrice en ce sens que la perception de l'indépendance est relative à deux types de foyers de regard au moins. Le regard de Fama Doumbouya, prince du Horodougou et dernier légitime Doumbouya, et le regard dominant du narrateur. La différence entre les deux regards réside en ceci que, quoique Malinké, le narrateur acquis à l'expérience du monde africain nouveau, celui de la colonisation et celui des indépendances, comprend sinon le fonctionnement du nouveau monde, du moins les nouvelles grandes règles du jeu. Son regard livre la réalité « normale », c'est-à-dire normalisée par le nouveau pouvoir issu de la colonisation et des « indépendances ». Or, Fama Doumbouya, authentique prince traditionnel, « né dans le manger, l'or et les femmes », ne connaissant que sa culture traditionnelle, et ne connaissant que sa langue malinké, ne peut percevoir la nouvelle société, le nouveau monde, qu'à travers ses propres normes : sa culture, sa langue même, son monde, le Horodougou qu'il se rappelle, le Horodougou du Soleil, de l'honneur et de l'or (SI, 19). L'évaluation de tout ce qu'il voit et vit se fait en fonction de la culture du Horodougou, les valeurs de la tradition. C'est pour cela que tout ce qu'il perçoit et vit quotidiennement dans la ville lui semble entaché de bâtardise. S'il a « lutté » contre les Français, c'est qu'il se faisait une certaine idée des indépendances. Elles devaient, dans son esprit, marquer un retour vers les valeurs traditionnelles authentiques et donc vers la réhabilitation des anciens princes. Malheureusement, les indépendances ont trahi. Qu'ont-elles apporté à Fama ? « Rien que la carte d'identité nationale et celle du parti unique » (SI, 23). La vision du monde que nous propose Fama Doumbouya est celle d'une classe d'hommes qui furent puissants dans le passé et que l'indépendance ne rétablit pas dans leur puissance perdue ou diminuée sous la colonisation. Le narrateur qui n'appartient pas à cette classe n'adhère certes pas à cette vision du monde. Plus adapté au contexte contemporain, il prend ses distances vis-à-vis du personnage. Comme l'explique Lukács dans sa *Théorie du roman*¹⁴, le romancier (représenté ici par le narrateur), dépasse la conscience de son héros, ce qui lui permet de témoigner du caractère dégradé de la recherche de celui-ci. Si nous pouvons dire que Fama est un inadapté, c'est que le narrateur montre qu'il a pu lui-même s'adapter à la situation.

14. Georges Lukács, *La Théorie du roman*. Paris Gonthier 1963

Les deux visions sont inconciliables cependant. Les valeurs de Fama sont authentiques dans sa culture et dans sa société traditionnelle malinké. Elles sont inauthentiques dans la société des indépendances. Fama est le héros problématique par excellence.

Ce type de représentation de la réalité se retrouve aussi dans *Monnè, outrages et défis*. Dans ce dernier roman, la situation est plus complexe car elle est changeante et le héros, Djigui, doit constamment ajuster sa vision de la réalité. L'histoire est celle de la conquête des pays de Soba par les Français. Djigui Keita, le roi malinké de Soba, est incroyablement vaincu dans des circonstances dérisoires. Cette défaite est difficile à accepter car Djigui est convaincu qu'il a assuré la pérennité de la dynastie des Keita par les sacrifices et surtout la longue prière imposée à tous (MO, 15). D'autre part, il avait reconnu le messager du malheur prédit depuis le XII^e siècle et les esclaves avaient exorcisé ce dernier selon les rituels prescrits (MO, 18). Alors, comment croire à une défaite, comment croire qu'une colonne française ait pu franchir la colline Kouroufi, truffée de sortilèges? (MO, 34). Si la défaite est matériellement irréfutable, psychologiquement, elle reste douteuse. Certes, le griot Kindia Mory Diabaté, envoyé de Samory, reconnaît dans un premier temps la défaite du Mandingue et demande à rentrer dans son Konia natal :

Chaque fois que les mots changent de sens et les choses de symboles, je retourne à la terre qui m'a vu naître pour tout recommencer : réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses (MO, 41).

Mais à partir du moment où Djigui réussit à s'attacher les services du griot, celui-ci a un autre langage qui permettra à Djigui d'adopter une attitude héroïque différente de celle d'un vaincu. Le narrateur explique :

Offrez un bon cheval et un bon griot à un prince malinké. Demandez-lui l'univers : il vous l'amènera à l'attache. Djigui avait déjà un très bon cheval[...]; il venait de s'attacher un excellent griot. Qu'allait-il attaquer et conquérir? (MO, 44).

En fait, l'héroïsme qui commence à partir de ce moment-là n'est pas un héroïsme de l'action mais un héroïsme qui se bâtit sur l'interprétation des événements, sur la perception de la situation, sur la vision que Djigui aura des choses, grâce au griot. Par exemple, dans la tradition, la cérémonie de la consommation du *déguè* est une cérémonie d'humiliation pour le roi vaincu qui doit reconnaître la suzeraineté de son vainqueur. Quand donc Djigui, confronté à cette humiliation,

songe à la mort, c'est le griot Diabaté qui se montre le maître de la situation. Il arrive en effet au palais avec ses cinq belles griottes et leurs voix assainissent l'atmosphère, réconcilient l'univers, convainquent Djigui qu'il y a lieu de triompher plutôt que de se morfondre : «Keita! Keita! Totem hippopotame! Levez-vous pour triompher; votre griot est là pour vous accompagner et vous glorifier» (MO, 47). Ainsi, par la magie du verbe, la honte s'est transformée en gloire et le rituel d'humiliation est devenu un rituel de triomphe. Plus tard, quand ces visites du Vendredi seront abolies par l'administration coloniale, ça sera sur les sollicitations du griot qu'elles seront rétablies. Car :

pour tous les sujets du Centenaire, elles constituaient le brillant nécessaire, la parure complémentaire à la splendeur du Bolloda, et pour certains, les forces et pouvoirs de Djigui ne seraient jamais rétablis tant que ne reprendraient pas les visites. (MO, 220).

Le second personnage dont les paroles agissent sur Djigui et sa perception de la réalité est l'interprète Soumaré. Dès les premiers jours de la défaite, il a fait comprendre à Djigui qu'il est un chanceux. Après la pacification du pays, Soumaré va présenter à Djigui le train comme un grand honneur que la France lui fait à lui, «le chef nègre le plus gradé de la colonie» (MO, 74). L'interprète présente le projet comme si c'était une récompense qui est faite à Djigui.

Les Blancs sont toujours entiers; quand ils veulent vous honorer, ils vous comblent, vous grandissent au point que vous vous sentez frêle et petit sur vos jambes-, le gouverneur a ajouté à cet honneur celui, incommensurable, de tirer le rail jusqu'à Soba pour vous offrir la plus gigantesque des choses qui se déplacent sur terre : un train, un train à vous et à votre peuple» (MO, 74).

Cet événement ramène Djigui à une meilleure (?) interprétation de sa destinée.

Sa destinée se révéla à lui. Comment avait-il pu, avec son savoir, parcourir tant de signes sans les avoir déchiffrés? Comment avait-il pu se tourmenter tant de jours sans avoir vu qu'il était un élu, un comblé, un chanceux dont tous les sacrifices avaient été acceptés. D'abord les nazaréens n'avaient jamais occupé le Bolloda et Soba : ils résidaient au sommet de la colline où Djigui les avaient plantés avec ses sortilèges. Djigui n'avait jamais été subjugué : il restait roi. Il était là, entier dans les honneurs et dans ses prérogatives, debout sur sa terrasse, essayant en vain de cerner la diversité et les limites de son pouvoir et de sa force» (MO, 75-76).

En fait le pouvoir de Djigui est des plus limités, sa force est dérisoire. C'est à ses yeux, à ceux de son griot et de ses courtisans qu'il paraît grand. Et en vérité plusieurs événements permettent à Djigui de comprendre son impuissance. La besogne du train, par exemple, se révélera être un cauchemar. Mais même si la réalité contredit souvent la perception que Djigui en a, il faut croire que ce n'est pas par simple fantaisie que Djigui comprend les choses comme il les comprend. Il se représente le monde en fonction de sa culture et très souvent par l'intermédiaire de son griot. Là encore, comme dans *Les Soleils des indépendances*, la perception des événements par Djigui est différente voire opposée à ce qu'on pourrait appeler les faits réels. On peut aller jusqu'à dire que Fama est un inadapté ou un fou. On ne peut dire cela de Djigui. Même la dérisoire résistance — le boribana de Djigui — contre le commandant Bernier (MO, 195-196) est un comportement justifiable dans la logique de Djigui et du griot. Les romans de Kourouma mettent en dialogue au moins deux visions de la réalité, deux visions irréductibles : la vision du narrateur ou de certains personnages africains intégrés au nouveau système et la vision de ceux qui vivent l'histoire, les valeurs, la réalité du passé, la vision de ceux qui entendent et énoncent les paroles traditionnelles. La complexité d'une telle situation ne peut être rendue par la seule langue française.

III. L'AMBIGUÏTÉ LINGUISTIQUE ET L'EFFET DE RÉEL

L'action de *Monnè, outrages et défis* se situe dans un contexte qui, en lui-même, crée le bilinguisme. Car cette histoire de la première rencontre et des débuts de la cohabitation conflictuelle entre les Malinkés et les Français pose — à moins de l'occulter par un artifice — le problème de la communication entre les deux « ethnies ». L'histoire des *monneu* de Djigui et de son peuple est racontée par un narrateur qui, à défaut d'adhérer totalement à la vision de Djigui et de son entourage, respecte leur perspective. S'il fait preuve de lucidité parce qu'il dépasse leur conscience, il comprend néanmoins leur réalité. Et il sait précisément quand passer la parole à Djigui¹⁵, Fadoua ou au griot Diabaté. Il est évident que ceux-ci ne peuvent utiliser qu'une langue adaptée au contexte, la langue malinké. En fait, le problème qui se pose à

15. De nombreux passages dans le roman sont racontés par Djigui lui-même, notamment les monologues intérieurs qui traduisent les pensées intimes de Djigui. Par exemple, p. 32-33 quand il fait part au lecteur des raisons pour lesquelles il ne peut pas obéir aux ordres de Samory et brûler Soba.

ces personnages, en réalité au romancier, c'est que tous sont placés dans une situation où la langue africaine et la langue occidentale entrent en conflit. Le conflit des visions se traduit aussi par le conflit des langues. Dans cette situation, l'interprète apparaît comme le symbole du bilinguisme et le conciliateur des deux perceptions d'une réalité complexe. Non seulement l'interprète peut se livrer à des traductions volontairement infidèles mais encore il éprouve quelquefois de réelles difficultés à traduire certains mots, certains concepts en malinké. Comment traduire le mot «civilisation», par exemple? L'interprète traduit par «devenir toubab» (MO, 57). L'histoire de la deuxième guerre mondiale montre bien l'impossibilité de traduire le français en malinké et la confusion qui résulte de cette impossibilité :

L'interprète a dit *gnibaité* pour liberté; dans les commentaires du griot, cette *gnibaité* est devenue *nabata* qui littéralement signifie «vient prendre maman». La liberté, la *nabata*, avait, pour ceux du Bolloda, cette dernière signification. Le Centenaire déconcerté se demandait pourquoi de Gaulle voulait absolument équiper tous les Noirs d'Afrique, nous garantir à nous tous, des porteurs de vieilles mamans. Après de vaines et épuisantes explications, pour faire saisir les notions de citoyen et d'égalité [...].(MO, 218).

On voit clairement que le monde du Blanc, rendu dans la langue française, est tout à fait incompréhensible pour Djigui et pour les Malinkés en général. Heureusement, le griot est là pour «clarifier» la situation, pour présenter la réalité telle qu'elle est comprise et telle qu'elle convient aux oreilles de Djigui et de ses courtisans. À cet égard, l'explication que le griot fait de la fin de la deuxième guerre mondiale est édifiante. La façon dont le griot présente ces événements historiques satisfait Djigui beaucoup plus que le discours «confus» du Commandant Héraud (MO, 215-217).

Le griot en effet raconte comment les chefs alliés, de Gaulle, Churchill, Roosevelt et Staline sont allés consulter le plus grand sorcier de l'univers qui leur dévoile les secrets de guerre du maître de Berlin, ses faiblesses, ses totems. Après avoir fait les sacrifices appropriés, explique-t-il, ils usent d'un stratagème par lequel Hitler, ensorcelé, comme l'avait dit le devin, se laisse abuser et sera vaincu. Il se réfugie dans les boyaux de pangolin de son palais comme l'avait fait dans les montagnes de Koulikoro l'empereur Soumaro Kanté.

Djigui décocha un sourire d'admiration pour de Gaulle : il venait de comprendre l'histoire de la deuxième guerre mondiale (MO, 217).

Ainsi donc la réalité est comprise par Djigui et les siens quand elle est présentée dans la langue qui convient et aussi quand elle s'intègre dans l'imaginaire malinké. Car, on le voit bien ici, l'épopée des quatre chefs alliés n'est comprise que parce qu'elle a été mise en rapport intertextuel avec l'épopée mandingue. Mais le dialogue entre *Monné* et cette épopée mandingue est beaucoup plus profond et beaucoup plus complexe¹⁶. Ce n'est pas ici mon propos.

L'originalité des romans de Ahmadou Kourouma réside dans la langue utilisée, explique-t-on souvent. En réalité, l'africanisation de la langue française n'est pas une simple technique rhétorique, une recherche artificielle d'effets stylistiques. Elle obéit à une nécessité de traduire la complexité de la réalité africaine qui est différente selon les perspectives sous lesquelles elle est vue, selon la culture à laquelle appartient le personnage qui voit et qui parle. La création de ces effets de réels subtils me semble être l'innovation la plus importante et le plus grand apport de Kourouma au roman africain.

16. Cf. la thèse inédite de James Mc Guire, *Narrating the Mandé : West African Identity and the Mande Francophone Novel*, Evanston, Northwestern University, 1994.