



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Notice - Notice

Notice - Notice

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

SURVIVANCE DE L'ART ORAL TRADITIONNEL DANS LE
ROMAN NÉGRO-AFRICAIN D'EXPRESSION FRANÇAISE:
"Karim" D'OUSMANE SOCÉ
ET
"Les Soleils des Indépendances" D'AHMADOU KOUROUMA

par
KASENDE LUHAKA ANYIKOY
Département des Lettres Françaises
Faculté des Arts

Thèse présentée à
L'École des Études Supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès Arts
(Lettres Françaises): M.A.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Vous le / Note obtenue

On le / Note obtenue

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-85823-0

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

RÉSUMÉ DE LA THESE

L'étude de la survivance de l'art oral traditionnel dans le roman négro-africain d'expression française, cas de Karim d'Ousmane Socé et des Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma, aborde en trois chapitres les différents aspects importants suggérés implicitement par la formulation même du sujet de cette thèse dans une perspective à la fois ethnologique, sociocritique et textuelle.

Le premier chapitre, s'appuyant sur des données théoriques, circonscrit en la précisant et en l'intégrant dans le contexte du milieu traditionnel négro-africain la notion de l'oralité à la fois comme littérature et comme art. Les autres points de ce chapitre déterminent les critères esthétiques et structurels de l'oralité comme art et présentent les deux univers imaginaires des romans choisis dans cette étude comme cadre de production ou de réalisation de l'oralité.

Le deuxième chapitre relève des univers romanesques

tous les énoncés de la littérature orale, en analyse le contexte d'usage et les interprète au niveau syntagmatique selon la logique et les données représentant les référents extratextuels. Deux tableaux à la fin de ce chapitre explicitent la correspondance entre la thématique de chaque roman et la valeur affirmative de différents énoncés de la littérature orale utilisés par l'auteur, éclairant ainsi la place de l'oralité dans les romans.

Le troisième chapitre dégage des univers des romans les différentes caractéristiques de l'oralité en tant que techniques narratives, établit le rapport fonctionnel entre ces dernières et les thématiques ou les thèses des romans tout en démontrant que ce choix narratif et structurel participe de la stratégie discursive globale des auteurs pour le besoin des thèses qu'ils soutiennent.

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pu revêtir sa forme définitive sans l'assistance de certaines personnes auxquelles nous devons exprimer ici toute notre reconnaissance.

Nous remercions particulièrement monsieur Robert Major qui a accepté de diriger cette thèse. Ses remarques et ses conseils nous ont été d'un secours inestimable. A travers lui c'est à monsieur Pierre Kunstmann, Président du Comité des Études supérieures, et à tous les professeurs du Département des Lettres Françaises que nous adressons nos vifs remerciements. Leur appui scientifique et leur encouragement ont servi de tonique à notre détermination.

Nous remercions également madame Colette Mangin du Service des Bourses, monsieur André Brossard du Bureau des Étudiants Étrangers, et tous les membres du Personnel de soutien du Département des Lettres Françaises. Les interventions ponctuelles et l'accueil chaleureux des uns et des autres pendant nos difficultés matérielles et morales ont entretenu en nous, non seulement le sentiment d'appartenir à une communauté attentive mais également la flamme de notre espoir.

INTRODUCTION

Historiens et critiques "panoramistes" de la littérature négro-africaine d'expression française ont réalisé recensions critiques et classifications qui ne finiront pas de sitôt d'inspirer des chercheurs intéressés à la production littéraire d'Afrique noire. Les travaux de ces critiques historiens, tels que Thomas Melone, Lilyan Kesteloot, Jacques Chevrier, Jean-Pierre Makouta M'boukou¹, et d'autres plus récents, comme ceux de Mohamadou Kane, Guy Ossito Midiohouan et Ngandu Nkashamu², tous de grande importance, ont abordé avec force détails l'aspect de la signification du roman négro-africain et en ont confirmé la richesse, la diversité et l'originalité thématiques. Ces recherches de valeur scientifique indéniable apparaissent du premier coup comme des réponses

¹ Thomas Melone, De la Négritude dans la littérature négro-africaine, Paris, P.A., 1962, 141 p.
Lilyan Kesteloot, Anthologie négro-africaine, Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle, Vervier, Gérard, 1967, 478 p.
Jacques Chevrier, Littérature nègre, Paris, Armand Colin, 1974, 287 p.
Jean-Pierre Makouta M'boukou, Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française (Problèmes culturels et littéraires), Abidjan, N.E.A., 1980, 349 p.

² Voir la bibliographie.

spontanées et toute naturelles à la question à la fois implicite et pressante inhérente à toute production littéraire ou artistique: qu'est-ce que l'auteur dit dans son oeuvre? Question génératrice de ce qu'on est convenu d'appeler aujourd'hui la lecture plurielle car, appliquée à chaque oeuvre isolément ou à un corpus constitué d'une manière synchronique, elle permet au texte de toujours apparaître sous un éclairage nouveau et de dévoiler de nouvelles significations, selon les lectures qui en sont faites. Soumise à la question fondamentale du sens, la production littéraire négro-africaine a inspiré plusieurs discours critiques qui constituent de nos jours un patrimoine culturel considérable, et même déroutant. Ngal a bien compris ce phénomène lorsqu'il émettait il y a vingt ans la réflexion selon laquelle,

quel que soit le degré d'ouverture du texte, ce qui constitue essentiellement la rencontre du lecteur avec l'oeuvre, c'est qu'enfin chacun y voit, y place les projets qu'il a choisis, y entend la voix qu'il a voulu entendre³

Ainsi, les interventions critiques postérieures à celles de Jacques Chevrier et de Lilyan Kesteloot ont-

³ Ngal Mbwil a Mpaang, Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française, Lubumbashi, Mont Noir, 1972, p. 11.

elles porté non seulement sur les oeuvres des romanciers, poètes et dramaturges négro-africains, mais également sur la critique de ces oeuvres. C'est la critique de la critique, attitude de recherche qui semble être dictée par le sentiment naturel de conquérir sa parcelle de notoriété au panthéon inauguré par les précurseurs dans le domaine où l'on arrive en second. Car, armé de présupposés et de projets nouveaux pour trouver dans une oeuvre autre chose, pour y voir et y placer les projets qu'on a choisis dirait Ngal, les critiques des générations suivantes cèdent souvent et facilement à l'attrait de la remise en question des positions soutenues par leurs prédécesseurs. De remise en question en remise en question, la chaîne du discours critique sur la production littéraire négro-africaine s'allonge, interminable, vers une infinité de positions et les maillons de toutes ces vérités deviennent insaisissables. C'est le destin commun à toutes les littératures du monde mais qui, pour la littérature négro-africaine, ressemble à celui du continent dont elle exprime les multiples modes de vie et fait le récit pathétique de l'aventure historique singulière.

Cette situation est d'autant plus préoccupante que près de soixante ans après Batouala, véritable roman nègre

(1921) du guyanais René Maran, l'opinion critique littéraire occidentale et africaine s'interroge encore sur la nature de la critique et des méthodes de lecture à appliquer aux oeuvres littéraires d'Afrique francophone. Il suffit, pour s'en rendre compte de se reporter à l'orientation du discours critique de la dernière décennie. En effet, "Quelle critique adopter pour la littérature africaine?" d'A. Chemain⁴, Comprendre la littérature africaine écrite de Ngandu Nkashama⁵, "Quelle critique africaine?" de R. Fayolle⁶ et dernièrement La littérature africaine et sa critique de Locha Mateso⁷ sont autant de sujets suggestifs: le discours critique semble, en grande partie, se construire sur des remises en question recherchant, on dirait, une utopique unanimité au sujet des méthodes et des attitudes à adopter pour

⁴ A. Chemain, "Quelle critique adopter pour la littérature africaine?", in Recherche, Pédagogie et Culture, nos 35-36, 1978, p. 33-38.

⁵ Ngandu Nkashama, Comprendre la littérature africaine écrite, Issy-les-Moulineaux, Ed. Saint-Paul, Les classiques africaines, 1981, 127 p.

⁶ R. Fayolle, "Quelle critique africaine?", in Présence africaine, no. 123, 3e Tri 1982, p. 103-110.

⁷ Locha Mateso, La littérature africaine et sa critique, Karthala, Paris, 1986, 399 p.

"mieux comprendre" les créations littéraires négro-africaines. Aussi, devant ce questionnement sans fin, est-il permis de se demander si les créations littéraires africaines - inscrites pourtant dans le cadre global de l'évolution du monde depuis le début du vingtième siècle - relèvent d'une pratique sui generis, les rendant ainsi réfractaires à toute approche critique pour leur décryptage.

Il s'est dessiné là une tendance dont les apports ont contribué à l'enrichissement du patrimoine littéraire négro-africain, mais cette tendance doit désormais composer avec d'autres attitudes de recherche dans un nouvel esprit de complémentarité et de tolérance des sensibilités critiques. Car, l'intérêt porté à une oeuvre par chaque analyste est toujours tributaire des "projets qu'il a choisis, (de) la voix qu'il a voulu entendre". Or, l'intérêt et les projets de lecture sont non seulement liés aux goûts et à la compétence culturelle de l'analyste mais varient aussi selon les moments de l'Histoire. Un nouveau contexte historique éveille chez le critique abordant une oeuvre de nouveaux intérêts et lui suggère de nouveaux projets. L'oeuvre littéraire est une réalité polysémique dont les points d'attrait ne sont pas les

mêmes pour tous les regards et pour tous les temps.

Karim (1935) d'Ousmane Socé et Les Soleils des indépendances (1968), deux romans dans lesquels nous nous sommes proposé d'étudier la survivance de l'oralité négro-africaine en tant qu'art, ont fait l'objet d'études surtout thématiques et sociologiques réalisées entre autres par Lilyan Kesteloot, Jacques Chevrier, Mohamadou Kane et Guy Ossito Midiohouan¹.

Malgré la distance temporelle qui les sépare, ces deux romans présentent chacun un contenu discursif développant des idées soutenues par les ressources de la sagesse traditionnelle africaine, cette dernière suggérée implicitement par les deux écrivains comme ultime recours dans la recherche des solutions à certains problèmes qui se posent dans les milieux africains modernes. Qu'ils se conçoivent, à des moments différents de l'évolution historique de l'Afrique engagée inéluctablement dans la voie des changements, comme un discours interculturaliste pendant la période coloniale (le cas de Karim), ou comme la critique des moeurs socio-politiques de l'Afrique des indépendances (le cas des Soleils des indépendances), ces

¹ Voir la bibliographie.

deux romans sont avant tout des oeuvres traditionalistes. Ce fond commun les rapproche et justifie notre choix pour une étude portant sur la survivance de l'art oral traditionnel dans le roman négro-africain d'expression française. En effet, dans sa classification, Lilyan Kesteloot considère Karim comme un roman traditionaliste; quant aux Soleils des indépendances, Jacques Chevrier, dans Littérature nègre, lui reconnaît un univers où "la tradition et le modernisme forment un mélange souvent baroque" (p. 158) tout en le classant parmi les romans du désenchantement.

Nous avons considéré, en les confrontant à nos convictions, certaines données de fond établies par des études antérieures pour tenter de montrer le rapport régissant ce qui est perçu comme messages dans les oeuvres choisies et les éléments de la littérature orale traditionnelle. A la question du sens s'ajoute donc celle, complémentaire, du fonctionnement de la logique discursive interne des oeuvres, qui donne à certains épisodes de ces dernières leur force persuasive.

La structure du travail obéit à la logique implicite du sujet de travail: le premier chapitre présente d'une part, le fond théorique relatif à la notion de l'oralité

comme art de la parole et comme littérature, d'autre part l'univers des romans en tant que contexte imaginaire de production de l'oralité; le deuxième chapitre porte sur l'étude de l'oralité dans les romans, c'est-à-dire l'analyse des circonstances de production du discours oral et l'interprétation des énoncés; le troisième chapitre examine l'oralité comme technique du récit dans les romans.

Nous nous sommes inspiré des études de Dogbé, de Genette, de Todorov, de Sartre, de Mohamadou Kane pour la détermination des critères de définition de l'oralité comme art et technique du récit. Les travaux de Suleiman et de Halsall nous ont permis de concevoir une grille de lecture pour l'établissement du rapport didactique et pragmatique entre les énoncés de la littérature orale et l'exposé ou le fond thématique des romans.

Notre approche est donc syncrétique: à la fois ethnologique, sociocritique et textuelle. Car, en considérant l'art comme étant aussi un moyen ou un procédé pour atteindre un but, nous ne pouvions éluder la contrainte logique d'établir le rapport entre l'usage de l'oralité en tant qu'art de la parole et les thèses développées dans les romans, et de nous interroger sur la

valeur argumentative ou pragmatique des énoncés relevés par rapport à la thèse, tout en nous reportant aux référents extratextuels.

CHAPITRE PREMIER: FOND THÉORIQUE
L'ORALITÉ DANS LE MILIEU AFRICAIN
TRADITIONNEL

1.1 La notion de l'oralité traditionnelle

Comme toutes les sociétés humaines primitives, les milieux traditionnels africains ont utilisé le langage oral pour répondre aux besoins de la communication. A l'intérieur d'une même sphère culturelle, l'oralité comme moyen de transmission de message entre les êtres humains transcende ce que Pierre Guiraud appelle la fonction référentielle. Cette fonction selon Guiraud:

est la base de toute communication; elle définit les relations entre le message et l'objet auquel il réfère; le problème fondamental étant de formuler à propos du référent une information vraie, c'est-à-dire objective, observable et vérifiable⁹.

C'est au-delà de cette dimension objective que se situe l'oralité dont il est question dans cette étude. Il s'agit d'examiner certaines utilisations du discours oral traditionnel africain produit dans des circonstances autres que celles ordinairement créées ou connues pour la transmission du message objectif. L'oralité dans le milieu africain traditionnel est à inclure dans le

⁹ Pierre Guiraud, La sémiologie, Paris, PUF, 1983, p. 10.

contexte global des pratiques rituelles discursives, réfléchies et élaborées, en vue de l'harmonie et de l'équilibre au sein de différents groupes sociaux. C'est vu sous cet aspect que le concept se définit comme l'ensemble des pratiques orales de la parole permettant, dans les milieux traditionnels, "d'assurer la transmission à la progéniture du patrimoine culturel rudimentaire et de préserver l'équilibre familial par la culture"¹⁰. Yves-Emmanuel Dogbé parle quant à lui de la littérature, et selon cet auteur:

les toutes premières paroles de littérature orale sont celles énoncées dans l'intimité de la cellule familiale, avec la rigueur et la ferveur de préceptes, sous la forme d'un axiome, d'une sentence; ce sont également celles qui sont chargées délibérément d'éléments didactiques et normatifs, à l'attention des jeunes gens et, partant, de toute la collectivité.¹¹

Il s'agit donc de la littérature orale de l'Afrique traditionnelle considérée sous la perspective d'une pratique sociale à la fois éthique, esthétique, didactique, artistique et pragmatique; une pratique sociale au moyen de laquelle les contes, les fables, les

¹⁰ Yves-Emmanuel Dogbé, Négritude, Culture et Civilisation, Paris, Akpagnon, 1980, p. 112.

¹¹ Loc. cit.

légendes, les proverbes, les paraboles, les énigmes...ont "dans ce type de société une part essentielle dans l'éducation du citoyen et la formation de sa conscience morale et civique"¹².

En tant que littérature, l'oralité dans la tradition africaine est un art, et comme tel, elle peut se définir à partir de certains critères; en tant que pratique sociale, elle remplit certaines fonctions.

1.2 Oralité comme art

Pour préciser le sens du discours oral traditionnel comme art, il importe avant tout de circonscrire l'acception de ce dernier en tant que concept. Nous retiendrons la double signification du mot art à la fois comme "moyen d'obtenir quelque résultat"¹³ et comme "expression par les oeuvres de l'homme, d'un idéal esthétique"¹⁴.

Placées dans le contexte de la vie des communautés, ces

¹² N'S. Ahglémagnon, Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire, Paris, Mouton 1969, cité par Yves-Emmanuel Dogbé, op. cit., p. 121.

¹³ P. Robert, Petit Robert 1, Paris/Montréal, Les dictionnaires Robert-Canada S.C.C., 1990, p. 107.

¹⁴ Loc. cit.

deux acceptions sont complémentaires. En effet, le résultat à obtenir dépend aussi bien de la parole orale comme moyen que de sa force en tant qu'idéal esthétique conçu pour produire des effets attendus par la poétisation de la réalité. Le choc positif qui naît de la représentation idéalisée de la réalité est le résultat de ce que les théoriciens de la littérature appellent "l'écart à la norme", critère déterminant par lequel, entre autres, se définit l'énoncé littéraire, et qui sert la dimension pragmatique de l'oralité. Car dans les milieux traditionnels africains, la littérature orale est une pratique sociale à la fois esthétique et pragmatique.

Compris dans ce double sens, l'oralité doit être intégrée dans les conditions habituelles de production du discours où le destinateur (le narrateur) adresse un message au destinataire (narrataire).

Pris au sens d'une pratique discursive esthétique et pragmatique, et inscrit dans le contexte normal de sa réalisation, l'art oral traditionnel africain peut donc s'analyser dans sa fonctionnalité à partir des rapports qui s'établissent entre le locuteur et l'allocutaire. Ce dernier raisonnement nous conduit à la détermination des critères théoriques de l'oralité comme art et à parler de

ses fonctions en tant que discours artistique et pragmatique. Il s'agit de répondre aux deux questions implicites et complémentaires inhérentes à la nature de l'oralité dans les milieux africains traditionnels: que recherche l'utilisateur de la littérature? (question se rapportant à l'aspect utilitaire ou pragmatique), et comment s'y prend-t-il pour obtenir ce qu'il recherche? (question renvoyant à l'aspect esthétique ou artistique).

1.3 Fonctions sociales de l'oralité et ses critères théoriques comme art

1.3.1 Fonctions sociales

Ce que nous venons d'affirmer ci-haut nous permet de poser ce postulat initial d'après lequel le griot, le conteur, le poète, le sage et tous les utilisateurs de la littérature orale africaine cherchent à atteindre un but par l'art du discours oral. Admis comme tel, ce postulat sert à déterminer les fonctions de l'oralité et les conditions essentielles de sa réalisation pour son efficacité. Il obéit en outre, par la réunion de ces conditions, à ce que l'on peut appeler par analogie de fond, un machiavélisme littéraire érigé absolument en un ensemble de moyens que justifie la fin. L'art oral traditionnel africain est

donc une parole littéraire; et comme telle, elle

se distingue des autres paroles par sa forme et son contenu. Elle est au point de vue du fond, la recherche d'une harmonie, d'un équilibre au sein de la vie sociale par la dénonciation des malaises, des carences de la communauté, et par l'exposition ou la suggestion des éléments restaurateurs d'un ordre idéal¹⁵.

La pratique de cette activité littéraire s'inscrit dans le cadre de différentes rencontres sociales, rencontres au cours desquelles sont rendues possibles les conditions minimales d'échange verbal entre les membres d'une communauté. Car, comme toute littérature, la parole littéraire orale "est destinée à établir le dialogue entre les hommes, dialogue institué autour de ce qui les préoccupe ou est susceptible de les préoccuper tous dans leur vie sociale"¹⁶. C'est donc dans les veillées familiales ou rituelles, dans le rassemblement public de tous genres sous l'arbre de palabre...que se déploie cette littérature orale.

1.3.2. Critères théoriques de l'oralité comme art

a) Critères esthétiques des énoncés

¹⁵ Yves-Emmanuel Dogbé, op. cit., p. 108.

¹⁶ Ibid, p. 27.

Activité sociale à la fois artistique et pragmatique, l'art oral traditionnel africain doit s'évaluer au moyen des critères déterminés à partir de sa double fonctionnalité. Le caractère allégorique du récit, le recours au langage métaphorique ou métonymique, et toutes les réalisations discursives à valeur symbolique sont autant de manifestations d'écart qui confèrent aux énoncés leur nature artistique, et partant, leur vigueur persuasive dans un récit pragmatique. En effet, la beauté en littérature, affirme Jean-Paul Sartre,

agit par persuasion comme le charme d'une voix ou d'un visage, elle ne contraint pas, elle incline sans qu'on s'en doute et l'on croit céder aux arguments quand on est sollicité par un charme qu'on ne voit pas¹⁷.

Et ce qui rend irrésistible le charme de l'oralité africaine traditionnelle c'est l'habileté des usagers à user avec à-propos de tous les aphorismes dont regorgent la culture traditionnelle en vue d'emporter l'adhésion des auditeurs et de les persuader sans effort. Le verdict du juge, dans le milieu coutumier, tombe invariablement sous forme d'une maxime ou d'une parabole résumant en quelques mots, en une phrase, en un bref récit allégorique, toute

¹⁷ Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature, Paris, Gallimard, 1948, p. 32.

la situation du procès ou du différend familial. Et, comme foudroyé par cette espèce de maieutique qui lui fait découvrir son forfait, l'accusé qui tantôt criait son innocence en faisant figure de mal aimé, baisse la tête et plie sous le poids de la sentence. L'assistance, charmée, instruite et satisfaite, pousse un soupir de soulagement.

C'est en référence à ces circonstances d'usage que l'oralité dans les milieux traditionnels africains se manifeste comme une pratique discursive dont la valeur artistique (en tant que littérature) est inséparable de sa fonctionnalité comme sagesse pragmatique. Comme toute parole littéraire, l'art oral traditionnel se caractérise par une forme particulière qu'elle "emprunte à la puissance persuasive qui s'attache au message dont elle est chargée"¹⁸. En effet, selon Colin,

La parole littéraire est une parole forte, qui prend une certaine forme lui permettant d'atteindre tous les hommes et qui survivra aux circonstances où elle a été prononcée¹⁹.

Mais pour qu'elle puisse survivre aux circonstances premières de sa production et atteindre les hommes de

¹⁸ Yves-Emmanuel Dogbé, op. cit., p. 109.

¹⁹ Colin, cité par Dogbé, Loc. cit.

toutes les générations, il ne faut pas, comme le dit Jean-Paul Sartre, que dans ce procès d'énonciation littéraire "la nomination implique un perpétuel sacrifice du nom à l'objet nommé"²⁰; il ne faut pas que les mots soient "des outils qui s'usent peu à peu et qu'on jette quand ils ne peuvent plus servir"²¹. Dans l'art oral traditionnel, les contes, les proverbes, les légendes, les fables, les devinettes et tout le symbolisme énonciatif constituent l'arsenal inépuisable différent du langage-instrument. Car dans l'oralité le mot ne s'use pas, il résiste au temps, se met au service de toutes les générations, atteint tous les hommes; il est éternel et toujours efficace.

Dans la pratique de l'oralité traditionnelle africaine s'expérimente, par ailleurs, la volonté presque rituelle de symbolisation de la réalité exprimée, conférant ainsi à l'énoncé sa vigueur et sa résistance au temps. En fait, le mot qui meurt chaque jour est celui qui fonctionne uniquement comme un simple signifiant dans un procès énonciatif, car "le nom s'y révèle l'inessentiel en face

²⁰ Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 17.

²¹ Ibid, p. 18.

de la chose qui est essentielle"²².

Si, comme l'affirme Gourmont, la symbolisation de l'idée est une des caractéristiques de la littérature, l'oralité traditionnelle africaine est une parole littéraire par excellence. Et "un discours devient symbolique à partir du moment où par un travail d'interprétation nous lui découvrons un sens indirect"²³. Ce sens indirect, assumé par les mots en langue quotidienne, donne au discours oral traditionnel sa puissance persuasive qui défie le temps pour demeurer toujours actuel.

Ainsi, tout énoncé à caractère symbolique, susceptible d'être interprété, sera retenu et analysé selon le contexte de son emploi. L'étude des circonstances d'usage de l'énoncé et de son intégration dans la structure de l'univers du roman nous permettra de dégager sa valeur pragmatique et sa force de persuasion.

b) Critères structurels et techniques

Par critères structurels et techniques il faut entendre ce que Mohamadou Kane appelle "la survie des formes [et

²² Hegel cité par Jean-Paul Sartre, Loc. cit.

²³ Tzvetan Todorov, Symbolisme et interprétation, Paris, Seuil, 1978, p. 109.

des techniques] traditionnelles dans le roman"²⁴, ce dernier considéré comme un récit littéraire plus complexe. Nous appliquerons aux romans choisis pour cette étude le modèle théorique prenant en considération quelques-unes des "caractéristiques qui sont autant de structures abstraites et invariantes communes au roman africain"²⁵. Il s'agit de la structure linéaire, de la mobilité temporelle et spatiale, du voyage initiatique et de l'imbrication des genres.

La structure linéaire, au sens où l'entend Locha Mateso commentant la position de Mohamadou Kane, se définit par référence à la littérature orale africaine. Selon cet auteur,

La littérature orale traditionnelle, et notamment le conte, déroule une histoire simple, une action linéaire. Le narrateur évite d'encombrer son récit par tout ce qui pourrait contribuer à le rendre confus et entortillé: les retours en arrière, les projections dans l'avenir, les enchevêtrements d'actions, etc., tous ces procédés étant des artifices dont un lecteur du roman peut parfaitement s'accommoder puisqu'il a la possibilité de retrouver plus facilement qu'un auditeur du conte, le fil de l'intrigue, au terme de quelques savantes digressions²⁶.

²⁴ Locha Mateso, La littérature africaine et sa critique, Paris, Karthala, 1986, p. 340.

²⁵ Loc. cit.

²⁶ Locha Mateso, op. cit., p. 341.

Cette structure linéaire se conçoit également au niveau de "L'unité de l'action [qui] reste son caractère évident"²⁷.

La linéarité est ici l'antonyme de la fixité. Elle se double donc de la mobilité temporelle et spatiale. Celle-ci est en quelque sorte la théorisation d'une certaine pratique romanesque ayant comme référent l'expérience existentielle de l'Africain, expérience vécue et répétée à l'intérieur d'un système socio-politique issu du contact entre l'Europe civilisatrice et l'Afrique colonisée. D'où, dans la figuration de cet univers troublé:

Le temps et l'espace subissent dans le roman africain un traitement particulier. Loin de s'immobiliser en un temps ou un espace unique, le récit se modifie au gré de l'itinéraire du héros suivant une structure triadique. D'abord le héros évolue en harmonie avec la tradition dans la pureté et l'innocence. Il est campé dans son milieu d'origine, village ou ville de type africain. Mais cette harmonie paradisiaque ne tarde pas à être perturbée en raison de l'intrusion de l'"autre", l'étranger, l'Europe ou la civilisation occidentale. Le déséquilibre correspond au départ du héros pour la ville européenne [...] Ici le héros subit un choc traumatisant du fait du conflit des valeurs. L'équilibre revient dans un troisième temps avec le retour du héros dans son pays d'origine ou son village natal²⁸.

²⁷ Mohamadou Kane cité par Locha Mateso, Loc. cit.

²⁸ Locha Mateso, op. cit., p. 342.

L'auteur de La littérature africaine et sa critique précise la signification de la dernière étape de cette structure triadique qui sous-tend la mobilité temporelle et spatiale. Selon son interprétation le "héros essaye de concilier des valeurs antagonistes"²⁹.

La mobilité temporelle et spatiale à structure triadique implique un voyage initiatique. Celui-ci est perçu dans sa double dimension mécanique (spatiale ou temporelle) et didactique. En effet, surpris et secoué dans son milieu originel par des valeurs inconnues jusque là, le héros doit, par un dur apprentissage, s'efforcer de maîtriser de nouveaux paramètres pour l'évaluation des faits, des comportements et des réalités du monde hybride où il se trouve projeté malgré lui. "Le voyage recèle un symbolisme: il suggère le drame de l'Afrique tiraillée entre la tradition et la modernité"³⁰.

Quant à l'imbrication des genres, c'est le fait que l'auteur recourt, dans l'élaboration du discours romanesque, à d'autres pratiques littéraires relevant de l'oralité, comme en témoigne Nohamadou Kane qui remonte aux sour-

²⁹ Loc. cit.

³⁰ Locha Mateso, op. cit., p. 342.

ces de la tradition orale pour justifier cette attitude du romancier négro-africain moderne:

Dans la littérature orale, dit Mohamadou Kane, il n'y a pas de frontière étanche entre les genres: "Au sein d'un même conte, le récit et le chant, la musique et le jeu du conteur, créent vite l'impression d'un véritable théâtre. L'histoire et la légende se marient intimement; la poésie et le chant sont partout présents"³¹.

Mais avant d'aborder l'analyse proprement dite, il importe de présenter les deux univers imaginaires des deux romans, cadre de production de l'oralité.

1.4 Présentation des romans et des thèses

1.4.1. Karim d'Ousmane Socé

Karim est un récit rapportant l'évolution progressive de la vie du héros de même nom, que l'auteur projette et laisse mouvoir dans un univers aux structures sociales désagrégées, où les sollicitations irrésistibles d'une existence d'assouvissement de plaisirs et de désirs se trouvent contrariées par l'insuffisance presque chronique des moyens.

Jeune employé d'une maison de commerce de Saint-Louis, sa ville natale, Karim découvre Marième. Il décide de la

³¹ Mohamadou Kane cité par Locha Mateso, Ibid, p. 346.

conquérir. C'est le début, pour le jeune homme, d'une nouvelle existence ponctuée des fêtes données à ses frais et de folles prodigalités dignes d'un Samba Linguère" (un personnage sénégalais d'épopée, très généreux, dépensier, avide d'honneurs et de louanges). C'est par cette attitude qu'il espère mériter l'estime de la belle et gracieuse Marième. Mais, autre temps, autres moeurs! En effet, alors que le héros croit avoir définitivement possédé la fille, cette dernière, poussée par sa mère, est obligée de se promettre à son cousin Badara, lui aussi amoureux d'elle. L'attitude désobligeante adoptée un jour par Marième envers son cousin pour prouver son attachement à Karim vaut à la jeune fille cette sévère remarque de sa mère:

Tu ne peux pas mettre Badara à la porte, d'autant plus que vous êtes parents. S'il se présente en rival, c'est à Karim de le renvoyer comme le veut la tradition, en démontrant dans une séance publique de concurrence qu'il est plus généreux, plus riche, plus fort. (p. 52-53)

²² L'auteur explique cette expression en note infrapaginale à la page 23 en ces termes: "En résumé, un "samba linguère" est un Noble dans le sens que ce mot avait en France avant 1789". La définition mise entre parenthèses est le résumé fait par nous de l'explication contextuelle qu'en donne un personnage du roman, ami du héros. Socé utilise ce terme comme une référence comparative pour qualifier le comportement du héros et sa clique.

C'est au cours de ce duel d'argent dont Marième est l'enjeu que Karim, moins fortuné que son rival, est battu. L'humiliante défaite qu'il vient de subir détermine le héros à quitter Saint-Louis pour "aller chercher fortune à Dakar" (p. 62). Il garde toujours l'espoir de pouvoir, à son retour, épouser la jeune fille de son rêve. A son arrivée à Dakar, son oncle Amadou qui y vit depuis longtemps, réussit à lui trouver un emploi à la Compagnie Sénégalaise.

Mais l'ambiance de cette ville moderne est loin de tenir le héros à l'abri des appels de sa vie mouvementée qui va, comme à Saint-Louis, l'entraîner dans son existence de fêtes et de dépenses. Dakar se révèle encore pour lui un autre piège sans fin! La compagnie et l'influence de ses camarades lui font découvrir que cette ville moderne est, plus que sa ville natale à laquelle pourtant il restait toujours attaché, un autre jardin d'agrément aux multiples fleurs. Deux nouvelles conquêtes féminines - Aminata puis Marie N'Diaye - constituent un nouveau tourbillon qui emporte le héros jusqu'au bord du gouffre...

Retombé dans ses habitudes de Samba Linguère, Karim doit encore, comme à Saint-Louis, payer la rançon de ses folies et imprudences de jeunesse. En effet, n'ayant pu

fournir des justifications convaincantes au sujet de son absence du lieu de travail occasionnée par une fatigue insurmontable après une soirée orgiaque passée à Gorée en compagnie de Marie N'Diaye, Karim réagit à la remarque de M. Rivière, son patron, en démissionnant de son poste. Après une période de chômage et de malheur qui ont contribué à son assagissement, une autre recommandation de son oncle Amadou, comme dans un récit merveilleux, lui ouvre les portes des Établissements Costier. Il est engagé à titre d'aide-comptable.

Ce dernier contrat de travail permet au héros, instruit par cette dernière épreuve, de reconstituer ses économies et d'envisager son retour à Saint-Louis. Une lettre reçue quelques semaines plus tôt lui annonçait que Badara, son rival auprès de Marième, traduit en justice puis jeté en prison pour détournement de fonds, ne représentait plus un obstacle sur la voie de son mariage avec celle qu'il aimait toujours.

Le roman se termine par le retour du héros à Saint-Louis, sa ville natale, retour suivi quelques jours plus tard de son mariage avec Marième.

A travers cette intrigue qui se tisse par les différentes relations entre le héros et son monde en évolution

continuelle, se développe en filigrane la thèse de la nécessité du métissage culturel ou du mariage entre la tradition africaine et la modernité. Au fait, dans ce roman, amis et cousins du héros vivant dans son entourage à Dakar ainsi que le héros lui-même

hésit[ent] tous à rompre définitivement avec le vieux Sénégal, pour épouser les moeurs d'Europe, dont certaines s'impos[ent].

Leur coeur parl[e] en faveur de la tradition ancestrale et leurs intérêts en faveur du modernisme pratique de l'occident. (p. 105)

C'est dans cet univers ponctué des épreuves subies par le héros dans ses rapports avec les divers milieux qu'il fréquente que se déploie l'oralité sous certaines de ses formes.

1.4.2. Les Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma

Le roman retrace le drame à la fois social, politique et conjugal de Fama, dernier descendant des princes de la dynastie Doumbouya. Riche commerçant durant la période coloniale mais ruiné par les indépendances, ce vrai et légitime prince Doumbouya fait désormais partie de ceux que les membres de sa race habitant la capitale nomment avec mépris et par dérision les "vautours". Fama et les gens de son espèce sont des vautours ou "une bande

d'hyènes" parce que, démunis, ils "travaillent tous dans les obsèques et les funérailles" (p. 9) pour survivre.

Aussi le récit s'ouvre-t-il par le rappel du décès survenu dans la capitale d'un frère de race malinké, Ibrahima Koné. C'est au cours de la cérémonie organisée à l'occasion des funérailles du septième jour que Fama entre en scène. Arrivé en retard sur le lieu de l'événement, il se perd en palabres pour réclamer ses droits légitimes et traditionnels reconnus à un prince Doumbouya. Déçu et humilié par l'assistance, il quitte le quartier nègre de la capitale où se tenait le deuil pour aller prier à la mosquée.

Durant ce trajet le héros rumine sa colère contre ses frères de race (qualifiés par lui de bâtards, de fils de chien ou d'esclaves) qui se sont moqués de lui Fama, le vrai prince, "né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes" (p. 10). Et puis, cédant à ses phantasmes, Fama revit son passé glorieux et enchanteur de grand commerçant, se tord de remords "pour avoir tant combattu et détesté les Français..." (p. 20). Son arrivée à la mosquée l'arrache à son imagination. On le voit prosterné, en bon musulman, devant Allah pour demander son salut, son bien-être matériel et la fécondité de sa femme Salima-

ta dont "le ventre restait sec comme du garnit" (p. 27) malgré les gris-gris, les canaris et les sortilèges du marabout.

Annoncés logiquement par cette prière de Fama, les deux chapitres suivants sont consacrés au drame de Salimata, l'épouse fidèle, serviable mais inféconde du héros. Une nuit d'insomnie provoquée par un incident relatif à l'intimité conjugale la replonge dans son passé de jeune fille et son imagination se peuple de malheureux souvenirs d'enfance: sa douloureuse excision, les traumatismes subséquents dans ses premiers mariages... L'esprit toujours envahi par le souci d'avoir un enfant, l'héroïne accomplit ses obligations ménagères et ses activités de vente de la bouillie et du riz cuit sur la quai de la ville blanche. Mais sa générosité d'une épouse stérile espérant d'Allah un enfant par la pratique de la charité lui attire le déchaînement incontrôlé d'une meute de truands affamés du marché: elle est dépouillée, maltraitée et surtout froissée dans son amour-propre et dans sa dignité.

Découragée, surprise mais le coeur plein d'espoir malgré ce désappointement, Salimata va consulter Abdoulaye, son marabout, pour savoir la cause de ce mauvais sort et le prier d'en conjurer d'autres, peut-être plus graves,

suspendus à l'horizon et prêts à s'abattre sur elle. Cette nuit-là, se trouvant seul avec elle dans la maison, le marabout lui fait la terrible révélation de la stérilité de Fama, son mari, et tente de la violer. La première partie du roman se termine sur cette scène de violence au cours de laquelle, pour se sauver des griffes d'un homme rendu fou et sauvage par le désir, Salimata se saisit du couteau qui avait servi un moment plus tôt au sacrifice du coq, neutralise son agresseur en le blessant et s'échappe de la maison du marabout pour regagner son domicile.

La deuxième partie du roman, comme la première, commence par un événement funèbre: la mort survenue à Togobala, village natal de Fama, du cousin de ce dernier. L'espace de l'action romanesque change. En effet, Fama que cet événement "place [...] en position de patriarche de la tribu des Doumbouya"³³ quitte la capitale pour l'organisation des obsèques à Togobala. L'arrivée du héros au village transforme la cour de la maison patriarcale en lieu de palabres alimentés par les "salueurs" de tous bords et animés par Balla, le vieux féticheur et Diamou-

³³ Jacques Chevrier, op. cit., p. 157.

rou, le griot. La fin de la deuxième partie est marquée par la cérémonie du quarantième jour de deuil et le départ de Fama, accompagné de Mariam, pour la capitale.

La troisième partie du roman est l'exposé des événements survenus à Fama depuis son arrivée à la capitale avec Mariam, la veuve du défunt Lacina devenue sa seconde femme par droit successoral. Le statut de Mariam, plus jeune et plus féconde, comme coépouse de Salimata, suscite la jalousie de cette dernière. Tandis que l'atmosphère de sa maison s'envenime, devient suffocante, Fama se tient mollement à l'écart des "querelles d'épouses" ("elles devraient finir par s'entendre" se disait-il) pour suivre l'évolution politique très tendue en République des Ebènes. Son imprudence dans ses rapports entretenus avec quelques hommes politiques soupçonnés de complicité contre le régime en place lui valent vingt ans de réclusion criminelle. Puis,

Quelques années plus tard, vieilli et malade, Fama est libéré et couvert d'or par un président repentini (...). Mais alors que les soleils des indépendances pourraient briller pour lui, Fama tourne le dos à une fortune qui vient tard.³⁴

En effet, quand il quitte la capitale après sa libéra-

³⁴ Jacques Chevrier, p. 157.

tion, l'incompréhension des gardes à la frontière le pousse à se jeter du haut du pont sur la berge du cours d'eau où il sera mordu à mort par un caïman "sacré".

Les thèmes et les idées développés dans ce roman d'Ahmadou Kourouma sont autant d'arguments à l'appui de la thèse dénonciatrice des systèmes socio-politiques entraînés en Afrique par la décolonisation et les indépendances. Les déconvenues et la déchéance sociale de Fama, son inculpation

de participation à un complot tendant à assassiner le président et à renverser la république de la Côte des Ebènes [...] [parce qu']il n'avait pas couru au réveil raconter son rêve à une personnalité importante du régime, le président ou le secrétaire général du parti unique (p. 173),

sont des manifestations discursives qui suggèrent implicitement la critique aussi bien des régimes politiques dictatoriaux à parti unique que les bouleversements sociaux subséquents. Le malheur du héros dans ce roman, c'est le "Malheur des soleils des Indépendances" (p. 174).

CHAPITRE II: L'ORALITÉ DANS LES ROMANS
ANALYSE DES CONTEXTES ET INTERPRÉTATION DES
ÉNONCÉS

2.0 Introduction

Les deux univers romanesques de Karim et des Soleils des indépendances nous ont permis de retenir au total trente et un énoncés de la littérature orale traditionnelle africaine, dont dix proviennent du premier roman et vingt et un du second. Précisons tout de suite que le mot énoncé est employé ici au sens linguistique de discours, selon l'usage qu'en fait Todorov, pour désigner chacune des formes orales du discours littéraire africain (conte, fable, parabole, chanson, proverbe...) utilisée par les deux auteurs dans leurs romans. En effet, d'après Todorov,

Le discours est une manifestation concrète de la langue, et il se produit nécessairement dans un contexte particulier, où entre en ligne de compte non seulement les éléments linguistiques [...] On n'a plus affaire à des phrases, mais à des phrases énoncées, ou, plus brièvement, à des énoncés.³⁵

Pour chaque roman, les énoncés relevés et repris sur la liste seront numérotés selon l'ordre de leur apparition

³⁵ Todorov, Symbolisme et interprétation, Paris, Seuil, 1978, p. 9.

dans le récit. L'identification complète de chaque énoncé s'établira à partir de l'univers romanesque de provenance, de son numéro d'apparition dans le roman et de sa localisation dans ce dernier. Le numéro d'ordre de chaque segment discursif sur la liste sera précédé de l'initial du titre du roman dont il a été extrait, soit la lettre K pour Karim et la lettre S pour Les Soleils des indépendances. Il apparaîtra donc dans les pages qui vont suivre, par exemple, les indications (K1, p. 28) et (S1, p. 12) qui renvoient respectivement à l'énoncé numéro un employé dans Karim à la page 28 et à l'énoncé numéro un que l'on trouve à la page 12 des Soleils des indépendances.

Chaque énoncé étant un segment discursif produit dans un contexte particulier et inscrit dans la logique narrative du récit, il sera surtout examiné par rapport à la situation de son usage dans le roman. C'est ce que Todorov appelle, lorsqu'il parle de la décision d'interpréter les symboles, les indices syntagmatiques qui, d'après lui, "viennent de la mise en relation du segment présent [...] avec d'autres énoncés appartenant au même contexte".³⁶

³⁶ Tzvetan Todorov, op. cit., p. 28.

2.1 Les énoncés de la littérature orale dans les romans

a) Dans Karim

- K1 (p. 28). L'éléphant n'a pas de berger.
- K2 (p. 51). Il est facile de supporter un passant.
- K3 (p. 52). Aime la jeune femme, mais ne te fie pas à elle.
- K4 (p. 63). Mord-il? ne mord-il pas? Abstiens-toi.
- K5 (p. 73-77). Le loup, le lion et la vieille fermière. (un conte)
- K6 (p. 93). Le lion a soif, les animaux n'iront pas boire à la source.
- K7 (p. 98). L'oiseau est sur l'arbre, mais son esprit est au sol.
- K8 (p. 103). Dans un pays où l'on danse sur un seul pied, le passant doit danser sur un seul pied.
- K9 (p. 114-117). Le gombé est satanique.
- K10 (p. 119). Le monde n'est pas du couscous, il faut y mettre du "lalo".

b) Dans Les Soleils des indépendances

- S1 (p. 12). A renifler avec discrétion le pet de l'effronté, il vous juge sans nez.
- S2 (p. 15). La vérité il faut la dire, aussi dure qu'elle soit, car elle rougit

- les pupilles mais ne les casse pas.
- S3 (p. 16). Un mâle ne se sépare pas de son arme.
- S4 (p. 16). L'hyène a beau être édentée, sa bouche ne sera jamais un chemin de passage pour le cabrin.
- S5 (p. 17). Où a-t-on vu l'hyène désertter les environs des cimetières et le vautour les arrières des cases?
- S6 (p. 17). Dans quelle réunion le molosse s'est-il séparé de sa déhontée façon de s'asseoir (sic)?
- S7 (p. 19). Quand un dément agite le grelot, toujours danse un autre dément.
- S8 (p. 20). A vouloir tout mener au galop, on enterre les vivants, et la rapidité de la langue nous jette dans de mauvais pas d'où l'agilité des pieds ne peut nous retirer.
- S9 (p. 54). L'or ne se ramasse que par celles qui n'ont pas d'oreilles solides pour porter de pesantes boucles.
- S10 (p. 77). La vérité comme le piment mûr rougit les yeux mais ne les crève pas.
- S11 (p. 83). Le défunt appartient au seul jugement d'Allah, et ce qui appartient aux parents survivants est d'organiser de dignes obsèques.
- S12 (p. 105). Une mélodie de noce malinké (chanson).
- S13 (p. 134). Il n'y a pas de malheur, il n'y a pas de défaut sans remède.
- S14 (p. 142). Tant que le mur ne se fend pas, les

cancrelats ne s'y mettent pas.

- S15 (p. 144). La cachotterie la plus enfouie sous la profonde terre laisse toujours une faible exhalaison.
- S16 (p. 159). On ne rassemble pas les oiseaux quand on craint les bruits des ailes.
- S17 (p. 159). L'essaim de mouches [...] harcèle celui qui a réuni un troupeau de crapauds.
- S18 (p. 164). Le cougal a été pris au piège, quelles raisons a le francolin de se jeter et de rouler à terre en disant qu'il ne passera pas la nuit?
- S19 (p. 173). L'esclave appartient à son maître; mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul.
- S20 (p. 175). Là où les graterons percent la coque des oeufs de pintade, ce n'est pas un lieu où le mouton à laine peut aller.
- S21 (p. 181-182). Un seul pied ne trace pas un sentier, et un seul doigt ne peut ramasser un gravier par terre.

2.2 Analyse des contextes et interprétation des énoncés

2.2.1. Analyse des contextes et interprétation des énoncés dans Karim

K1 (p. 28). L'éléphant n'a pas de berger.

a) Présentation du contexte

Les circonstances d'usage de cet énoncé sont clairement décrites par le narrateur dans le roman. Elles s'inscrivent dans le cadre des relations, encore naissantes, entre deux personnages, le héros et Marième. L'épisode figure l'ambiance de la vie traditionnelle où les personnes d'un certain rang social aiment s'entourer de griots ou de griottes qui chantent leur louange. Par devoir professionnel, le griot connaît la généalogie et l'histoire de chaque souche familiale ou clanique des membres de sa société.

Karim devait répondre à l'invitation de Marième dont il était amoureux depuis peu pour "être salué" par les griottes de cette dernière. La description de la situation par le narrateur progresse logiquement vers l'utilisation par les griottes de cet aphorisme:

Les griottes n'attendaient que l'arrivée de Karim pour chanter la louange de Marième [...] Karim comprit l'allusion et, comme il est d'usage chez les sénégalais, donna cent francs, en digne amoureux de la jeune fille dont on faisait l'éloge. Les griottes, surprises et comblées se mirent à réciter des remerciements. (p. 27-28)

Et la coryphée, s'étant renseignée sur le nom du héros, rattache le geste de ce dernier au passé glorieux de ses ascendants.

Votre générosité [dit-elle] ne m'étonne plus [...] C'est un héritage que vous recevez de vos valeu-

reux ancêtres. (p. 28)

Après avoir évoqué les traits distinctifs et les actes de bravoure de ceux-ci qui, parfois, frappés de honte - même dans leur vie privée - "se faisait (sic) sauter la cervelle" (p. 28) avec leur arme, la coryphée trouve cette formule condensée et dithyrambique pour conclure: Karim Guèye, comme l'avaient été, de leur vivant, ses ancêtres, est l'éléphant qui n'a pas de berger.

b) Interprétation

La tradition africaine reconnaît à l'éléphant, symbole de noblesse et de grandeur, la maîtrise et la connaissance parfaite de son espace naturel (de sa forêt), c'est-à-dire son aptitude à s'y conduire sans jamais se tromper. "Un éléphant qui se fourvoie dans la forêt le fait exprès."³⁷, dit un autre proverbe africain.

Pour réduire l'écart entre le sens propre de l'énoncé et la logique du contexte de son usage, il faut établir l'analogie qui supprime le rapport d'exclusion entre les termes de comparaison. Ainsi, comme l'éléphant qui n'a

³⁷ Nous donnons la traduction littérale de ce proverbe tetela employé toujours au figuré et exprimant le refus d'admettre l'ignorance comme argument de disculpation de l'auteur d'un acte reprehensible.

pas besoin de berger pour se conduire en responsable, sans se tromper dans sa forêt, les ancêtres de Karim ont agi correctement dans leur société, indépendamment de toute volonté extérieure à la voix de leur conscience. Par conséquent, la générosité de Karim, leur descendant, envers les griottes, n'est qu'un geste spontané commandé par les mêmes dispositions héréditaires qui faisaient autrefois l'honneur et la distinction de ses ancêtres.

Considérés par rapport à la thèse soutenue dans le roman, la vigueur et le caractère obligeant de cet énoncé produisent des effets négatifs prêtant appui à la logique argumentative du discours romanesque. Ils mettent les griottes en position de force vis-à-vis du héros qui voudra, à partir de cette révélation flatteuse, garder pour la perpétuer, l'identité familiale en menant l'existence de Samba Linguère. Les folles dépenses qu'il va engager par la suite l'acculeront jusqu'au bord de la ruine. Le récit de cette situation dans le roman s'interprète par implication négative pour se présenter comme un argument en faveur de la thèse relative au choix des valeurs traditionnelles compatibles avec les exigences de la vie moderne.

En artistes de la parole, les chanteuses recourent à

une formule magique qui soumet le héros à leur pouvoir. Les effets seront continuels à en croire ce récit du narrateur d'après lequel Karim et ses camarades

sacrifiaient leurs propres besoins et ceux de leurs parents à leur générosité envers les griots. Il ne fallait pas que, dans le monde, l'on pût dire qu'ils étaient avares ou même économes: pour eux "charité bien ordonnée commençait par les autres". (p. 29)

Ici le narrateur ironise, et l'ironie sert la thèse grâce à l'épisode du désappointement qui fait suite au comportement du héros. Mais tout en épousant la thèse de l'incompatibilité de cette pratique traditionnelle avec les réalités de la vie moderne, l'ironie accentue la valeur et l'efficacité de l'énoncé parémiologique relevant de la tradition orale africaine. Dans ce cas précis, le proverbe, comme l'opium ou la magie, produit sur le héros l'enivrement qui le pousse jusqu'à l'oubli de sa personne et de ses propres parents.

K2 (p. 52). Il est facile de supporter un passant.

K3 (p. 52). Aime la jeune femme mais ne te fie pas à elle.

a) Présentation du contexte

Ces deux énoncés appartiennent au même contexte d'usa-

ge. Leur emploi dans le roman renseigne sur le sentiment de méfiance que l'homme devait entretenir à l'égard de sa femme dans les sociétés traditionnelles africaines. Cet esprit de méfiance est illustré par l'épisode où Karim, quoique persuadé d'être aimé par Marième (cette dernière lui en a fait cette confidence rassurante: "Karim, mon bien-aimé, mes amoureux sont nombreux, seulement tout autre que toi m'est indifférent" p. 50), ne peut s'empêcher de trahir ses inquiétudes au sujet de Badara qu'il trouve chez Marième la nuit. Informé par son amie que le visiteur est son cousin, Karim prend congé de Marième en se disant qu'"il est facile de supporter un passant". Mais, toujours méfiant et soupçonneux, le héros décide de sonder un jour les desseins profonds de Badara dont les visites deviennent très fréquentes et véritablement inquiétantes. Il se rend compte que Badara est amoureux de Marième. Ce constat lui rappelle l'énoncé K3 (p. 52) exprimant la sagesse sénégalaise qui dit: "Aime la jeune femme mais ne te fie pas à elle".

b) Interprétation

Dans les milieux traditionnels africains, le visiteur est comparé dans la plupart des communautés à un mal

passager que le maître de la maison et tous ceux qui vivent sous son autorité doivent accepter sans trahir leur contrariété ni leur mécontentement. Dans certaines communautés, chez les atetela du Zaïre par exemple, le visiteur est, dit-on, pour inviter toujours à la patience, à la tolérance et donc à l'hospitalité, comme "un bout de ciel nuageux qui inquiète et dérange, mais qui s'éclaircit aussitôt après la pluie"¹⁹. C'est donc à ce principe traditionnel que Karim se conforme pour s'encourager à supporter chez Marième la présence de Badara et à demeurer tolérant envers ce dernier. En fait, ayant déjà obtenu l'aveu explicite de l'amour de Marième, il peut se considérer comme maître de la maison chez son amie. A ce titre il a l'obligation de se conduire sans extérioriser son acrimonie devant Badara qui lui a été présenté en tant que cousin de Marième. Attitude d'autant plus difficile à adopter pour Karim que Badara, bien que cousin de Marième, peut bien devenir, selon la coutume sénégalaise, le prétendant de sa cousine.

Apparaît, à ce niveau d'interprétation, une des fonctions sociales de l'oralité, qui est la recherche de

¹⁹ Proverbe tetela traduit littéralement par nous.

l'harmonie entre les membres d'une même collectivité. D'autre part, en recourant à l'énoncé K2 (p. 51), Karim se sert d'une "expérience condensée en formule" selon Aghbémagnon, pour dissiper ses doutes. C'est un discours ayant une valeur pragmatique d'auto-persuasion.

Dans ces rapports de rivalité entre les deux hommes auprès de Marième, la tension est amortie grâce à cette façon d'aborder la situation selon la logique traditionnelle suggérée par l'énoncé K2 (p. 51).

Quant à l'énoncé K3 (p. 52), il recommande aux époux des jeunes femmes de ne jamais se fier à ces dernières. L'insistance d'un homme amoureux finit, dans les conditions favorables, par vaincre la résistance d'une jeune femme. Pour réduire les occasions qui entraînent souvent d'inévitables chutes, l'homme doit se méfier de la jeune épouse. Car "une femme est un panier de chenilles, si tu ne les surveilles pas, elles rampent"³⁹.

Si le recours à l'énoncé K2 (p. 51) a permis à Karim d'adopter une attitude propice à maintenir l'harmonie entre lui et les deux autres personnages de cet épisode

³⁹ Nkombe Oleko, Métaphore et métonymie dans les symboles parémiologiques. L'intersubjectivité dans les "Proverbes tetela", Kinshasa, Faculté de théologie catholique, 1979, p. 210.

du roman (Badara et Marième), le segment discursif K3 (p. 52) donne au héros l'occasion d'instituer le dialogue entre Marième et lui au sujet de leur relation. En utilisant ce proverbe devant Marième, le héros la somme de s'expliquer sur son silence au sujet des intentions véritables de son cousin, intentions qu'elle est censée deviner à partir de l'attitude de ce dernier, mais qu'elle n'avoue pas à Karim. Car bien qu'elle n'aime pas son cousin, celui-ci du moins se présente chez elle en prétendant, et Marième doit le savoir même intuitivement. Dans la stratégie du fonctionnement interne du roman, l'indignation de Karim exprimée par l'énoncé K3 (p. 52) oblige Marième à parler. Pour le héros, ce recours à l'oralité lui permet d'atteindre son but: obtenir de Marième la preuve de son amour.

L'énoncé K3 (p. 52) appartient à la série d'aphorismes dépositaires d'un ensemble de savoirs codés a posteriori par la société traditionnelle "pour épargner aux jeunes gens, aux niais, les tourments et les fatalités de l'expérience"⁴⁰.

K4 (p. 63). Mord-il? ne mord-il pas? Abstiens-toi.

⁴⁰ Yves-Emmanuel Dogbé, op. cit., p. 125.

a) Présentation du contexte

Le départ de Karim et de ses amis pour Dakar, fixé à mardi, dut être reporté au vendredi parce que selon la mère du héros, le mardi "est un jour néfaste pour les voyages lointains" (p. 63).

Pour expliquer l'attitude quelque peu contradictoire du héros qui, tout en obéissant à sa mère, reste toujours critique envers les pratiques superstitieuses "qui présidaient à la vie des indigènes" (p. 63), le narrateur reprend en wolof ce proverbe qui justifie le comportement ambigu de Karim: "Mord-il? ne mord-il pas? Abstiens-toi".

b) Interprétation

L'énoncé K4 (p. 63) est un discours de sagesse qui invite à la prudence celui qui doit agir dans une situation incertaine et susceptible de receler un péril. Concrètement, un serpent que l'on croit mort peut être simplement en repos ou endormi. En l'évitant, on ne perd rien même s'il est réellement mort; tandis qu'en essayant de le toucher sans la certitude qu'il est mort, on court le risque d'être mordu au cas où il serait encore vivant. Comme quoi toute information mettant en garde contre un

danger à éviter doit être prise au sérieux même si la menace est plus probable que certaine. L'énoncé K4 (p. 63) est en quelque sorte la version africaine du célèbre argument du pari de Pascal.

D'après cette analyse, la logique de l'énoncé dans ce contexte est un argument valorisant ce que la culture occidentale, imbuée de judéo-christianisme, a appelé les pratiques superstitieuses des peuples africains. L'énoncé K4 (p. 63) pose ainsi la superstition négro-africaine comme une réalité spirituelle traditionnelle, une donnée culturelle face à la raison occidentale imprégnée de négativisme.

L'attitude à la fois positive et critique du héros devant cette pratique traditionnelle de la superstition est une option suggestive. Le choix de cet énoncé a une valeur symbolique: face à cette réalité spirituelle et métaphysique qu'est la superstition, le héros recourt à une formule traditionnelle recommandant une attitude culturellement hybride. En effet, en se posant sous forme d'une alternative suggérant une solution d'abstention, l'énoncé K4 (p. 63) est un discours conciliateur. L'abstention correspond ici à la fusion de la réceptivité africaine et de la critique occidentale cartésienne.

L'énoncé K4 (p. 63) est donc un argument en faveur du métissage culturel développé implicitement dans le roman d'Ousmane Socé.

K5 (p. 73-77). **Le loup, le lion et la vieille fermière**

a) **Présentation du contexte**

Cette séance de littérature orale a lieu le soir de l'arrivée de Karim à Dakar. Elle est l'oeuvre de la tante Aminata autour de qui "toute la maisonnée (de l'oncle Amadou) était réunie pour écouter les contes" (p. 72).

Ce conte est l'histoire de la vieille fermière qui a vu "son troupeau fondre d'une manière [...] injuste" par la malhonnêteté de Bouki (le loup) mais que la justice de l'"oncle Gayendé" (le lion) réhabilita dans ses droits en punissant par la mort le coupable et toute sa famille.

b) **Interprétation**

L'histoire de Bouki (le loup), de Gayendé (le lion) et de la vieille fermière rappelle ces contes africains évoqués par Yves-Emanuel Dogbé et qui mettent en scène:

des personnages détestables ou sympathiques selon que leurs conduites sont destinées à servir de modèle aux gens parce que braves et judicieuses ou selon qu'elles doivent inciter à éviter de s'en inspirer par les suites désagréables ou fatales

qu'elles ont entraînés⁴¹.

C'est le sens même de cette formule finale dite par la narratrice intradiégétique (la tante Aminata) qui, s'adressant à l'assemblée familiale réunie autour d'elle conclut: "la légende est allée se perdre dans la mer. Le premier qui en sentira l'odeur ira en paradis" (p. 77). Quant au héros, selon le récit du narrateur extradiégétique, ce conte, il "le connaissait déjà, car dans toute l'Afrique, mères, grand-mères et tantes ont enchanté notre enfance de leurs contes de la nuit, durant les réunions familiales" (p. 77). Par ailleurs, en situant dans le roman cette séance de littérature orale traditionnelle à Dakar, ville moderne, l'auteur se conforme à la logique de son programme narratif global, logique argumentative et narrative dictée par la thèse générale du roman.

Considérés par rapport à la thèse, l'énoncé K5 (p. 73-77) et toute l'ambiance de la maison de l'oncle Amadou constituent une mise en scène ayant une valeur symbolique profonde. En effet, la présence à Dakar, ville moderne, ou "prolongement de la métropole" (p. 70), de cette famille où l'on mange "dans la même cuvette posée sur la

⁴¹ Yves-Emmanuel Dogbé, op. cit., p. 116.

natte" (p. 71) et où se racontent des histoires comme on le fait au village le soir autour du feu, est une figuration, une mise en abyme symbolique du métissage culturel et du mariage entre la tradition et la modernité.

K6 (p. 93). Le lion a soif! Les animaux n'iront pas boire à la source.

a) Présentation

Cet énoncé est un couplet de circonstance chanté par les femmes lors d'une séance de "lamb" (combat traditionnel à deux, comparable au catch moderne). En le répétant, les femmes louent le courage du lutteur qui brave ses adversaires en même temps qu'elles incitent ces derniers à relever le défi afin qu'ait lieu le corps à corps. Dans le roman "Ousseynou s'était emparé d'un "N'deund", un grand tam-tam. Il le planta dans le cercle: [C'était] un défi à qui se sentait le courage de se mesurer à lui" (p. 93).

b) Interprétation

Dans ces genres de provocations, un lutteur qui lance un défi non encore relevé, passe, durant le laps de temps qui s'écoule entre son geste provocateur et la réaction

attendue, pour le plus fort. Il peut donc formuler une interdiction et la faire respecter par tous. Il est comparable au lion, symbole d'autorité crainte et respectée, dont la présence à la source commune empêche d'autres animaux d'aller se désaltérer. En s'emparant du grand tam-tam, Ousseynou prive toute l'assemblée de la jouissance de ce bien qui appartient à tous.

Restitué dans l'ambiance de ce spectacle tant prisé par la communauté à cause de son caractère divertissant, cet énoncé est une espèce de catalyseur dont l'assemblée féminine use pour obtenir un spectacle. La magie de la métaphore et du symbolisme, identifiant le lanceur du défi au lion de la communauté, suscite toujours une réaction. Poussé par son orgueil masculin, un homme se refuse à grossir le rang des bêtes craintives et accepte de se mesurer au provocateur. Ainsi, pour l'assemblée des femmes avides de spectacle, le but est atteint parce que le combat a lieu.

La littérature orale, dans les milieux traditionnels africains, permet à qui sait y recourir, d'atteindre son but. C'est donc sa valeur artistique au sens utilitaire ou pragmatique qui se manifeste dans l'usage de l'énoncé K6 (p. 93). En tant que métaphore, cet énoncé élève trop

haut le provocateur pour qu'on n'ose pas relever le défi et qu'on ne lui dispute pas son titre de champion.

Dans le roman, le défi d'Ousseynou était lancé à un lutteur connu comme l'explique le récit du narrateur:

L'on savait, du reste, à qui s'adressait Ousseynou. Et le nommé champion Pâté renversa le "deund", avec violence, d'un coup de pied. Il acceptait de mettre en jeu son titre contre le provocateur. (p. 94)

Quant au spectacle, en tant que réalité culturelle et traditionnelle, il s'insère dans le cadre de la rencontre entre la modernité et la tradition se côtoyant en milieu moderne ou urbain qu'est Dakar.

K7 (p. 98). L'oiseau est sur l'arbre, mais son esprit est au sol.

a) Présentation du contexte

Ce proverbe est utilisé par Aminata dans la lettre qu'elle adresse à Karim, son nouvel amant. En réponse à la lettre de ce dernier qui la soupçonne d'avoir des désirs et des pensées coupables en son absence, Aminata rassure son amant en ayant recours à cet énoncé.

b) Interprétation

Cette métaphore donne à Aminata le moyen de convaincre

Karim que la distance qui les sépare l'un de l'autre ne constitue pas un danger dans leur jeune relation. Ainsi, se comparant à un oiseau perché haut sur un arbre et dont l'esprit est toujours au sol, elle veut prouver par la force de cette image que l'éloignement ne l'empêche nullement de penser à Karim, son amant. En effet, l'esprit d'une femme qui aime est un oiseau aux ailes infatigables ne redoutant ni les barrières sociales, ni la largeur du fleuve.

Pour Karim, le destinataire de la lettre, l'énoncé K7 (p. 98) est une réponse qui a une force persuasive indubitable. Car, plus que le langage quotidien et ordinaire, le proverbe, en tant qu'énoncé métaphorique, est, selon les mots de Paul Ricoeur, "Le symbole [qui] donne à penser"⁴².

En ayant recours à ce proverbe, Aminata, comme tous les usagers de l'art oral dans les milieux traditionnels, veut produire un effet sur son destinataire pour atteindre son objectif: garder, le plus longtemps possible, Karim qu'elle vient de découvrir dans une nouvelle liaison amoureuse après avoir décidé de rompre avec Alioune, son

⁴² Paul Ricoeur cité par Nkombé Oleko, op. cit., p. 144.

premier "amant titulaire". La suite du programme narratif confirme que la stratégie discursive d'Aminata a produit les effets qu'elle souhaitait sur son amant. En effet, le narrateur affirme une page plus loin:

Le couple Karim-Aminata était connu dans le grand monde rufisqueois et dakarois [et] comme toujours le jeune homme avait beaucoup dépensé pour les toilettes d'Aminata et pour entretenir une cour de griots et de dialis (guitariste) (p. 99)

Ainsi que l'énoncé K1 (p. 28), ce proverbe s'insère dans la logique de la thèse comme un motif producteur de comportement négatif et reprehensible du héros, prêtant ainsi à l'auteur ou à son délégué un argument contre un certain mode de vie incompatible avec les réalités de la vie moderne.

K8 (p. 103). Dans un pays où l'on danse sur un seul pied, le passant doit danser sur un seul pied.

a) Présentation du contexte

Ce proverbe sénégalais que l'auteur traduit également par "il faut faire comme tout le monde"⁴ est employé par le héros lui-même au moment où, emporté par l'ambiance trépidante de la ville moderne, il est obligé de changer

⁴ Voir Karim, note infrapaginale, p. 103.

de compagnie. Et "Dans ses nouvelles fréquentations ç'aurait été se singulariser que de vouloir conserver le costume sénégalais" (p. 103).

b) Interprétation

Ayant décidé d'adopter quelques habitudes de Dakar, ville moderne, pour se conformer à l'esprit et aux manières de son nouveau cercle d'amis, Karim obéit à la sagesse traditionnelle africaine qui recommande à l'étranger ou au nouveau membre dans une communauté de s'adapter au style de vie du milieu qui l'accueille. Ici comme ailleurs, le proverbe prête appui à la thèse en mettant en exergue le choix opéré par le héros d'une attitude positive, attitude commandée par l'énoncé K8 (p. 103). Vue sous une perspective symbolique, l'option du héros demeure toujours un argument en faveur de la thèse de l'oeuvre. Durant son séjour à Dakar, figuration de l'Afrique prise irrésistiblement dans l'engrenage de la modernité, le héros opte pour le métissage culturel. Mais, accepter de "faire comme tout le monde", dans ce "Dakar ignoré" que ses nouveaux amis viennent de lui faire découvrir, est, pour Karim, un engagement circonstanciel à vivre en harmonie avec son nouveau milieu et non le rejet de son

mode de vie originel. Aussi bien au niveau du sens direct que de la lecture symbolique de cet épisode du roman, l'énoncé K8 (p. 103) remplit une des fonctions reconnues à la littérature orale africaine, celle de "la recherche d'une harmonie, d'un équilibre au sein de la vie sociale"⁴⁴.

K9 (p. 114-117). Le goubé est satanique
Le goubé est satanique

Les hommes d'aujourd'hui quels polissons
Avoir femme et enfants
Avoir maîtresse en cachette

Les jeunes femmes quelles polissonnes
Avoir mari et enfants
Avoir amant en cachette

Le monde n'est que vanité
L'on meurt et tout s'en va.

a) Présentation

Comme on peut le remarquer, ces énoncés sont les couplets d'une chanson. C'est dans l'ambiance entraînante du bal dansant qui a eu lieu le jour de la procession à Gorée (ville française sur la côte du Sénégal) que cet air a été chanté. Ces paroles s'adressent particulièrement aux personnages présents à ce bal et évoluant dans cet épisode

⁴⁴ Yves-Emmanuel Dogbé, op. cit., p. 108.

de l'univers du roman. Ayant été invité par sa nouvelle amie, Marie N'Daye, Karim était également de la fête.

b) Interprétation

Comme dans plusieurs sociétés du monde, la danse offre aux hommes et aux femmes des milieux traditionnels négro-africains non seulement l'occasion de se divertir mais également de fixer un choix sur un(e) partenaire en vue d'une relation qui peut conduire à une union durable ou à une simple liaison amoureuse. Celui ou celle qui donne un beau spectacle suscite l'admiration du public. Les membres des deux sexes sont ainsi exposés à de fortes tentations. Parfois même, au cours de ces soirées de danse souvent orgiaques, certaines personnes engagées dans des unions légalement reconnues se laissent prendre au piège. Cette réaction trouve son fondement dans la fascination naturelle qu'exercent les vedettes du spectacle sur le public spectateur. Au cinquième chapitre de Karim, le narrateur affirme que "Marième, le jour du tam-tam, avait dansé avec grâce; son charme avait allumé l'amour dans bien des coeurs" (p. 50).

Par la description de l'ambiance irrésistiblement tentante ou "satanique" des bals dansants d'une part, et par

la dénonciation des comportements subséquents (l'infidélité des hommes et des femmes) d'autre part, cette chanson rappelle que toutes les satisfactions que l'on croit tirer d'une telle entreprise ne sont que vanité. C'est la recherche de l'harmonie sociale et l'exhortation à de bonnes pratiques morales par la dénonciation des comportements répréhensibles, l'avertissement et l'invitation à la prudence.

La description de cette ambiance de "fêtes galantes" auxquelles le héros prend activement part et l'expression de toutes ces invitations à plus de modération et de prudence raffermissent le discours conciliateur de l'auteur et sont à l'appui de l'idéologie interculturelle.

K10 (p. 119) Le monde n'est pas du couscous, mais il faut y mettre du "lalo".

a) Présentation du contexte

Sans réfléchir au préalable aux conséquences de sa décision, Karim réagit contre la remarque de monsieur Rivière en démissionnant de son poste et se retrouve chômeur. Informé de cet incident, l'oncle Amadou qui savait combien il était difficile à Dakar de trouver un emploi, se fâche contre son neveu et lui reproche vivement

son imprudence d'avoir décidé de "quitter son emploi pour une bagatelle" (p. 119). Après avoir montré au héros à quelle impasse peuvent conduire le refus de l'autorité et l'indiscipline de la jeunesse, l'oncle Amadou fonde son discours sur l'énoncé K10 (p. 119) qui est un proverbe sénégalais traduit par l'auteur en français.

b) Interprétation

Le couscous est un mets à la fois bon et facile à manger. Le rapport de négation entre les deux termes, monde et couscous, définit une relation de différence ou de non-identification. Cette différence doit être corrigée ou anéantie par un troisième terme, le "lalo".

Appliqué à la situation du héros, cet énoncé conclut implicitement à l'inexpérience de ce dernier qui prend la vie dans le monde pour une facilité. La leçon de cet épisode du roman se situe au niveau des rapports intersubjectifs dans le monde, rapports entre le moi et l'autre. Le moi en tant qu'intentionnalité est souvent aux prises avec l'autre dont l'influence peut être favorable ou défavorable à la réalisation d'un projet. Il faut donc savoir ménager l'autre pour l'empêcher de s'ériger en obstacle, d'entraver notre marche vers la réussite de notre vie.

C'est ce que l'auteur explique par la traduction littéraire du proverbe: "Dans la vie, il faut de la diplomatie". (p. 119)

En démissionnant de son poste, le héros démontre son ignorance des rapports intersubjectifs qui régissent le monde et déterminent la réussite ou l'échec des individus dans une société donnée.

L'action de cet énoncé sur le destinataire - en l'occurrence le héros - est persuasive. En effet, après avoir tenté vainement de trouver un nouvel emploi "Karim comprit alors la sagesse des paroles de l'oncle Amadou et combien il avait été imprudent de démissionner" (p. 120). Ici comme pour le contexte correspondant à l'usage de l'énoncé K3 (p. 52) examiné plus haut, le proverbe avertit "pour épargner aux jeunes gens, aux niais, les tourments et les fatalités de l'expérience"⁴⁵.

Mis en rapport avec la thèse que défend l'auteur dans son oeuvre, thèse du métissage culturel ou du mariage entre tradition africaine et modernité, l'énoncé K10 (p. 119) est également un discours conciliateur visant à l'établissement des rapports d'harmonie dans la société

⁴⁵ Voir Supra, note infrapaginale (40).

nouvelle eurafricaine composée des éléments issus des cultures différentes.

2.2.2 Analyse des contextes et interprétation des énoncés dans Les Soleils des indépendances

- S1 (p. 12). A renifler avec discrétion le pet de l'effronté, il vous juge sans nez.
- S2 (p. 15). La vérité il faut la dire, aussi dure qu'elle soit, car elle rougit les pupilles mais ne les casse pas.
- S3 (p. 16). Un mâle ne se sépare pas de son arme.
- S4 (p. 16). L'hyène a beau être édentée, sa bouche ne sera jamais un chemin de passage pour le cabrin.
- S5 (p. 17). Où a-t-on vu l'hyène désertier les environs des cimetières et le vautour les arrières des cases?
- S6 (p. 17). Dans quelle réunion le molosse s'est-il séparé de sa déhontée (sic) façon de s'asseoir?

a) Présentation du contexte

Ces six énoncés se rapportent à l'incident survenu au cours des funérailles du septième jour d'un membre de la race malinké, funérailles organisées dans le quartier nègre de la capitale.

A l'apparition de Fama, Prince des Doumbouya, à la cérémonie, il est désigné à l'attention de l'assemblée et

son arrivée tardive est signalée, comme le veut la coutume en semblables occasions, par le griot. Ce dernier rappelle par devoir, à l'intention du légitime descendant des princes, les dispositions prises avant son arrivée, en précisant que dans l'organisation du banquet, les Doumbouya, "Les princes du Horodogou, avaient été associés avec les Keita" (p. 12). Pour Fama, cette association faite au mépris de la tradition "en la circonstance c'était un affront" (p. 12). Il fallait donc réagir pour faire honneur à son rang et à ses ascendants. Car "A renifler avec discrétion le pet de l'effronté, il vous juge sans nez" (S1, p. 12).

Mais la réaction de Fama, longue, injurieuse et interminable, n'est tolérée que pour un moment. Une violente et cocasse empoignade s'ensuit entre le prince et le "fils de chien de Bamba" qui ose exprimer l'indignation de l'assistance devenue impatiente, et demande à Fama de se taire. Quand le calme se rétablit, le plus ancien de la cérémonie intervient pour trancher net: "C'était Fama qui avait raison" (p. 15). Et comme pour justifier son verdict qui risquait de passer pour paradoxal aux yeux de l'assemblée il ajoute: "La vérité il faut la dire, aussi dure qu'elle soit, car elle rougit les pupilles mais ne les

casse pas" (S2, p. 15).

Devant Bamba, ce fils d'esclave, "ramassé, membré de pilons rondement coudés (...) Fama se demandait s'il n'était pas trop âgé pour le défier en lutte" (p. 16). Mais il se félicite d'avoir "conservé les bonnes habitudes" (p. 16). En effet, "il tâta sa poche; le couteau s'y trouvait assez long pour répandre les entrailles du fils de chien" (p. 16). Satisfait de lui et confiant en sa personne bien que déchu ainsi socialement, Fama se dit: "Un mâle ne se sépare pas de son arme" (S3, p. 16) et "l'hyène a beau être édentée, sa bouche ne sera jamais un chemin de passage pour le cabrin" (S4, p. 16). Et puis quand le héros décide de quitter la cérémonie à cause de l'atmosphère devenue insupportable, l'assistance à la fois soulagée, amusée et comme coupable d'avoir provoqué le départ d'un "prince légitime", se console à l'idée que "Fama allait se trouver aux prochaines comme à toutes les cérémonies malinké de la capitale" (p. 17). A ce stade finale de l'épisode, le narrateur recourt aux deux derniers proverbes de la série: "Où a-t-on vu l'hyène déserrer les environs des cimetières et le vautour l'arrière des cases?" (S5, p. 17) et "Dans quelle réunion le molosse s'est-il séparé de sa déhontée façon de

s'asseoir?" (S6, p. 17).

b) Interprétation

Pour saisir la signification profonde de six énoncés ainsi restitués dans leur contexte d'usage imaginé par l'auteur, il faut les mettre en relation avec certains thèmes du roman. En effet, d'une manière implicite, tous les énoncés relevés se rattachent à certaines idées développées dans le roman et sur lesquelles s'exercent la réflexion ou l'imagination créatrice de l'auteur.

Il y a donc lieu d'établir un rapport entre les six énoncés du premier chapitre des Soleils des indépendances et les mutations socio-politiques causées en Afrique par la colonisation et les indépendances, mutations qui ont entraîné comme conséquences les bouleversements des valeurs traditionnelles dans les milieux urbains. Ces bouleversements sont toujours accompagnés "inéluçtablement d'injustices et d'échecs humains"⁴⁶.

C'est vu dans la perspective du conflit qui naît de tous ces changements, entre l'arrivisme urbain et la conception féodale de l'autorité au village, que Fama trouve

⁴⁶ Jacques Chevrier, op. cit., p. 159.

l'attitude du griot digne de blâme. L'énoncé S1 (p. 12) est une métaphore dont la signification se déploie à l'intérieur de la logique qui régit les rapports traditionnels entre le prince dans le système féodal et ses sujets. Ceux-ci dans la situation normale devaient respect et considération à celui-là. L'acte du griot (son pet) est une faute de lèse-majesté devant valoir à son auteur une réprimande publique afin que ce dernier se rappelle à jamais la grandeur du prince et le respect inconditionnel dû à sa personne. L'appui que tire le héros de ce proverbe justifie à ses yeux sa longue et vive réaction.

L'énoncé S2 (p. 15) évoqué par le plus ancien de la cérémonie trouve son fondement également dans la conception féodale du pouvoir traditionnel. En y ayant recours avant de prononcer son jugement, le plus ancien de la cérémonie prend partie en faveur du pouvoir traditionnel en vertu duquel Fama a raison et que l'assistance semble mépriser peut-être inconsciemment. La vérité qu'il proclame devant cette assistance réunie pour la cérémonie n'est vérité que dans la mesure où le respect de la tradition est accepté par tous. Or, son verdict rendu en faveur du héros n'est pas contesté par l'assistance. Tant cette affirmation est vraie qu'aux yeux de tous, l'ancien "dédommagea Fama (...)

[avec] quelques billets et colas en plus" (p. 15) sous le silence approbateur de l'assemblée entraînée dans la direction de sa sentence par l'énoncé S2 (p. 15). Cette situation rappelle le rôle qu'attribue Ducrot à un énoncé engagé dans un rapport intertextuel au sujet du récit pragmatique. Selon cet auteur:

La valeur argumentative d'un énoncé n'est pas seulement une conséquence des informations apportées par lui, mais la phrase peut compter divers morphèmes, expressions ou tournures qui, en plus de leur contenu informatif, servent à donner une orientation argumentative à l'énoncé, à entraîner le destinataire dans telle ou telle direction".

Les énoncés S3 (p. 16) et S4 (p. 16) trouvent leur signification dans l'esprit même de la foi que le héros a en sa grandeur en tant que descendant des princes Doumbouya. On peut donc établir un rapport inférentiel entre les deux énoncés et affirmer que cette hyène édentée dont la bouche est loin d'être un chemin de passage pour le cabrin est toujours en possession des moyens de sa défense parce qu'elle a conservé la bonne habitude de ne pas se séparer de son arme. Bien que déchu socialement, Fama, par conviction de sa grandeur et de son rang, se croit toujours en

⁴⁷ Oswald Ducrot, cité par Albert W. Halsall, L'art de convaincre. Le récit pragmatique rhétorique, idéologie, propagande, Toronto, Paratexte, 1988, p. 91-92.

mesure de se défendre contre une personne de moindre naissance comme Bamba, "fils d'esclave".

Les énoncés S5 (p. 17) et S6 (p. 17) ont également leur fondement dans le bouleversement social dont Fama est victime. Ruiné par les indépendances, il tire sa survie des cérémonies comme une hyène des environs des cimetières ou un vautour des arrières des cases. Et comme le molosse, dans toutes les réunions, adopte sans honte la même position scandaleuse, Fama se comporterait de la même façon, sans vergogne, pour protester contre toute attitude d'irrévérence envers sa personne et toute méconnaissance de ce qu'il considère comme étant son droit de descendant légitime des princes Doumbouya.

La valeur pragmatique ou fonctionnelle de ces six énoncés peut également être saisie à partir des effets qu'ils produisent ou qu'ils sont censés produire sur le destinataire réel ou virtuel. Compte tenu de cette réalité, les trois énoncés S1 (p. 12), S3 (p. 16) et S4 (p. 16) ont comme premier destinataire leur énonciateur intradiégétique, c'est-à-dire Fama lui-même. Relevant ainsi du discours intérieur du héros, celui-ci cherche, soit à justifier son comportement vis-à-vis de lui-même d'abord avant de poser son acte devant l'assistance (le cas de l'énoncé

S1 (p. 12), soit à se convaincre de la supériorité de son rang social par rapport aux autres membres de sa communauté (le cas des énoncés S3, p. 16 et S4, p. 16). Vus sous ce rapport de renversement de l'ordre social qui accule le héros à une attitude défensive, ces trois aphorismes lui permettent d'atteindre dans une certaine mesure son but. En effet, la logique de l'énoncé S1 (p. 12) détermine sa réaction, tandis que les énoncés S3 (p. 16) et S4 (p. 16) lui servent d'appui au sentiment de sa grandeur et de sa supériorité, sentiment auquel il s'accroche malgré sa déchéance sociale.

Quant aux trois énoncés S2 (p. 15), S5 (p. 17) et S6 (p. 17), ils s'adressent à l'assemblée présente à la cérémonie. Ils invitent toute l'assistance à la compréhension, à l'acceptation des faits en vue de l'harmonie au sein du groupe. L'ancien de la cérémonie se sert du proverbe S2 (p. 15) pour faire accepter sa sentence après le malheureux incident; les énoncés S5 (p. 17) et S6 (p. 17) sont une invitation à la tolérance à l'égard de Fama, malgré son tempérament intransigeant.

S7 (p. 19). Quand un dément agite le grelot, toujours danse un autre dément.

S8 (p. 20). A vouloir tout mener au galop, on enterre les vivants; et la rapidité de la langue nous

jette dans de mauvais pas d'où l'agilité des pieds ne peut nous retirer.

a) Présentation du contexte

Ces deux énoncés relèvent du monologue intérieur du héros. Seul sur le chemin de la mosquée après avoir quitté la cérémonie, il bouillonne encore de colère à cause de l'incident survenu un moment plus tôt aux funérailles, rumine sa rancune contre Bamba et pense à sa vengeance. Après un moment d'hésitation entre les deux termes de l'alternative que constituent pour lui l'empire de sa colère d'une part et le commandement de l'honneur et de la sagesse traditionnelle d'autre part, le "prince légitime" obéit à l'appel de l'honneur et de la sagesse. Car "Quand un dément agite le grelot, toujours danse un autre dément" (S7, p. 19).

A ce niveau de son discours intérieur, Fama s'interroge sur les préliminaires de l'altercation qui venait de l'opposer à Bamba et reconnaît "n'avoir pas eu raison sur tous les bords" (p. 20). Il se rend compte en effet que "[son] coeur n'avait pas été froid et [sa] langue était allée trop vite" (p. 20). Et pourtant, il le sait, "à vouloir tout mener au galop, on enterre les vivants, et la rapidi-

té de la langue nous jette dans de mauvais pas d'où l'agilité des pieds ne peut nous retirer" (S8, p. 20).

b) Interprétation

Ces énoncés, comme l'indique le contexte de leur usage, s'adressent à l'énonciateur et ne valent que pour l'effet persuasif qu'ils produisent sur lui. Le proverbe S7 (p. 19) se présente sous diverses formulations dans plusieurs milieux culturels mais reçoit la même interprétation. Il est utilisé dans presque tous les cas quand il s'agit de dissuader quelqu'un de socialement respectable de réagir contre un acte, puisse-t-il être exaspérant, commis à son endroit par une personne de rang inférieur au sien. C'est donc la peur de compromettre sa dignité qui est la cible de cet énoncé. La version traditionnelle tetela confère à cet énoncé un contenu plus persuasif en élevant la folie de l'homme sensé à un degré supérieur dans le rapport comparatif: "qui quitte le ruisseau où il se baigne et court derrière un fou pour récupérer ses vêtements est plus fou que le fou"⁴.

Ce qui importe ici c'est la cause fondamentale qui rend

⁴ Traduction littérale donnée par nous.

l'énoncé fonctionnel dans le segment narratif du roman. Sa fonctionnalité au niveau intratextuel se fonde sur le rapport qui s'établit entre le destinataire, le destinataire et les circonstances de son utilisation. La valeur persuasive de l'énoncé est liée dans ce cas à la conviction que le héros a de sa grandeur et de la supériorité de son rang par rapport à Bamba. En effet, pour tenir compte de l'avertissement contenu dans ce proverbe, l'énonciataire doit accepter les valeurs de sa communauté. Et le drame sur lequel le récit attire l'attention du lecteur, c'est la confiance inébranlable du héros en lui-même devant l'inévitable effondrement des valeurs traditionnelles auxquelles il tient mordicus. Pour résister jusqu'au bout, il s'accroche à sa grandeur de prince, puise dans la tradition un discours à la fois persuasif et dissuasif qui lui évite un affrontement fatal. Le jugement de Jacques Chevrier traduit bien l'état psychologique du héros, son drame intérieur devant l'impitoyable tempête de la modernité démolissant l'édifice traditionnel sous lequel il s'abrite. Selon l'auteur de Littérature nègre, face à ce tourbillon "Fama [est] digne, impuissant et pitoyable dans sa quête d'une grandeur

évanouie"⁴⁹.

Par ailleurs, si l'énoncé S7 (p. 19) est un discours autodissuasif devant les sollicitations d'un acte à commettre encore évitable, l'énoncé S8 (p. 20) est la voix d'une conscience jugeant un acte déjà consommé. Toute réaction irréfléchie et hâtive entraîne des conséquences fâcheuses et regrettables. En instruisant Fama de son erreur, du caractère précipité de sa réaction à la cérémonie, l'énoncé S8 (p. 20) renforce la valeur persuasive de l'énoncé S7 (p. 19) et détermine le héros à ne plus répéter la même expérience.

Restitués dans le contexte de leur emploi, qui est l'univers traditionnel africain, ces deux énoncés sont une invitation à la modération, à la maîtrise de soi et à la prudence, qui sont autant de vertus sur lesquelles se bâtit l'harmonie des sociétés traditionnelles d'Afrique.

S9 (p. 54). L'or ne se ramasse que par celles qui n'ont pas d'oreilles solides pour porter de pesantes boucles.

a) Présentation du contexte

Cet énoncé s'inscrit dans le cadre du drame féminin:

⁴⁹ Jacques Chevrier, op. cit., p. 158.

le thème de la stérilité de la femme dans le milieu traditionnel africain.

Au troisième chapitre des Soleils des indépendances, l'auteur développe longuement les circonstances qui justifient l'emploi de ce proverbe.

Salimata, héroïne du roman, n'avait jamais eu d'enfants. Prières et gris-gris du marabout n'ont pas réussi à la guérir de sa stérilité. Son état de femme inféconde contrastait tragiquement avec son élan phantasmatique presque obsessionnel d'être mère, au point qu'elle eut une "grossesse nerveuse". A elle, pour qui la joie et l'expérience de la maternité n'étaient que rêves et phantasmes fugitifs, tendait les mains un jour, au marché de leur quartier indigène, "un garçonnet de dix-huit mois, nu comme un fil de coton, nez et yeux grouillants et puants de morves et de mouches" (p. 54). C'est devant ce spectacle à la fois déchirant, paradoxal et saugrenu que Salimata s'exclame intérieurement, se parlant à elle-même:

Un enfant! en avoir et le laisser traîner ainsi!
L'or ne se ramasse que par celles qui n'ont pas
d'oreilles solides pour porter de pesantes boucles
(S9, p. 54).

b) Interprétation

Tel qu'il vient d'être présenté, le contexte d'usage de ce proverbe est déjà un indice syntagmatique suffisant au sens où l'entend Todorov, c'est-à-dire un élément du texte permettant d'interpréter l'énoncé "par la mise en relation du segment présenté avec d'autres énoncés appartenant au même contexte"⁵⁰.

Le garçonnet mal soigné par sa mère est aux yeux de Salimata un objet précieux dont la valeur semble ignorée de celle qui le possède, un trésor que seul ramasse au hasard celui qui ne va pas à sa recherche et n'en éprouve pas le besoin.

Mais le côté tragique de la situation, suggéré par cet énoncé, devient encore plus saisissable lorsqu'on le met en rapport avec la conception traditionnelle africaine de la femme et du mariage; conception qui se manifeste à travers ces quelques indices textuels et selon laquelle:

Ce qui sied le plus à un ménage, le plus à une femme: [c'est] l'enfant, [[c'est] la maternité qui sont plus que les plus riches parures, plus que la plus éclatante beauté! A la femme sans maternité manque plus que la moitié de la féminité. (p. 51)

Une telle conception de la femme explique bien le drame d'une épouse stérile en Afrique. Et l'énoncé S9 (p. 54)

⁵⁰ Tzvetan Todorov, op. cit., p. 28.

est une métaphore qui, dans ce contexte, traduit le rapport de causalité implicite entre la conception africaine de la féminité et le drame subséquent d'une femme sans enfant. Car, selon cette conception traditionnelle, la féminité comme identité sociale est avant tout liée - et même exclusivement liée - à la maternité.

S10 (p. 77). La vérité comme le piment mûr rougit les yeux
mais ne les crève pas.

a) Présentation du contexte

Ce proverbe est une autre version de l'énoncé S2 (p. 15) déjà traité (voir Supra). Il est employé à la page 77 des Soleils des indépendances dans un contexte différent. Bien qu'ailleurs comme ici sa fonctionnalité vise la même finalité, il est intéressant de montrer comment le proverbe, en tant que moyen de persuasion, est une arme toujours au service de celui qui sait en user.

Comme l'ancien de la cérémonie funéraire, Abdoulaye, marabout de Salimata, utilise ce proverbe avant l'annonce d'une vérité susceptible de choquer sa patiente. Celle-ci, après avoir obtenu du marabout le détournement du mauvais sort par le sacrifice du coq, sollicite l'extirpation de sa stérilité. C'est alors que le Marabout, excité

par le charme de Salimata, décide de lui révéler l'incurable impuissance de son mari à lui donner l'enfant qu'elle désire tant avoir. Pour préparer celle qu'il souhaite déjà posséder sexuellement à accepter cette révélation, Abdoulaye a recours à l'énoncé S10 (p. 77).

b) Interprétation

L'énoncé S10 (p. 77) est employé dans ce contexte pour une fin récusable dans le roman. Un exemple d'un recours abusif à l'oralité africaine traditionnelle comme art, recours qui sert d'illustration éclatante au thème de la dénonciation de l'hypocrisie des "tenants du pouvoir traditionnel: marabouts, griots et féticheurs, tous repus et corrompus dans un double jeu équivoque"⁵¹.

Ce qui importe dans l'utilisation de cet énoncé c'est son impact sur la personne destinataire. Le marabout s'en sert avant la révélation de la terrible vérité pour réduire la gravité de cette dernière aux yeux de Salimata afin d'orienter la réaction de celle-ci vers l'acceptation de sa proposition. Comme pour l'énoncé S2 (p. 15) (voir Supra) dans la stratégie argumentative du marabout, le

⁵¹ Jacques Chevrier, op. cit., p. 159.

recours à ce proverbe vaut aussi bien pour le besoin informationnel que persuasif. La réaction immédiate de Salimata après le discours du marabout ne confirme pas cette interprétation. Mais vers la fin du roman le discours d'Abdoulaye a porté ses fruits. En effet, une fois Fama arrêté et condamné "Salimata retourn[e] consulter Abdoulaye, le marabout [...] [qui] ne la crispait plus" (p.184).

S11 (p. 83) Le défunt appartient au seul jugement d'Allah, et ce qui appartient aux parents survivants est d'organiser de dignes obsèques.

a) Présentation du contexte

Le décès du cousin de Fama réveille en celui-ci les souvenirs douloureux des actes commis par le défunt contre lui. En effet, la chefferie de Horodougou qui devait revenir de droit à Fama avait échoué injustement à son cousin. Cette lutte pour le pouvoir avait opposé les deux cousins et s'était soldée en faveur du défunt. Mais,

bien que celui-ci fut l'homme qui par ses intrigues, maraboutages, sacrifices avait évincé Fama de la chefferie du Horodougou, ce décès était un malheur. Les récriminations devaient être tuées.
(p. 83)

C'est dans ce contexte et dans cet esprit que l'énoncé S11

(p. 83) est employé. Il est la conséquence logique de cette discipline sentimentale et sociale observée dans les milieux traditionnels d'Afrique.

b) Interprétation

Le contexte d'usage de l'énoncé S11 (p. 83) présente lui-même tous les indices syntagmatiques nécessaires à son interprétation. En milieux traditionnels africains, la mort d'un parent ennemi met fin à tout sentiment d'hostilité ayant prévalu entre le défunt et le survivant. Celui-ci doit, non seulement se montrer touché par l'événement, mais aussi prouver par des gestes concrets qu'il avait déjà tout pardonné à son parent défunt et qu'il regrette d'avoir été en inimitié avec lui. Toute attitude contraire à cette norme sociale vaut à son auteur de vives réprobations allant jusqu'à lui attribuer la responsabilité du décès, et donc à sa mise en quarantaine: il est assimilé au sorcier vindicatif.

On ne garde pas rancune contre un parent mort même s'il a été méchant envers les siens. On regrette simplement qu'il n'ait pu bien se conduire pour éviter d'être puni de mort. Car "Que celui qui commet une faute grave quelconque tombe subitement malade et meurt, le Nègre

pense que c'est Dieu qui l'a puni"⁵².

C'est dans cette logique que s'intègre l'énoncé S11 (p. 83) pour déployer dans le programme narratif de cet épisode du roman sa fonctionnalité à la fois informationnelle et persuasive. Ainsi, à l'annonce de la mort de son cousin, Fama devait-il réprimer toute velléité de souvenir l'ayant porté à la rancœur contre le défunt. Et l'énoncé S11 (p. 83) se pose dans la situation de Fama comme un rappel formel à une obligation à la fois personnelle, familiale et sociale. Tant ceci paraît logique et contraignant pour la société traditionnelle africaine que pour le Noir la "justice est faite par Dieu"⁵³.

S12 (p. 105). Une mélodie de noce malinké

On n'apprécie pas les avantages d'un père, d'un père,
Sauf quand on trouve la maison vide du père,
On ne voit pas une mère, une mère
Plus excellente que l'or,
Sauf quand on trouve la case maternelle vide de la mère.
Alors l'on marche à pas comptés
Dans la nuit du cœur et dans l'ombre des yeux
Et l'on sort pour verser d'abondantes et brûlantes larmes.

a) Présentation du contexte

⁵² Yves-Emmanuel Dogbé, op. cit., p. 213.

⁵³ Lcc. cit.

En route vers Togobola où il se rend pour l'organisation des obsèques de son cousin, Fama fait une escale à Bindia. Quand le lendemain matin il reprend son chemin, la perspective de la fin de la glorieuse dynastie dont il reste l'unique descendant après la mort de Lacina lui donne un sentiment de vague désarroi. Les souvenirs de son enfance lui font prendre conscience, longtemps après leur disparition, de la valeur et de l'importance des êtres qu'il n'avait pas eu l'occasion d'apprécier. C'est au cours de ce débat intérieur que s'éveillent et s'élèvent en lui, des nuits de son enfance, cette mélodie de noce malinké.

b) Interprétation

Cette chanson est un hymne au passé glorieux, à l'âge d'or de la féodalité, à la dynastie en extinction, à l'enfance du héros, symbole de quiétude. Devant les tribulations d'un monde en mutation, devant l'affrontement des deux systèmes de valeurs aux forces inégales, le héros se trouve comme projeté malgré lui dans l'ambiance incertaine et tragique de la "quête d'une grandeur évanouie". Cette mélodie malinké, jadis de "noce", change de ton et revêt un accent lugubre. En effet, la maison paternelle

et la case maternelle, l'une et l'autre vide de père et de mère, c'est la désunion forcée par la mort qui met fin à la fête de noce; c'est l'Afrique en état de divorce avec ses valeurs en effondrement par la colonisation et les soleils des indépendances; c'est l'Afrique orpheline de ses traditions et qui, habillée de voile de deuil

[...] marche, marche à pas comptés
 Dans la nuit du coeur et dans l'ombre des yeux
 Et [...] sort pour verser d'abondantes et
 brûlantes larmes.

Considérée dans la perspective de la thématique développée dans le roman, cette chanson est un argument contre tout engouement à outrance dans la modernité au mépris même des valeurs qui méritent d'être sauvées.

S13 (p. 134). Il n'y a pas de malheur, il n'y a pas de défaut sans remède.

a) Présentation du contexte

Devenu patriarche de la tribu après la mort de son cousin, Fama doit hériter des biens ayant appartenu au défunt. Mariam, la plus jeune femme de ce dernier, est donc devenue de droit "la chose de Fama, partie intégrante et intéressante de l'héritage" (p. 134). Malgré la conduite scandaleuse de la jeune femme ("Elle a pour chaque garçon

un accent, un sourire et ne sait pas répondre non aux avances" p. 134), pour Fama, un héritier sans enfant appelé à assurer la pérennité d'une dynastie en voie de disparition, "rien ne doit [le] détourner sur la piste d'une femme féconde (...). Et Mariam était une femme ayant un bon ventre, un ventre capable de porter douze maternités" (p. 134-135). C'est dans ce contexte que l'énoncé S3 (p. 134) est employé dans le roman par Balla, féticheur et conseiller écouté du héros.

b) Interprétation

La situation du héros dans cet épisode du roman détermine sa réaction à ce discours du féticheur. Par foi à la fois en Allah et en la tradition, Fama ne perçoit nullement le caractère irréalisable de ses rêves. Cette farouche et inébranlable espérance le dispose à la poursuite de sa quête. Ainsi, pour Fama comme pour tout négro-africain en milieu traditionnel, tout phénomène social ou existentiel a une cause surnaturelle. Sur ce principe de causalité se fonde l'influence persuasive de cet énoncé qui l'encourage à accepter Mariam comme deuxième épouse malgré ses défauts notoires. D'ailleurs le remède lui en était déjà indiqué par Balla, le féticheur, qui "contrain-

dra les jeunes gens à ne pas tripoter Mariam. Un efficace fétiche sera adoré et attaché" (p. 135).

S14 (p. 142). Tant que le mur ne se fend pas, les cancrelats ne s'y mettent pas.

a) Présentation du contexte

Un risque d'affrontement entre Fama et les responsables du Comité du parti unique de Togobala est provoqué par "le délégué étranger". Selon ce dernier "Fama devait [...] s'agenouiller aux pieds du président du Comité" (p. 141). Le délégué étranger demande ainsi à Fama, le prince, de s'humilier devant Babou, son sujet et "fils d'esclave" porté à la tête de la présidence du Comité du parti unique installé à Togobala. L'ignorance des coutumes malinké a donc conduit ce délégué étranger à demander à Fama ce qui "était aussi infaisable que manger les crottes d'un chien" (p. 141). L'affrontement est évité de justesse grâce au conseil secret des anciens qui décide, pour réconcilier les habitants du village divisés en deux camps, que "Fama resterait le chef coutumier, Babou le président officiel" (p. 141). L'acceptation spontanée de cette décision des anciens par les habitants des deux camps (les partisans du Comité et ceux de Fama), surprend l'intransigent

délégué qui "se lèv[e] ébahi. Après un silence il accepte que Fama entre au Comité" (p. 142).

C'est au moment de ce consensus facile et inattendu arrivé à point nommé pour sauver l'unité du village, que le narrateur constate: "tant que le mur ne se fend pas, les cancrelats ne s'y mettent pas" (S14, p. 142).

b) Interprétation

L'énoncé S14 (p. 142) est un discours symbolique qui véhicule à la fois une sagesse et une expérience. Il s'insère dans la manifestation du nouveau type de discours produit par ce "premier roman critique des moeurs politiques de l'Afrique des indépendances"⁵⁴.

De ce récit d'affrontement entre les deux systèmes de pouvoir en conflit, le narrateur tire un enseignement qu'il transmet au moyen de ce proverbe dont l'utilisation dans ce contexte est également didactique. Il montre en effet, combien la bonne entente, la compréhension et la solidarité entre les membres d'une communauté sauvent cette dernière de l'émiettement et de tout danger extérieur.

Togobala et ses habitants divisés à cause de l'instal-

⁵⁴ Lilyan Kesteloot, op. cit., p. 437.

lation du Comité du parti unique offre à l'auteur le cadre symbolique d'une mise en abyme de l'Afrique déchirée par des régimes dictatoriaux à parti unique soutenus par les puissances étrangères, ou "le délégué étranger". Le conseil des anciens de Togobala pourrait - ici le symbolisme frise la prophétie - s'identifier aujourd'hui à toutes ces vagues de conférences nationales des pays africains secoués par le vent de la démocratisation et du multipartisme...

Dans le roman, l'adhésion de l'assemblée à cette thèse de l'union, de l'entente et de la compréhension pour faire front commun contre "les cancrelats" est manifestée par son contentement et ses louanges adressées à Allah.

S15 (p. 144) La cachotterie la plus enfouie sous la profonde terre laisse toujours une faible exhalaison.

a) Présentation du contexte

L'inventaire des biens laissés par le défunt cousin du héros révèle que:

Les boeufs faisant partie de la succession avaient été dissimulés; d'autres voulaient se les approprier au détriment de Fama. Ils ne le réussirent pas, parce qu'à Togobala la cachotterie la plus enfouie sous la profonde terre laisse toujours échapper une faible exhalaison. (p. 144)

b) Interprétation

Le milieu traditionnel africain fait constamment la chasse à tout acte jugé condamnable par la communauté. Garder le silence devant un tel forfait c'est aussi faire du mal. Il est donc tout à fait normal que dans une telle société, tout acte reprehensible socialement ait une odeur et "laisse toujours échapper une faible exhalaison" qui guide les pas vers la découverte de son auteur. Aussi, pour ne pas être tenu pour complice d'un mauvais acte commis par d'autres, faut-il le dénoncer.

Cet énoncé a une valeur à la fois éthique et didactique. Il enseigne le bien par un avertissement dissuasif. Certains proverbes ayant la même fonction sont d'usage dans la culture tetela tels que:

"La gazelle a avalé un fruit sauvage très loin dans la forêt, mais le chasseur l'a su à partir de sa maison"

Toi qui caches le millet (volé) on te découvrira au bruit du pilon"⁵⁵.

Ces deux proverbes tetela comme l'énoncé S15 (p. 144) véhiculent avec vigueur et concision les conclusions des expériences répétitives vécues socialement depuis la nuit

⁵⁵ Deux proverbes tetela traduits par nous littéralement.

des temps. C'est à ce titre qu'ils ont valeur d'avertissement et conseillent strictement le renoncement au mal qui, suggèrent-ils, finit par se savoir. Quant à l'énoncé S15 (p. 144), son caractère persuasif se dégage du récit du narrateur qui ajoute comme une conclusion toute logique à son énonciation:

de chuchotements en chuchotements, Fama a su une semaine avant le quarantième jour que l'enterré avait confié des boeufs (cinq) à une femme d'un village éloigné du sud de Horodougou. (p. 144)

S16 (p. 159). On ne rassemble pas les oiseaux quand on craint les bruits des ailes.

S17 (p. 159). L'essaim de mouches [...] harcèle celui qui a réuni un troupeau de crapauds.

a) Présentation du contexte

La présence de Mariam dans la maison de Fama comme coépouse de Salimata n'a été tolérée par cette dernière que durant quelques jours. La situation de ce foyer à trois devient difficile à maîtriser; Fama, que la coutume empêche de "pousser Mariam dans le tara (au lit)" le jour en l'absence de Salimata devenue insupportablement et même dangereusement jalouse, commence à se plaindre. Pour lui "la situation ressembl[e] à un taurillon sans cornes ni queue; il ne s[ait] pas comment la prendre, comment la

terrasser" (p. 159). C'est dans ce contexte que sont préférés les énoncés S16 et S17 (p. 159) employés par le narrateur.

b) Interprétation

Ces deux énoncés, répliques négro-africaines du proverbe français "Qui sème le vent récolte la tempête", ont été employés par l'auteur pour illustrer le thème de l'incompatibilité de certaines pratiques traditionnelles dans les milieux urbains ou modernes. En effet, en acceptant d'hériter de la jeune femme de son défunt cousin, Fama obéit à une pratique qui n'a sa place et son sens que dans les milieux traditionnels. Les nuits conjugales "à trois" dans la même pièce étroite qu'occupent Fama et ses deux femmes en ville, les grincements du tara qui endiablent Salimata "quand la nuit appartient à Mariam" symbolisent le mariage impossible entre la modernité et certaines pratiques des traditions africaines.

Ici l'allusion proverbiale se fait critique: Fama ne peut pas être à la fois patriarche de la tribu et habitant de la ville. Aussi, la mort à la fois tragique et mystérieuse du héros au niveau du pont, le lieu de séparation symbolique de deux mondes (moderne et traditionnel), tra-

duit-elle son déchirement, l'échec matériel de sa quête et de son rêve impossible d'avoir voulu concilier deux mondes inconciliables et perpétuellement en conflit.

Considérés par rapport à cette logique thématique, les deux énoncés S16 et S17 (p. 159) sont une invitation au réalisme, à la prudence, à la prévoyance et à la réflexion préalable sur les conséquences possibles de nos options. Le point de vue et le jugement du narrateur sur le comportement global du héros sont véridiques et impitoyables: "Les soucis qui chauffaient Fama avaient été bien mérités" (p. 159), dit-il.

- S18 (p. 164). Le cougal a été pris au piège, quelles raisons a le francolin de se jeter et rouler à terre en disant qu'il ne passera pas la nuit?
- S19 (p. 173). L'esclave appartient à son maître; mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul.
- S20 (p. 175). Là où les graterons percent la coque des oeufs de pintade, ce n'est pas un milieu où le mouton à laine peut aller.

a) Présentation du contexte

Ces trois énoncés appartiennent à la même situation narrative se rapportant à l'arrestation politique du héros. L'atmosphère politique de la République des Ebènes

est devenue lourde de suspicions, entraînant ainsi l'arrestation de certains amis ministres du héros. "Fama persistait et criait dans les palabres qu'il n'aurait de cesse tant que ses anciens amis ne seraient pas libérés" (p. 164). Cette attitude bizarre du héros, lui qui avait été ruiné par "les soleils des indépendances" et n'en avait rien reçu en contrepartie, a inspiré logiquement au narrateur l'interrogation constituant l'énoncé S18 (p. 164). Mais ayant poussé son intransigeance jusqu'au bout, le héros est "arrêté et condamné à vingt ans de réclusion pour n'avoir pas raconté au secrétaire général du parti un rêve prémonitoire qui mettait en jeu la sécurité du territoire"⁵⁶. C'est en attendant le jugement dans sa cellule de détenu que Fama se prépare à se défendre en appuyant sa défense sur la logique du proverbe S19 (p. 173). Mais, malheureusement, il n'a même pas le temps de se défendre, le juge ne lui en donne pas l'occasion. Fama est donc victime de son imprudence et de son entêtement. Il était pourtant averti que "les gens de l'indépendance ne connaissent ni la vérité, ni l'honneur, ils sont capables de tout" (p. 175). L'énoncé S20 (p. 175) est employé

⁵⁶ Jacques Chevrier, op. cit., p. 158.

en référence à cette situation. Le narrateur en use pour condamner le comportement du héros.

b) Interprétation

Ces trois énoncés servent d'appui au récit pour la dénonciation des régimes politiques de l'Afrique des indépendances. L'énoncé S18 (p. 164) est une métaphore qui, tout en déplorant le comportement étrange et imprudent du héros (francolin) ne stigmatise pas moins la cupidité et les allures d'exploiteurs des hommes politiques (cougal). En effet, les rapports entre le cougal et le francolin sont d'inimitié, étant donné que le premier, petit animal chasseur et carnivore, se nourrit du second, oiseau fragile et poltron. Mais, l'attitude de Fama est à la fois plus tragique et plus noble que blâmable. La métaphore fait moins le procès du héros en tant que victime innocente que celui des dirigeants politiques, bourreaux impitoyables envers un être présenté comme absolument inoffensif.

L'énoncé S19 (p. 173) désigne à l'étonnement du monde sensé et bien pensant, le caractère on ne peut plus absurde et injuste de la justice des régimes dictatoriaux implantés en Afrique après les indépendances: tout dans ces systèmes politiques est propriété des dirigeants des par-

tis uniques; non seulement les habitants réduits en esclaves, mais également les rêves nocturnes de ces derniers, leurs pensées, hormis leurs soucis, leurs besoins et leur misère. Comme on peut le remarquer, la réprobation est poussée jusqu'à l'ironie la plus acerbe. Car si le bon sens universel admet que le rêve de l'esclave appartient à ce dernier, pour la justice des régimes à parti unique d'Afrique, un esclave possesseur de ses rêves est un criminel.

Quant à l'énoncé S20 (p. 175), il est également une image dénonciatrice des moeurs policières des régimes politiques (graterons), qui se retournent même contre des collaborateurs censés être dans leurs bonnes grâces (ils percent les oeufs de pintade), et qui, en conséquence, traiteraient sans aucun ménagement tout inconnu innocent et inoffensif (mouton à laine). Au fait la coque de l'oeuf de pintade est de loin moins vulnérable au grateron que le mouton à laine, victime toute désignée de cette plante accrochante.

Dans ces trois cas, l'appréciation de la fonctionnalité des énoncés se mesure à partir des réactions du récepteur, c'est-à-dire du destinataire virtuel ou historique. Pour le destinataire africain, témoin historique et victime des

mœurs politiques des régimes à parti unique, la situation faite au héros dans le roman et tout le symbolisme sont d'une adéquation parfaitement persuasive et frappante.

S21 (p. 181-182). Un seul pied ne trace pas un sentier,
un seul doigt ne peut ramasser un
gravier par terre.

a) Présentation du contexte

Cet énoncé est attribué au président de la République des Ebènes. Il l'emploie dans son discours prononcé à l'occasion de la fête de la réconciliation nationale, fête célébrée en l'honneur de tous les détenus politiques grâciés par lui.

Repenti, mais surtout obligé par le contexte international devenu défavorable à son régime à cause des "tensions politiques et la discorde installées dans le pays" (p. 181), le président réalise qu'il était temps de recourir aux vertus de la sagesse ancienne. "Les anciens proverbes de nos aïeux restaient toujours vrais" (p. 181), reconnaît-il au cours de son intervention publique. L'asphyxie causée par cette double pression interne et externe lui inspire l'énoncé S21 (p. 181-182) par lequel s'annonce le changement en matière de gestion nationale.

b) Interprétation

L'énoncé S21 (p. 181-182) est une réunion de deux métaphores ayant la même valeur suggestive. Il est ici une invitation à la solidarité. Celle-ci est l'une des conditions du succès dans toute entreprise humaine fondée sur des rapports intersubjectifs. La fonction ultime de ces proverbes s'inscrit dans le cadre global de la recherche de l'harmonie sociale par la conjugaison des efforts et des volontés de tous les membres d'une communauté.

Restitué dans son contexte d'usage, l'énoncé S21 (p. 181-182) est un discours suggestif de la sagesse réparatrice des moeurs politiques qui se sont révélées blâmables et inefficaces en Afrique. La logique du contexte commande cette interprétation se déployant, selon Suleiman, par "transcodages intertextuels" qui se suffisent à eux-mêmes pour la saisie du message de l'auteur. La référence est dans ce cas extratextuelle, c'est-à-dire socio-politique. C'est que l'échec de l'action politique du président de la République des Ebènes oblige ce dernier à remettre en question ses anciennes méthodes de gouverner pour se conformer à la sagesse des aïeux.

En attribuant cet énoncé au personnage du président à

la fin du processus narratif qui conclut à l'échec du système politique présenté dans l'univers du roman, l'auteur va au-delà de la simple dénonciation du système. Il suggère. Et toute l'expérience romanesque devient didactique. L'enseignement qu'il fait dispenser par celui-là même qu'il condamne, le président de la République des Ebènes, semble contenu dans l'énoncé S21 (p. 181-182) mis dans sa bouche.

La contribution de tous pour la construction de l'édifice national au profit de tous, tel paraît être la leçon adressée aux dirigeants politiques de l'Afrique des indépendances.

2.3. La place de l'oralité dans les discours romanesques

Après l'analyse des contextes et l'interprétation des énoncés de la littérature orale utilisés par les auteurs dans les romans, il importe d'examiner de plus près et d'une façon synthétique la place de l'oralité dans les deux oeuvres. Dans quelle mesure l'oralité, en tant qu'énoncé artistique, sert-elle les idées ou les thèses développées dans le discours narratif pour les faire accepter par le destinataire? Le mot thèse doit être pris ici au

sens large, selon la conception de Suleiman stipulant que "toute oeuvre de fiction [...] se prête à une lecture "à thèse", dans la mesure où il est toujours possible d'en extraire une maxime ayant une portée générale"⁵⁷.

Considérés d'après cette optique, Karim du sénégalais Ousmane Socé et Les Soleils des indépendances de l'ivoirien Ahmadou Kourouma sont des oeuvres qui ont fait l'objet de plusieurs lectures suggestives. Les idées abordées par les auteurs peuvent être considérées comme des thèmes ou des thèses à portée générale sur lequel(le)s se greffent une thématique correspondante, tous convergeant vers l'unité complexe du discours romanesque.

Au sujet de Karim, Jacques Chevrier affirme que "ce texte conserve un grand intérêt [...] parce qu'il développe une idéologie de la rencontre interculturelle"⁵⁸. Pour Robert Delarignette, préfacier du roman, Karim "traite, et avec art, un grand problème: celui que pose l'entrée des sociétés africaines dans le monde moderne"⁵⁹. Quant à Guy Ossito Midiohouan:

⁵⁷ Susan Rubin Suleiman, Le roman à thèse, Paris, PUF, 1983, p. 16.

⁵⁸ Jacques Chevrier, op. cit., p. 32.

⁵⁹ Voir préface de Karim, p. 13.

Karim se situe dans la veine du roman psychologique ayant pour arrière-fond les bouleversements introduits dans le monde africain par "l'apport fécondant de l'occident" [...] et Socé est le premier écrivain négro-africain à parler de civilisation métisse⁶⁰.

Les Soleils des indépendances, appartenant à la catégorie de "nouveau roman politique" selon la classification de Midiohouan, est aussi d'après Lilyan Kesteloot:

La description de la société [africaine], arriviste en ville, et toujours féodale au village et [de] l'affrontement des deux systèmes de valeurs [...], c'est le premier roman critique des moeurs politiques de l'Afrique des Indépendances⁶¹.

Roman du désenchantement, selon Jacques Chevrier, cette oeuvre d'Ahmadou Kourouma est aussi la peinture "d'une humanité inquiétante, où la tradition et le modernisme forment un mélange souvent baroque"⁶².

Ces différents jugements critiques sont autant de "maximes ayant une portée générale" dirait Suleiman, pouvant être considérées comme les résultats d'une certaine lecture, c'est-à-dire, d'une lecture "à thèse"

⁶⁰ Guy Ossito Midiohouan, L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 72.

⁶¹ Lilyan Kesteloot, op. cit., p. 431.

⁶² Jacques Chevrier, op. cit., p. 159.

ou simplement thématique. Inconsciemment ou consciemment les deux romanciers ont dû, dans le processus de l'écriture, développer ces différentes thèses en essayant de les soutenir dans le cadre cohérent et complexe du discours romanesque. Mais en quoi le recours à l'oralité peut-il être perçu comme une partie intégrante de toute la stratégie globale d'affirmation et de persuasion?

En considérant d'une part, Karim comme le roman de l'idéologie interculturelle défendant la thèse du mariage entre la tradition négro-africaine et la modernité, et d'autre part, Les Soleils des indépendances comme celui de la dénonciation des systèmes socio-politiques entraînés en Afrique par la décolonisation et les indépendances, il est possible de regrouper autour des thèmes secondaires rattachés à chacune de ces deux formulations (thèses), quelques énoncés de la littérature orale ayant servi d'argument à l'exposé narratif des romans.

Pour chacun des deux romans, nous reprenons ci-dessous, sous forme de tableau synoptique, la thèse générale, les thèmes correspondants et les énoncés de la littérature orale se rapportant à l'affirmation de leurs exposés narratifs.

Tableau I: Karim

Thèse: nécessité du mariage entre la tradition négro-africaine et la modernité

| Thèmes correspondants | Énoncés de la littérature orale |
|---|---|
| 1. L'incompatibilité de certaines pratiques traditionnelles avec les exigences de la vie moderne. | 1. K1 (p. 28) L'éléphant n'a pas de berger. K7 (p. 98) L'oiseau est sur l'arbre, mais son esprit est au sol. K9 (p. 114-117) La chanson: le goubé est satanique. |
| 2. L'amour dans la tradition africaine. | 2. K2 (p. 52) Il est facile de supporter un passant. K3 (p. 52) Aime la jeune femme, mais ne te fie pas à elle. |
| 3. La superstition dans la vie du Négro-africain. | 3. K4 (p. 63) Mord-il? ne mord-il pas? Abtiens-toi. |
| 4. La rencontre interculturelle en milieu moderne. | 4. K5 (p. 73-74) Le conte: le loup, le lion et la vieille fermière. K6 (p. 93) Le lion a soif, les animaux n'iront pas boire à la source. |

Tableau I (suite)

| | |
|---|---|
| <p>5. Le choix du métissage culturel en milieu moderne, et la formation d'une société harmonieuse issue de la tradition et de la modernité.</p> | <p>5. K8 (p. 103) Dans un pays où l'on danse sur un seul pied, le passant doit danser sur un seul pied.</p> <p>K10 (p. 119) Le monde n'est pas du cous-cous, mais il faut y mettre du "lalo".</p> |
|---|---|

Tableau II: Les Soleils des indépendances

Thèse: dénonciation des systèmes socio-politiques de l'Afrique des indépendances

| Thèmes correspondants | Énoncés de la littérature orale |
|---|---|
| <p>1. L'effondrement des valeurs traditionnelles dans l'affrontement en milieux urbains entre l'arrivisme et le système féodal des milieux traditionnels.</p> | <p>1. S1 (p. 12) A renifler avec discrétion le pet de l'effron-té, il vous juge sans nez.</p> <p>S2 (p. 15) La vérité il faut la dire, aussi dure qu'elle soit, car elle rougit les pupilles mais ne les casse pas.</p> <p>S3 (p. 16) Un mâle ne se sépare pas de son arme.</p> <p>S4 (p. 16) L'hyène a beau être éden-</p> |

Tableau II (suite)

| | |
|--|--|
| <p>2. L'éloge de certaines valeurs traditionnelles négro-africaines dans un monde en mutation.</p> | <p>tée, sa bouche ne sera jamais un chemin de passage pour le cabrin.</p> |
| | <p>S5 (p. 17) Où a-t-on vu l'hyène déserrer les environs des cimetières et le vautour les arrières des cases?</p> |
| | <p>S6 (p. 17) Dans quelle réunion le molosse s'est-il séparé de sa déhontée façon de s'asseoir?</p> |
| | <p>2. S7 (p. 19) Quand un dément agite le grelot, toujours danse un autre dément.</p> |
| | <p>S8 (p. 20) A vouloir tout mener au galop, on enterre les vivants, et la rapidité de la langue nous jette dans de mauvais pas d'où l'agilité des pieds ne peut nous retirer.</p> |
| | <p>S11 (p. 83) Le défunt appartient au seul jugement d'Allah, et ce qui appartient aux parents survivants est d'organiser de dignes obsèques.</p> |
| | <p>S12 (p. 105) La chanson de noce malinké</p> |
| | <p>S13 (p. 134) Il n'y a pas de malheur, il n'y a pas de défaut sans</p> |

Tableau II (suite)

| | |
|--|--|
| | remède. |
| | S15 (p. 144) La cachotterie la plus enfouie sous la profonde terre laisse toujours une faible exhalaison. |
| 3. Le drame de la femme stérile dans les milieux traditionnels négro-africains. | 3. S9 (p. 54) L'or ne se ramasse que par celles qui n'ont pas d'oreilles solides pour porter de pesantes boucles. |
| 4. La dénonciation de l'hypocrisie des tenants du pouvoir traditionnel. | 4. S10 (p. 77) La vérité comme le piment mûr rougit les yeux mais ne les crève pas. |
| 5. L'affrontement entre le pouvoir traditionnel et les systèmes politiques modernes (régimes politiques) à parti unique. | 5. S14 (p. 142) Tant que le mur ne se fend pas, les cancrelats ne s'y mettent pas. |
| 6. L'incompatibilité de certaines pratiques traditionnelles avec les exigences de la vie moderne. | 6. S16 (p. 159) On ne rassemble pas les oiseaux quand on craint les bruits des ailes. S17 (p. 159) L'essaim de mouches [...] harcèle celui qui a réuni un troupeau de crapauds. |
| 7. La dénonciation des mœurs politiques des régimes des indépendances et l'échec de la dictature en Afrique. | 7. S18 (p. 164) Le cougal a été pris au piège, quelles raisons a le francolin de se jeter et de rouler par terre en disant qu'il ne passera pas la nuit? |

Tableau II (suite)

S19 (p. 173)
L'esclave appartient à son maître; mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul.

S20 (p. 175)
Là où les graterons percent la coque des oeufs de pintade, ce n'est pas un lieu où le mouton à laine peut aller.

S21 (p. 181-182)
Un seul pied ne trace pas un sentier, un seul doigt ne ramasse pas un gravier par terre.

Les deux tableaux (I) et (II) ci-dessus présentent d'une manière globale les idées développées dans les romans et le rapport implicite qui s'établit entre chacune de ces idées, formulée sous forme d'un thème et les énoncés de la littérature orale.

Chaque thème correspond, dans la roman, à une séquence narrative. Cette dernière se présente comme une sorte de démonstration conduisant petit à petit à une conclusion soutenue par un énoncé de la littérature orale. Selon la structure et les contraintes de la situation narrative, l'énoncé peut être formulé soit par un personnage du roman, soit par le narrateur extradiégétique. Dans tous

les cas, le recours à l'énoncé de la littérature orale rappelle comme "dans un roman à thèse" une autorité dans le texte - faisant écho à une autorité extérieure - [qui] interprète le sens de tout ce qui donne une satisfaction libidinale [au lecteur]"⁴³. On peut parler ici, toute proportion gardée, concernant les énoncés de la littérature orale employés dans les deux romans, d'une coexistence de deux pratiques discursives entretenant une relation d'affirmation et rappelant ainsi l'un des trois cas d'intertextualité selon lequel "un discours "répète" un autre sans le nier [...] [et où] le premier fonctionne comme autorité ou garant par rapport au second"⁴⁴. Dans l'un comme dans l'autre roman (voir *supra*, point 2.3., analyse des contextes d'usage et interprétation des énoncés), il a été possible d'établir une étroite relation logique d'affirmation entre les thèmes rattachés à la thèse générale, thèmes pouvant être considérés dans une certaine mesure comme des thèses secondaires, et les énoncés de l'oralité correspondant à leur présentation dans une séquence narrative. Il faut noter que cette

⁴³ M. Beaujour cité par Suleiman, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁴ *Ibid*, p. 60.

corrélation n'apparaît que grâce à l'interprétation, et que même la détermination des thèmes (des thèses secondaires) s'est opérée par inférence à partir des segments narratifs présentant les différentes situations d'usage des énoncés.

Aussi bien dans Karim que dans Les Soleils des indépendances, tous les thèmes ne se rapportant pas directement à la formulation de la thèse générale peuvent s'interpréter comme arguments à l'appui de cette dernière en se plaçant sur l'un des deux pôles formant l'opposition binaire commune aux deux univers romanesques: la tradition vue dans les deux romans à la fois comme valeur utile ou pratique dépassée, et la modernité saisie surtout comme espoir de progrès dans Karim et comme source de malheur dans Les Soleils des indépendances. Dans la plupart des cas, si un thème et l'énoncé lui correspondant servent d'arguments à la tradition prise pour une valeur ou une pratique démodée, leur rapport avec la thèse générale est souvent difficilement perceptible. Pourtant, c'est dans cette binarité antinomique (valeur positive - valeur négative) que ce thème sert la thèse générale de l'oeuvre. C'est le cas par exemple des thèmes (2) et (3) du tableau (I), et des thèmes (2), (3) et (4) du tableau (II) dont

les rapports avec les thèses centrales ne s'appréhendent que sous cette double perspective de la tradition.

En dehors des cas susmentionnés on peut remarquer, en considérant les deux tableaux (I) et (II) à partir du regroupement des énoncés opéré en fonction des différents thèmes, que ceux-là concourent implicitement à affirmer ou à prouver le caractère didactique ou persuasif de ceux-ci.

Ainsi, dans Karim, les énoncés K1 (p. 28), K7 (p. 98) et K9 (p. 114-117) au tableau I se rapportent respectivement aux trois séquences narratives décrivant la vie de débauche et de dépenses inconsidérées menée par le héros dans ses liaisons amoureuses avec Marième (K1, p. 28), avec Aminata (K7, p. 98) et avec Marie N'Diaye (K9, p. 114-117).

L'enseignement qui se dégage du comportement affiché par le héros, comportement incompatible avec les exigences de la vie moderne, est très manifeste. Ces trois énoncés et les séquences narratives avec lesquelles ils coexistent dans une relation d'affirmation ne se révèlent pas directement comme étant des arguments à l'appui d'une thèse. Le lecteur doit, en ce qui concerne par exemple les énoncés K1 (p. 28) et K7 (p. 98), interpréter par impli-

cation négative pour les mettre en rapport avec l'enseignement suggéré par les séquences narratives. On ne peut saisir la valeur argumentative et didactique de ces deux énoncés qu'en réfléchissant sur l'inadéquation de leur contenu informationnel par rapport au thème (1) du premier tableau. Concrètement, les métaphores flatteuses utilisées, la première par les griottes comparant le héros à "l'éléphant qui n'a pas de berger", et la seconde par Aminata cherchant à prouver son amour à Karim, ont poussé ce dernier à ne pas se conformer aux exigences de la vie moderne. Ducrot a bien compris ce phénomène intertextuel quand il dit que "la valeur argumentative d'un énoncé est dans une certaine mesure indépendante de son contenu informatif"⁶⁵. C'est là, pour le besoin de la thèse, l'interprétation par implication négative des énoncés.

L'énoncé K9 (p. 114-117) se pose lui en discours avertisseur mis en relation directe avec la logique de la thèse secondaire en tant que formule injonctive ou pragmatique à la fin du segment narratif.

Dans Les Soleils des indépendances, pour certains énoncés, comme pour ceux examinés plus haut dans Karim,

⁶⁵ Ducrot cité par Albert W. Halsall, op. cit., p. 92.

il n'y a pas de lien direct entre la valeur argumentative et le contenu informatif par rapport au thème ou à la thèse secondaire. En examinant les six premiers énoncés correspondants au thème (1) du tableau (II), on s'aperçoit que le rapport entre ces énoncés et le thème n'est pas exprimé directement mais doit s'inférer du contexte à partir de la situation et de l'identité du héros. Ce sont les allusions faites à Fama, (S5 et S6, p. 17), son effort pour affirmer sa grandeur bafouée, (S1, p. 12), (S3, p. 16), (S4, p. 16) et l'intervention de l'ancien de la cérémonie (S2, p. 15) qui permettent d'établir la relation logique entre ces énoncés et le thème (1) du deuxième tableau.

Il est en revanche intéressant de constater que pour les deux romans, les thèmes se rapprochant plus directement des thèses centrales sont illustrés par les énoncés dont les valeurs argumentatives et didactiques apparaissent clairement. C'est le cas, dans Karim, des énoncés K8 (p. 103) et K10 (p. 119) correspondant au thème (5) du premier tableau et dans Les Soleils des indépendances, de l'énoncé S21 (p. 181-182) se rapportant au thème (7) du deuxième tableau. En effet, dans Karim, l'adoption par le héros du complet veston en remplacement du costume

sénégalais (boubou et fez musulmans), et son acceptation de la sagesse de son oncle Amadou sont des manifestations à la fois textuelles et symboliques du choix du métissage culturel et de la société harmonieuse issue du mariage entre la tradition africaine et la modernité. Les deux énoncés K8 (p. 103) et K10 (p. 119) se posent en maximes à la fois injonctives et didactiques comme support de la thèse.

L'énoncé S21 (p. 181-182) attribué dans Les Soleils des indépendances au président de la République des Ebènes appartient à ces discours parémiologiques qui "posent leur constatif comme normatif"⁶⁶.

Qu'il s'agisse de leur rapport avec les thèmes ou les thèses secondaires ou avec la thèse centrale implicite des oeuvres étudiées, tous les énoncés de l'oralité utilisés dans les deux romans peuvent s'interpréter comme fonctionnant dans une relation intertextuelle d'affirmation avec les séquences narratives auxquelles ils se rapportent. Leur valeur argumentative, didactique ou injonctive relève d'une herméneutique suggérée à la fois par des indices syntagmatiques et paradigmatisques. Loin

⁶⁶ Nkombe Oleko, op. cit., p. 174.

d'être des pièces discursives d'agrément dans cette architecture complexe qu'est chaque roman, les énoncés de l'oralité africaine éclairent le lecteur compétent et le guident à travers les caves obscures et secrètes perdues dans l'inconscient du constructeur.

CHAPITRE III: ORALITÉ COMME TECHNIQUE DU RÉCIT DANS LES ROMANS

3.0 Introduction

L'oralité comme technique narrative dans les deux romans sur lesquels porte notre étude devra se définir à partir de certains indices formels, structurels et même stratégiques, rappelant, d'une manière ou d'une autre, les caractéristiques traditionnelles de l'art oral négro-africain.

Ce chapitre examine trois points essentiels dans chacun des deux romans, notamment, les caractéristiques du récit romanesque, le statut du narrateur et les techniques du récit comme stratégie discursive. Le premier point étudie la linéarité du récit, la mobilité spatiale et temporelle de l'action romanesque, la structure triadique du voyage initiatique du héros et l'imbrication des genres. Le second point analyse le statut du narrateur par rapport à l'histoire et au récit, sa vision et ses fonctions; le troisième essaie d'établir le rapport entre quelques-unes des techniques étudiées et la stratégie discursive globale du récit comme un ensemble d'actes énonciatifs perlocutoi-

res, c'est-à-dire qui "se définissent en termes de l'effet qu'ils produisent sur un auditeur"⁶⁷.

3.1 Les caractéristiques des récits romanesques

3.1.1. La structure linéaire et la mobilité spatiale et temporelle de l'action romanesque

a) Karim

Karim est une histoire toute simple centrée sur la vie du héros de même nom et construite selon la structure traditionnelle et triadique des contes merveilleux traçant l'itinéraire de la vie et de l'action du protagoniste en trois étapes successives: la vie dans le milieu originel, paisible puis troublée, suivie d'un voyage initiatique jalonné d'épreuves, qui se termine par le retour triomphal du héros au pays natal, porteur de l'objet de la quête.

La succession des événements respecte la chronologie traditionnelle des récits populaires. En effet le récit se divise en trois parties signalées même par la disposition typographique. La première, correspondant à la vie du héros à Saint-Louis, est marquée par la rencontre entre Karim et Marième. La liaison qui naît de cette rencontre

⁶⁷ Susan Rubin Suleiman, op. cit., p. 36.

entraîne le héros à une vie de folles dépenses et de dettes le conduisant jusqu'à son humiliante défaite face à son rival auprès de Marième au cours d'une séance publique de concurrence. Cette défaite détermine Karim à quitter Saint-Louis pour Dakar. C'est la fin de la première partie et le début de la deuxième qui commence par la présence du héros à Dakar. Son séjour dakarois est ponctué de quelques tribulations à valeur initiatique: aventures féminines, perte de son emploi, chômage, réengagement, maladie; puis, rêve de retour au bercail. La troisième partie c'est le retour et l'arrivée du héros à Saint-Louis, la réconciliation avec Marième et enfin le mariage.

Pour parler comme Genette, les segments temporels dans le discours narratif coïncident harmonieusement avec les segments temporels dans l'histoire. Il n'y a donc pas d'anachronies d'après cette brève présentation de la structure narrative de Karim. L'histoire et l'action se déroulent suivant une mobilité temporelle et spatiale toute linéaire. L'intelligibilité de l'histoire est soutenue et même entretenue par une organisation obéissant au principe traditionnel de la poétique aristotélicienne, principe selon lequel les actions dans l'histoire, comme

dans une "fable", doivent s'accomplir dans un ordre chronologique. La succession des événements formant chacun un épisode presque autonome est commandée, comme le disent Bourneuf et Ouellet par "des liens logiques, le plus souvent de causalité"⁶⁶. En effet, l'amour de Karim pour Marième le conduit à mener une existence de Samba Linguère qui entraîne des dettes; sa défaite face à son rival le détermine à quitter Saint-Louis pour aller à Dakar en quête des moyens de sa revanche...

Bref, la fin de cette histoire qui se dénoue par l'heureux événement du mariage du héros avec Marième est l'aboutissement d'une suite de faits et d'expériences qui, de fil en aiguille, ont contribué à l'assagissement du héros pour une existence mieux adaptée aux exigences d'une société nouvelle. La linéarité et la cohérence de l'intrigue sont dictées et conçues, on dirait tout exprès, par ce même souci didactique et argumentatif qui sont à l'appui de la thèse principale.

b) Les Soleils des indépendances

Ce tragique récit de la vie trépidante d'un homme

⁶⁶ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'univers du roman, Paris, PUF, 1989.

bousculé par les mutations socio-politiques est construit selon une structure qui, au niveau du premier chapitre, rompt avec la convention du respect de la chronologie sans pour autant brouiller sa linéarité. Tandis que dans Karim le récit s'ouvre par la description du milieu originel du héros (sa ville natale) et de sa situation sociale, dans Les Soleils des indépendances, Ahmadou Kourouma présente son héros dès les premières pages, déjà projeté dans la turbulence de la ville capitale. C'est après son désenchantement au cours d'une cérémonie de deuil que, grâce au récit du narrateur, le lecteur est renseigné sur le passé glorieux du héros avant sa ruine et sa déchéance sociales causées par les soleils des indépendances. Il s'agit d'une brève analepse à la fois explicative et externe. Explicative parce qu'elle permet de mieux saisir le caractère tragique de la situation présente du héros, externe parce que les événements font partie d'un "épisode [...] antérieur au point de départ temporel du "récit premier" de l'oeuvre. Cette analepse comble le trou initial et restitue au récit, au plan temporel, sa structure triadique traditionnelle: le passé dans l'ambiance du

" Gérard Genette, Figure III, Paris, Seuil, 1970, p. 90.

milieu originel, le présent de mutations indomptables et la mort, symbole du retour et du triomphe "des valeurs authentiques".

Tout le récit est un discours constatif sur le présent décevant et sans espoir (le temps des indépendances), présent évalué par rapport au passé irrécupérable devenu pour le héros l'idéal poursuivi dans sa quête impossible.

Ainsi, l'intrigue dans Les Soleils des indépendances est plus sinieuse. Elle participe de l'illogisme et de l'absurdité qui sont les signes des temps des indépendances. Brisés de temps en temps par les phantasmes du héros qui cherche à renouer avec son passé, les segments de sa linéarité se ressoudent aussitôt pour donner au récit son unité. Ces ruptures qui renvoient au passé du héros ou à son trouble intérieur, loin de dérouter, confèrent au récit sa cohérence et son intelligibilité. En effet, tout le drame social du héros et ses désillusions ne se perçoivent clairement qu'après le récit rétrospectif sous forme de discours intérieur du héros assumé par le narrateur omniscient, récit portant sur le passé de riche commerçant de Fama, son acharnement dans la lutte contre les Français colonisateurs et l'origine lointaine de la dynastie Doumbouya. Sans être d'une linéarité simpliste

des contes traditionnels, la structure narrative des Soleils des indépendances n'a rien de la technique romanesque d'un François Mauriac dans Thérèse Desqueyroux ou d'un William Faulkner dans Le Bruit et la Fureur. La mobilité temporelle dans Les Soleils des indépendances sert le récit comparatif implicite et permet au lecteur de participer à l'activité évaluative des données du présent par rapport au passé.

Ici comme dans Karim on assiste donc à la mobilité spatiale et temporelle qui caractérise le roman négro-africain et qui fait dire à Mohamadou Kane qu'"on voyage inlassablement dans le roman africain"⁷⁰. Quant à la structure triadique (milieu originel, voyage à l'étranger, retour au pays natal) attesté dans Karim, elle est enrichie dans le roman de Kourouma d'une symbolique prophétique par laquelle se caractérise la quête d'un idéal supérieur que le héros n'atteint que par la mort. Cette mort du héros dans Les Soleils des indépendances, marquée par son impatience à l'heure même où il obtient sa libération grâce à la pression de l'opinion étrangère, peut se comprendre de deux manières: elle est à la fois la

⁷⁰ Locha Mateso, op. cit., p. 341.

dénonciation de cette même opinion étrangère à laquelle l'Afrique toute entière reproche sa lenteur et sa passivité devant la misère des peuples des pays africains exploités par leurs dirigeants, et le refus du compromis devant les sollicitations d'un président ridicule qui se repent trop tard après avoir accumulé des forfaits impardonnables. La mort de Fama est donc une victoire symbolique. Le héros exprime par ce refus suprême de rester en ville, de pactiser avec le monde des anti-valeurs, sa détermination de renouer, même par la mort, avec les valeurs traditionnelles bafouées par les dirigeants des soleils des indépendances. La phase finale du retour dans le mouvement triadique et linéaire des récits traditionnels s'accomplit aussi bien dans le roman de Kourouma que dans celui de Socé, ici d'une manière plus classique et simpliste, là plus complexe et symbolique. Mais dans les deux cas, l'aspect didactique, par la dénonciation des erreurs humaines et l'avertissement, se manifeste au moyen de l'interprétation.

3.1.2. Le voyage initiatique

Une des caractéristiques du roman négro-africain, selon la présentation du modèle traditionnel du genre narratif

faite par Mohamadou Kane, est le voyage initiatique. D'après l'auteur de Roman africain et tradition, "les divisions spatiales ou temporelles impliquent les déplacements du héros selon un itinéraire prévisible, obligatoire et donc initiatique"⁷¹.

Comme nous l'avons montré au point précédent (voir 3.1.1.) la mobilité temporelle et spatiale qui caractérise la structure narrative de chacun des deux romans, constitue les voyages des héros dans le temps et dans l'espace. Quant au contenu initiatique de ces voyages, il se manifeste à travers les expériences vécues et les différentes épreuves subies par les héros tout le long des parcours tracés dans les univers romanesques.

C'est toujours et invariablement après ces expériences et épreuves, que Fama et Karim, d'abord aveugles et imprudents, tirent des leçons de sagesse et prennent conscience des situations dans lesquelles ils se trouvent. En effet, pour les deux héros, la phase initiatique décisive se situe toujours en ville, loin du milieu originel. A Dakar, après quelques mois d'existence calquée sur le style de sa vie de Saint-Louis, Karim finit par se rendre compte

⁷¹ Locha Mateso, op. cit., p. 342.

qu'il est lui-même l'artisan de ses déboires et qu'il doit changer de comportement. Ainsi, réduit au chômage par suite de sa démission, il "compr[end] alors la sagesse des paroles de l'oncle Amadou" (p. 120) et la vanité de son orgueil excessif et déplacé. Le héros des Soleils des indépendances n'a compris véritablement l'inutilité de la poursuite de ses rêves politiques irréalisables dans un système vicieux et corrompu, qu'après sa condamnation absurde et son passage dans les différents lieux de torture (le camp sans nom, les caves de la Présidence et la prison de Mayoko). Ces voyages initiatiques et les leçons qu'en tirent les héros s'inscrivent dans la perspective des idées soutenues par les auteurs et instruisent aussi bien les héros que le destinataire virtuel.

Cette interprétation, rejoint celle de Mohamadou Kane qui, parlant du roman négro-africain et de sa structure initiatique, reconnaît que "le premier caractère de celle-ci est son didactisme qui commande le choix de ses moyens techniques"⁷². D'autres lectures découvrent à cette structure initiatique une explication allégorique:

Le voyage recèle un symbolisme: il suggère le drame de l'Afrique tiraillée entre la tradition et la modernité. Au bout du voyage, le héros

⁷² Mohamadou Kane cité par Locha Mateso, op. cit., p. 343.

rencontre souvent la mort. Ses conflits et angoisses trouvent ainsi leur dénouement symbolique.⁷³

Nous l'avons dit au point précédent, la mort au bout de ce voyage, qu'elle soit physique comme pour Fama, ou simplement sociale, comme dans le cas de Karim dont la vie de garçon (donc de héros) "était à jamais enterrée" par son mariage avec Marième, demeure toujours comme une victoire symbolique. La mort tragique et mystérieuse de Fama engendre de nouvelles consciences pour la lutte et l'espérance d'une victoire définitive et totale des peuples africains sur les dictateurs; et Karim meurt dans le mariage pour incarner l'harmonie retrouvée après une longue initiation sociale dans un monde en mutation. Les auteurs font mourir leurs héros pour éterniser les enseignements contenus dans les messages qu'ils livrent au public.

3.1.3. Imbrication des genres

Toute notre étude est une confirmation de cette imbrication des genres comme une des caractéristiques du roman africain. Les deux univers romanesques de Karim et des

⁷³ Ibid, p. 342.

Soleils des indépendances nous ont fourni pour notre analyse des énoncés appartenant aux différents genres de la littérature orale (chanson, contes, proverbes).

De l'avis de certains critiques comme Locha Mateso et Ahmadou Kane, cette imbrication des genres répond au besoin toujours ressenti par ce conteur inné qu'est avant tout le romancier négro-africain, de rétablir le contact rompu par la civilisation de l'écriture entre lui et son public. Dans certains romans négro-africains (voir infra, point 3.2.3.2.), "Le narrateur ne se contente pas de s'expliquer devant le lecteur. Il provoque ce dernier, en suscite une question ou une réponse"⁷⁴. Et ce souci de rétablir le contact est aussi manifeste par "la production des segments brefs (maximes, dictons, énigmes, devinettes, proverbes, etc.) [qui] est conditionnée par la présence d'au moins deux individus"⁷⁵.

3.2 Le statut des narrateurs dans les romans

3.2.1 Leur statut par rapport à l'histoire et au récit

Les récits dans Karim et Les Soleils des indépendances

⁷⁴ Locha Mateso, op. cit., p. 345.

⁷⁵ Ibid, p. 344-345.

sont assumés par des narrateurs qui ne se révèlent pas au lecteur. Ils sont tous les deux des rapporteurs invisibles et absolument non identifiables à partir des histoires qu'ils racontent et dont ils sont les témoins privilégiés. Le recours à la troisième personne leur permet de prendre des distances vis-à-vis de l'univers diégétique et d'exercer sur les héros et d'autres personnages un pouvoir de regard illimité. Cette pratique narrative à la troisième personne les place en dehors de l'univers diégétique et dirige leur récit vers le lecteur virtuel ou le narrataire extradiégétique. Ce dernier, dans le cas des Soleils des indépendances est même parfois interpellé par la voix narrative qui le soupçonne d'être incrédule, ignorant ou capable d'émettre un avis (voir infra 3.2.3.2.).

Le choix narratif des auteurs pour ces deux romans illustre la première catégorie de statut du narrateur selon la typologie de Gérard Genette définissant le type "extradiégétique hétérodiégétique [ayant comme] paradigme: Homère, narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent"⁷⁶.

⁷⁶ Gérard Genette, op. cit., p. 255.

Ce pacte narratif est d'autant plus respecté dans ces deux romans que, même si par moments, le contact principal et régulier entre le narrateur et le lecteur s'interrompt par des temps de représentations mimétiques intradiégétiques (fréquentes dans Karim et presque insignifiantes dans Les Soleils des indépendances), la conduite du récit premier est toujours aussitôt récupérée par l'instance narrative extradiégétique. Il ne s'agit donc pas, dans ces deux romans, de cession de l'activité narrative par le narrateur extradiégétique mais de sa réduction occasionnelle ou temporaire au moyen de la mimesis romanesque.

3.2.2. Le point de vue des narrateurs

Pour qualifier le point de vue du narrateur Genette parle de focalisation zéro (non-focalisation), interne et externe. Cette typologie à trois degrés déterminant le pouvoir du narrateur sur le récit se retrouve dans les travaux de Tzvetan Todorov, Jean Pouillon, Lubbock et Blin, quatre auteurs cités par Genette⁷⁷. Ainsi, aux trois

⁷⁷ Nous résumons les explications très détaillées données par Genette sur cette correspondance typologique dans Figure III, p. 206, édition déjà citée dans le présent travail.

degrés de focalisation, zéro, interne et externe de la typologie genettienne, correspondent respectivement le récit à narrateur omniscient, le récit à "champ restreint" et le récit "objectif" de la critique anglo-saxonne; la "vision de derrière", la "vision avec" et la "vision du dehors" de Jean Pouillon; narrateur > personnage, narrateur = personnage et narrateur < personnage de Tzvetan Todorov (dans ce dernier cas les symboles mathématiques mis entre narrateur et personnage signifiant dans l'ordre du texte: en sait et en dit plus que, en sait et en dit autant que, en sait et en dit moins que).

Les récits dans Karim et Les Soleils des indépendances sont faits, nous l'avons affirmé plus haut, par des narrateurs qui, tout en étant invisibles, n'en sont pas moins des témoins privilégiés des histoires dont ils assument la narration. Les héros dont ils suivent et décrivent les actions n'ont aucune zone d'ombre pour ces observateurs pénétrants et fouillants. Ils connaissent du début à la fin les histoires qu'ils racontent, ont suivi et continuent de suivre le héros partout. Les autres personnages de l'univers diégétique ne vivent et n'existent, comme le héros, pour le lecteur, que par le récit de l'instance narrative extradiégétique capable de détecter, jusqu'à

leurs moindres vellétés et intentions à peine exprimées. En somme, les histoires que ces narrateurs racontent, et auxquelles ils ne participent pas en tant que personnages, ressemblent à leurs propres histoires vécues dans les milieux dont ils connaissent les humains (vivants ou morts), la nature et les choses.

Dans Karim, le narrateur décrit ainsi le lieu où doit se dérouler la première partie de son histoire, tout au début du premier chapitre:

La chaleur, la lumière, formaient le même éther ardent qui semblaient avoir absorbé la Vie tant il y avait du silence. C'était l'heure où les tôles des cases éblouissaient comme des soleils d'argent. Des dromadaires avançaient sur le pont [...] Suivaient leurs conducteurs, les maures, à la peau bronzée, drapés de boubous sombres [...]. Ils marchaient, empreints de cette indifférence fataliste qui les caractérise. Le fleuve, semblable à un boa, s'étirait, jaune, lumineux, vers l'Atlantique [...] A l'autre rive, bordant les quais, les maisons blanches dominées par le Palais du Gouverneur, les palmiers des N'Dar-Toute, les dômes et les minarets de la Mosquée du nord.

C'était, lorsque le soleil entamait la seconde moitié de sa course, le spectacle doucement émouvant qu'offrait à Karim sa ville natale...
...Saint-Louis du Sénégal, vieille ville française, Centre d'élégance et de bon goût sénégalais; il avait joué ce rôle durant tout le dix-neuvième siècle. (p. 17-18)

Ce "spectacle doucement émouvant qu'offr[e] à Karim sa ville natale", si bien décrit par le narrateur, n'émeut pas seulement le héros, mais également celui qui l'affir-

me. Car, il ne nous dit pas comment il avait su que ce tableau romantique du soleil qui "entamait la seconde moitié de sa course" attirait jusqu'à l'épouvoirement, le héros.

En examinant, par ailleurs, les réactions de Karim dans deux situations différentes, devant Marième qu'il rencontre pour la première fois d'une part, et en face des griots chantant ses louanges d'autre part, le narrateur livre les plus profondes impressions du héros. D'après son appréciation, en observant la fille, "Karim à la dérobée, avait examiné ses traits et admiré sa beauté. Elle était vraiment charmante et il songeait déjà à une conquête" (p. 19). Dans la deuxième situation le récit du narrateur se fait encore plus scrutateur:

Le chant évoquait la bravoure des ancêtres de Karim, les faits d'armes qui les avaient rendus célèbres. Un frisson guerrier parcourut le corps du jeune homme; il se sentit une âme de brave; si à cette minute, des ennemis armés de lances, de sabres [...] s'étaient montrés, il se serait jeté sur eux pour vaincre ou mourir. (p. 24-25)

Ici comme dans le premier cas, il y a intrusion du narrateur dans la conscience, dans la pensée profonde du héros.

Dans Les Soleils des indépendances, le récit fait par le narrateur s'ouvre par une présentation explicative du phénomène de la mort tel qu'il est perçu et vécu par le

peuple malinké, après le décès d'un membre de ce dernier dans la capitale. Le ton adopté par le narrateur pour renseigner le lecteur sur ce fait témoigne de la connaissance profonde des conceptions et coutumes du milieu où se localisent les êtres et les choses soumis à son observation. En parlant du décès d'Ibrahima Koné le narrateur affirme sans référer le lecteur à une source extérieure du récit que:

Comme tout Malinké, quand la vie s'échappe de ses restes, son ombre se releva, graillonna, s'habilla et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké natal pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques. (p. 7)

Quelques pages plus loin, suivant dans sa marche vers la mosquée le héros que l'attitude désobligeante de l'assistance avait contraint à quitter le lieu des funérailles, le narrateur des Soleils des indépendances ne s'arrête pas à la description objective des gestes du héros, mais se pose en incontestable lecteur de conscience de ce dernier. L'emprise ou le pouvoir du narrateur transparait à travers cet extrait de son récit:

Dans la rue Fama souffla, tempêta, grogna, la colère ne s'éteignit pas d'une petite braise. Il s'ordonna d'attendre le fils de chien de Bamba pour persuader tous les dégénérés de bâtards qu'encore sur cette terre vivait un homme viril et d'honneur, un sur lequel on ne pouvait pas porter impunément la main. (p. 18)

Comme le montrent les extraits des deux romans, les seules perspectives qui s'imposent au lecteur et accaparent toute son attention sont celles des instances narratives extradiégétiques. Ce sont les narrateurs des récits au premier degré qui sont en même temps les instances de focalisation. Ce résultat de notre analyse répond à la question "qui voit?" suggérée par Genette, question éclairant l'analyste ou le lecteur bénévole sur l'identité de l'instance "dont le point de vue oriente la perspective narrative".

Mais ce qui importe plus dans le cadre de cette étude, c'est cette autre question, essentielle et complémentaire, qui permet de parler du point de vue et de produire sur cet aspect inhérent à la nature du récit, un discours de qualification. C'est celle qui porte sur la façon dont celui qui voit, voit ce qu'il voit. Comment les narrateurs de Karim et des Soleils des indépendances voient-ils? Ou bien, pour parler comme Todorov, de quelle façon "l'histoire [est-elle] perçue par le narrateur"?

⁷¹ Gérard Genette, op. cit., p. 203.

⁷² Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", in Communications, 8. L'analyse structurale du récit, Paris, Seuil, 1981, p. 144.

Dans ces deux romans, comme le démontrent bien les exemples susmentionnés, l'assomption du récit par les instances narratives se double des connaissances et des pouvoirs qui permettent aux narrateurs de produire des discours relevant de l'omniscience. Celle-ci est confirmée par le fait qu'aucun de ces narrateurs "ne se soucie [...] de nous expliquer comment il a acquis cette connaissance"⁸⁰ des faits qu'il relate. En effet, l'admiration de Karim pour Marième à leur première rencontre et sa décision secrète de la conquérir dans les moments qui devaient suivre, le frisson de guerrier dont il est parcouru en écoutant les chants des griots qui évoquaient la bravoure de ses ancêtres; ou, en ce qui concerne Fama, sa rancune contre "tous les dégénérés de bâtards", toutes ces attitudes des héros ne devraient pas être d'une aussi parfaite transparence au regard et à l'observation des narrateurs: s'ils n'étaient pas doués d'un pouvoir spécial dont seuls sont détenteurs les narrateurs omniscients.

Todorov éclaire encore mieux sur la nature de ce pouvoir ou de cette connaissance qui relève de l'omniscience. Parlant du narrateur > personnage qui, selon sa classifi-

⁸⁰ Ibid, p. 147.

cation, correspond au narrateur omniscient ou au narrateur du récit à focalisation zéro, il explique:

il voit à travers les murs de la maison aussi bien qu'à travers le crâne de son héros. Ses personnages n'ont pas de secrets pour lui. La supériorité du narrateur peut se manifester soit dans une connaissance des désirs secrets de quelqu'un [...] soit dans la connaissance simultanée des pensées de plusieurs personnages."

Le résultat de cette réflexion sur le statut de la voix narrative et sur le point de vue dans ces deux romans négro-africains d'expression française recoupe le constat de Mohamadou Kane:

"L'omniscience et la polyvalence du conteur traditionnel se survit [...] chez le romancier africain moderne. Ce dernier n'hésite pas à envahir le récit et à s'imposer aux personnages. Il éclaire leurs mobiles. Il se distancie d'eux par l'ironie"

3.2.3. Les fonctions du narrateur

S'inspirant des travaux de Jakobson, Genette regroupe les différentes activités de l'instance narrative autour de cinq aspects du récit. Il trouve ainsi cinq fonctions du narrateur. Il s'agit de la fonction narrative, de la fonction de communication, de la fonction testimoniale,

¹¹ Tzvetan Todorov, op. cit., p. 147.

¹² Mohamadou Kane cité par Locha Mateso, op. cit., p. 345.

de la fonction idéologique et de la fonction de régie. Cette dernière ne cadrant pas directement avec l'orientation de notre travail, elle ne sera pas examinée ici. Nous n'étudierons que les quatre premières.

Certains procédés par lesquels se définissent ces différentes fonctions du narrateur peuvent être mis en rapport avec l'oralité considérée à la fois comme art (au sens où nous avons défini ce dernier au début de cette étude, c'est-à-dire un ensemble de moyens et de procédés tendant à une certaine fin) et comme technique du récit dans Karim et Les Soleils des indépendances.

3.2.3.1. La fonction narrative dans les romans

Dans Karim et Les Soleils des indépendances la fonction narrative est assumée par des narrateurs extradiégétiques-hétérodiégétiques ayant une vision omnisciente. Mais il faut rappeler - nous l'avons affirmé au début de ce dernier chapitre - le fait que dans Karim plus que dans Les Soleils des indépendances le narrateur recourt fréquemment à la représentation mimétique (aux dialogues) sans se départir des rênes de l'activité narrative. Qu'il s'agisse du conte dit par la tante Aminata (p. 76-77), narratrice intradiégétique, ou de la longue réplique attribuée à

Abdoulaye prodiguant des conseils à Karim, la présence du narrateur extradiégétique se signale toujours par des indications syntaxiques ou par toute autre intervention manifeste indiquant la reprise par lui de la conduite du récit. Ainsi, après l'introduction qui installe la tante Aminata au milieu des auditeurs de son conte, les deux premières répliques de la formule d'ouverture échangées entre la narratrice et l'assistance, ainsi que la première phrase du conte sont suivies respectivement des incises "commençait-elle", "répondit le coeur (sic)" et "poursuivit Aminata" qui sont des indices de présence permanente du narrateur extradiégétique.

Dans Les Soleils des indépendances, le monopole quasi absolu du discours par le narrateur extradiégétique passe pour l'un des traits caractéristiques de ce roman d'Ahmadou Kourouma. Même les histoires de chasse de Balla, le vieux féticheur, qui auraient pu être racontées par ce dernier lui-même, ou par Diamourou, le griot, tous deux présents au lieu du palabre (p. 126-130), sont assumées par l'instance narrative extradiégétique.

En effet, après avoir annoncé au lecteur virtuel que "les palabres s'alimentaient des histoires de chasse de Balla [et que] Diamourou les connaissait toutes et surtout

les racontait mieux que le vieux féticheur lui-même" (p. 126), le narrateur ne cède la fonction narrative pour ces histoires de chasse ni à Balla qui les a vécues (il lui en dénie au contraire la parfaite connaissance), ni à Diamourou qui les connaît mieux que leur auteur, selon sa propre appréciation. Aussi, à la question annonciatrice d'une de ces histoires, question qu'il pose pour solliciter l'attention du lecteur avant de commencer le récit, répond-il lui-même en commençant le récit à la troisième personne:

Comment Balla devint-il le plus grand chasseur de tout Horodougou? A l'heure de l'ouebi, loin dans l'inexploré de la brousse, au creux d'une montagne où naissait une source fraîche, il rencontra, ou mieux un génie se révéla à Balla. (p. 126)

Une page plus loin, évoquant l'exploit de chasse réalisé par le même Balla lors des funérailles du père de Fama, le narrateur extradiégétique tranche net en disant: "Empressons-nous de le conter" (p. 127).

3.2.3.2. La fonction de communication

L'aspect lié à cette fonction selon Genette, "est la situation narrative elle-même, dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le

narrateur lui-même"¹³.

Dans les deux romans, Karim et Les Soleils des indépendances, l'assomption de la narration par les instances narratives extradiégétiques explique le souci de ces dernières de garder d'une manière permanente le contact avec les narrataires extradiégétiques ou les lecteurs virtuels auxquels s'adressent leurs récits.

Dans Karim, cette préoccupation ne se manifeste que par le jeu formel et conventionnel d'une pratique narrative à la troisième personne, pratique qui entretient chez le lecteur le sentiment d'être le destinataire du message. Pour être discret et presque strictement conventionnel dans ses rapports avec le destinataire, le narrateur de Karim n'en exerce pas moins la fonction conative. Le caractère engageant de "l'idéologie de la rencontre interculturelle" soutenue dans le roman et orientée vers le lecteur virtuel dispense, on dirait, l'auteur ou le narrateur extradiégétique de chercher à vérifier le contact. Dans ce roman le narrateur paraît ne douter ni de l'intérêt que comporte pour le lecteur son récit, ni de la vraisemblance de ce dernier. C'est la raison pour

¹³ Gérard Genette, op. cit., p. 262.

laquelle, semble-t-il, il n'y a pas de manifestations textuelles de vérification de contact, comme c'est souvent le cas dans Les Soleils des indépendances.

Dans le contexte historique où se place Karim, très peu de lecteurs à l'époque, sénégalais ou africains en général, seraient restés blasés devant ces idées développées en faveur du changement de mentalité par un Abdoulaye qui affirme d'une manière doctrinaire et polémique:

nous ne pouvons pas sans danger, nous conformer immuablement, à des manières d'être, de penser ou d'agir, compatibles seulement avec l'armature d'une société indigène qui n'existe plus (p. 101).

D'autre part, l'utilisation dans le roman des expressions et des énoncés parémiologiques en wolof, langue nationale du Sénégal, peut être considérée comme un indice implicite de fonction conative du narrateur. Ce dernier se sent, on dirait, comme entouré des auditeurs familiers trop près et trop attentifs pour qu'il cherche à savoir s'ils l'écoutent.

Cette réflexion sur cet aspect de la situation narrative dans Karim nous conduit à émettre l'idée selon laquelle les fonctions phatiques ou conatives ne devraient pas être assimilées à la seule sortie du narrateur ou du narrateur-auteur du récit pour interpeller explicitement

le lecteur virtuel ou le narrataire, ou à d'autres marques textuelles ostentatoires. L'attitude de l'instance narrative envers le destinataire pour vérifier le contact est réglée selon la nature du récit.

Ce jugement trouve son illustration dans le comportement du narrateur des Soleils des indépendances, comportement, à certains épisodes, tout différent de celui du narrateur de Karim. En effet, la nature de son récit sur le phénomène de la mort vu par le peuple malinké le pousse à interpeller le lecteur virtuel (le narrataire extradiégétique) qu'il pressent incrédule - et avec raison. Car cette histoire de la puissance et de la mobilité vertigineuse de l'ombre du défunt qui se sépare des restes du mort pour aller de la capitale au village "faire éclater la funeste nouvelle [de ses propres] obsèques" (p. 7) est à peine croyable. Elle ressemble vraiment à un conte de fées pour que le narrateur ne perçoive pas une lueur d'incrédulité et de scepticisme chez son lecteur virtuel non malinké. Aussi tente-t-il de nouer le contact avec lui par toutes sortes d'artifices rhétoriques dont cette interpellation devenue le refrain de toutes les illustrations, pour prévenir ses objections et lui dorer ainsi la pilule:

Vous paraissez sceptique? Eh bien, moi, je vous le jure, et j'ajoute: si le défunt était de caste forgeron, si l'on n'était pas dans l'ère des indépendances [...], je vous le jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère. Un ancien de la caste forgeron serait descendu du pays avec une petite canne, l'ombre aurait réintégré le reste, le défunt se serait levé (p. 7-8).

On peut inférer donc, sans généralisation abusive, que face à un certain type de narrataire, jugé soit ignorant soit sceptique par le narrateur, ce dernier se sent obligé de s'expliquer ou de justifier son récit. C'est pour la même raison, semble-t-il, que le narrateur des Soleils des indépendances interpelle le narrataire pour excuser son ignorance:

Mais le sang, vous ne le savez pas parce que nous n'êtes pas Malinké, le sang est prodigieux, criard et enivrant (p. 147).

Mais ce qui importe c'est de montrer que dans ces deux romans, les narrateurs ont le souci constant de s'assurer de l'attention du destinataire de leurs récits. Et, tandis que dans Les Soleils des indépendances la fonction de communication se caractérise par les interpellations du narrateur au narrataire, dans Karim cette fonction s'accomplit à l'intérieur du processus narratif au niveau extradiégétique par le caractère engageant du récit. Dans l'ensemble on peut remarquer que les cas d'évocations com-

me manifestations de la fonction de communication dans Les Soleils des indépendances sont occasionnels et n'affectent que quelques épisodes relatifs au deuil. Le moyen essentiel du maintien de contact entre les deux instances de l'énonciation demeure l'exclusivité de l'assomption de l'activité narrative par le narrateur extradiégétique. Car les auteurs ou leurs délégués sont assurés de la réceptivité du public concerné par le message qu'ils adressent. Genette a bien perçu ce phénomène lorsqu'il affirme:

plus transparente est l'instance réceptrice, plus silencieuse son évocation dans le récit, plus facile sans doute, ou pour mieux dire plus irrésistible s'en trouve rendue l'identification, ou substitution, de chaque lecteur réel à cette instance virtuelle."

3.2.3.3. La fonction testimoniale dans les romans

Les narrateurs de Karim et des Soleils des indépendances dont les rôles narratifs sont prépondérants dans les deux romans exercent d'une façon significative la fonction dite testimoniale. Celle-ci, conséquence logique de la fonction narrative, se définit comme l'activité

qui rend compte de la part que le narrateur en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte,

" Gérard Genette, op. cit., p. 266.

du rapport qu'il entretient avec elle: rapport affectif, [...] mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage¹⁵.

C'est par l'attitude générale, imaginable à partir de cette définition que les narrateurs participent à l'organisation de l'univers de signification construit par les auteurs.

Dans Karim d'Ousmane Socé les manifestations des interventions du narrateur, identifiables à sa fonction testimoniale, sont axés sur le comportement incompatible du héros avec la vie moderne et sur les efforts de compréhension pour la création d'une société harmonieuse. Après la première soirée de prodigalité passée chez Marième, Karim et ses compagnons se sont retrouvés complètement démunis. Ils ont tout dépensé à cette première "attaque" sans songer d'abord à s'acquitter de leurs obligations familiales. Ces écarts de conduite ont suscité ces réflexions du narrateur:

Ainsi, ils sacrifiaient leurs propres besoins et ceux de leurs parents à leur générosité envers les griots et les amis [...] Pour eux "charité bien ordonnée" commençait par les autres. Cette mentalité avait pour origine ce goût pour la parade inné chez les sénégalais; l'on devait hors de la maison paternelle se faire remarquer par son costume, sa dépense et sa conduite...passer pour

¹⁵ Gérard Genette, op. cit., p. 262.

un "Samba Linguère"! (p. 29)

Le comportement du héros à Dakar permet au narrateur de jouer également son rôle testimonial. L'incident qui a contraint Karim à démissionner de son poste quelques mois après son arrivée à Dakar est interprété par le narrateur comme le résultat du conflit interculturel. Il justifie la mauvaise humeur de monsieur Rivière, le patron de Karim, par ce qu'il appelle le "manque de psychologie indigène". Les raisons véritables de la réaction inattendue de Karim à la remarque de son patron trouvent leur fondement, de l'avis du narrateur, par le fait que "pour le sénégalais, l'honneur tel qu'il le concevait, passait avant le gagne-pain" (p. 118-119). Quelques lignes plus loin, ce jugement du narrateur sur ces "sénégalais [qui] ont la réputation d'être "trop fiers" devient plus engageant et testimonial quand il ajoute:

En réalité, c'est une fierté naturelle, raciale, qui peut paraître primitive à une mentalité de civilisé; une fierté, sans doute excessive, mais surtout prévenue, par réaction, contre les blancs qui se moquent trop souvent des noirs. (p. 119)

Dans Les Soleils des indépendances, la situation conjugale du héros, envenimée à son retour de Togobala par la présence de Mariam, donne au narrateur un bon prétexte de discours testimonial. Le jugement prête son appui à la

dénonciation des pratiques et coutumes traditionnelles devenues incompatibles avec la modernité. A travers cette peinture faussement ingénue, Kourouma exprime ce que Jacques Chevrier appelle la manifestation de son "scepticisme à l'égard des institutions"¹⁶. C'est justement au nom de la tradition en tant qu'institution contraignante que Fama était obligé de prendre Mariam comme seconde femme. Ce choix du héros correspond à la poursuite de son rêve impossible. Le narrateur constate d'ailleurs, avec raison, que "les soucis qui chauffaient Fama avaient été bien mérités, ils étaient l'essaim de mouches qui [...] harcèle celui qui a réuni un troupeau de crapauds" (p. 159).

Quant à la politique en faveur de laquelle Fama délaisse sa maison, elle ne réserve au héros que déboires, surprises et désillusions. Le narrateur exprime le sentiment qu'éveille en lui la vocation absurde du héros pour cette profession ingrate et aveugle. Selon lui, Fama

aurait dû retirer ses mains et pieds de la politique pour s'occuper des palabres de ses femmes. La politique n'a ni yeux, ni oreilles, ni coeur; en politique le vrai et le mensonge portent le même pagne, le juste et l'injuste marchent de pair, le bien et le mal s'achètent et se vendent au même prix. (p. 164)

¹⁶ Jacques Chevrier, op. cit., p. 158.

La fonction des narrateurs dans les deux romans est aussi un indice discursif révélateur de certaines orientations de la pensée des écrivains. Dans Karim comme dans Les Soleils des indépendances, les manifestations de cette fonction coïncident avec quelques thèmes développés dans les oeuvres.

3.2.3.4. La fonction idéologique dans les romans

La fonction idéologique du narrateur selon Genette se définit comme "les interventions directes ou indirectes du narrateur à l'égard de l'histoire [qui] peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action"⁸⁷.

Dans Karim et Les Soleils des indépendances, les narrateurs mènent des réflexions pouvant s'interpréter comme des discours à valeur idéologique. Cette dernière prise au sens où elle se définit à la fois comme négation et affirmation, c'est-à-dire comme "un ensemble de convictions et de déterminations qui oriente et guide la démarche d'un individu ou d'un groupe d'individus, d'une

⁸⁷ Gérard Genette, op. cit., p. 262-263.

classe sociale, voire d'une époque"¹¹. Philippe Hamon parle de l'écart qui existe entre un modèle construit, faisant office de norme, et un donné"¹².

Ce type de discours normatif et révélateur des convictions d'auteurs ont été produits par les narrateurs des deux romans. Dans Karim, il soutient l'idéologie du mariage entre la modernité et la tradition. A plusieurs occasions, les propos du narrateur jugeant le comportement du héros sont à la fois dénonciateurs, didactiques et suggestifs, comme en témoigne l'extrait suivant:

Infortuné Samba Linguère! Il lui fallait, de toute nécessité reformer son train de vie et l'adapter à sa bourse. Le grand mal, source de ses ennuis, venait de ce qu'il voulait vivre au vingtième siècle comme les samba linguères d'autrefois. Il ne voyait pas qu'eux pour se procurer des biens, n'avaient qu'à s'armer [...], monter sur leurs coursiers, aller piller leurs ennemis, prendre leurs richesses, vendre femmes, hommes, enfants aux marchands d'esclaves, puis, revenir au village natal, faire des libéralités à leurs amis et aux griots. (p. 34)

Dans le roman de Kourouma, l'une des manifestations de la fonction idéologique du narrateur porte sur la démystification de l'attitude des tenants du pouvoir tradition-

¹¹ Yves-Emmanuel Dogbé, op. cit., p. 11.

¹² Philippe Hamon, Texte et idéologie, Paris, PUF, 1984, p. 14.

nel. En analysant la situation du héros à son arrivée à Togobala et "les pratiques infidèles" auxquelles il devait se livrer pour obéir aux exigences du féticheur, le narrateur formule ce jugement qui lève le voile de la puissance secrète de la parole proférée par les féticheurs et autres tenants du pouvoir en milieux traditionnels:

Rien en soi n'est bon, rien en soi n'est mauvais. C'est la parole qui transfigure un fait en bien ou le tourne en mal. Et le malheur qui doit suivre la transgression d'une coutume intervient toujours, intervient sûrement, si par la parole le fautif avait été prévenu de l'existence de la coutume, surtout quand il s'agit de la coutume d'un village de brousse. (p. 109)

Ici comme dans Karim la fonction idéologique du narrateur s'accomplit en suivant implicitement l'orientation d'un des aspects de la thématique générale défendue par l'auteur.

Il est intéressant de dépasser ce constat pour examiner d'une manière synthétique le rapport entre ce choix narratif, caractérisé entre autres par la fusion des instances de narration et de focalisation, par l'omniscience, et les objectifs implicites ou explicites des discours romanesques. C'est l'objet de ce dernier point du dernier chapitre.

3.3 Techniques des récits comme stratégies discursives dans "Karim" et "Les Soleils des indépendances"

Les deux premiers points de ce dernier chapitre ont tenté de démontrer l'existence de la linéarité des récits, de la mobilité spatiale et temporelle des héros, de l'imbrication des genres dans les récits, de l'omniscience et du statut extra-hétérodiégétique des narrateurs. Autant de traits distinctifs, vestiges dans l'univers des romans, de l'oralité traditionnelle négro-africaine. En quoi toutes ces techniques attestées comme relevant de l'oralité en tant qu'art contribuent-elles "à provoquer une action, ou un changement d'attitude, de la part du destinataire?"⁹⁰

Considérés comme récits pragmatiques, les deux romans véhiculent chacun un message significatif ayant une forme et une nature particulières. Karim et Les Soleils des indépendances sont des discours qui évoquent, l'un, les tribulations de l'époque coloniale et la recherche par le noir désarçonné de nouvelles solutions aux nouveaux problèmes qui se posent à son existence; l'autre, le destin de l'Africain confronté aux vagues successives de mutations qui l'entraînent de la colonisation aux indépendances des pays africains. Qu'ils soient perçus au propre comme au figuré, les messages de ces deux romans sont des

⁹⁰ Susan Rubin Suleiman, op. cit., p. 58.

récits authentiques d'une marche, d'une longue marche de l'Afrique et de l'Africain, dans le temps et dans l'espace, vers l'inconnu qui demeure jusqu'à ce jour l'inconnu des premiers jours depuis leur contact avec la civilisation moderne du monde occidental. Relevant chacun d'un contexte à la fois historique et géographique précis, les récits de ces romans épousent harmonieusement la structure de la linéarité et de la mobilité temporelle et spatiale. Cette structure est commandée par les exigences de leur cohérence et de leur intelligibilité qui sont une des conditions de fiabilité du contrat fiduciaire, c'est-à-dire l'effort global de l'instance énonciative "à créer chez l'énonciataire un rapport de confiance basé sur l'autorité que l'énonciateur doit s'assurer s'il espère convaincre celui-là"⁹¹. Toutes ces techniques s'inscrivent donc dans la stratégie globale des discours romanesques pour la transmission des messages adressés aux destinataires virtuels. Ici, le récit littéraire obéit aux règles du vraisemblable, car, pour être romanesque, il ne force pas moins le destinataire à se faire "une raison détermi-

⁹¹ Susan Rubin Suleiman, op. cit., p. 58.

nante qui fait qu'on ne lit pas comme fiction"²² et qu'on reçoit le discours de l'univers poétique comme un énoncé perlocutoire. En effet "Tout texte fictionnel se réfère au monde réel du public qu'il vise, à ses habitudes de s'approprier, d'interpréter et de former la réalité"²³. Ce sont ces référents extratextuels qui régissent implicitement toute sa logique argumentative et structurelle. Ce rapport entre le texte littéraire et ses référents extratextuels se trouve bien illustré par cette brève explication qu'en donne Halsall:

L'analyse des arguments qui composent des univers axiologiques textuels est sujette [...] aux mêmes contraintes logiques que celle des entités sémi-ques en ce qui concerne la référentialité. L'articulation d'une théorie argumentative concernant la "causalité" des événements racontés dans une représentation romanesque [...] dépend au moins autant des conventions littéraires employées que des données que représentent les référents extratextuels."

Ainsi, la structure linéaire de ces deux univers romanesques, doublée de la mobilité temporelle et spatiale, sert à double titre, la stratégie argumentative globale des romans. D'abord en situant les discours dans un cadre

²² Baudelaire cité par Albert W. Halsall, op. cit., p. 240.

²³ Ibid, p. 33.

²⁴ Albert W. Halsall, op. cit., p. 32.

logique, vraisemblable et intelligible par rapport à leurs référents extratextuels, ensuite en permettant que "le narrateur évite d'encombrer son récit par tout ce qui pourrait contribuer à le rendre confus et entortillé"¹⁵. La linéarité et la mobilité spatiale et temporelle servent également le caractère initiatique des voyages des héros en même temps qu'elles fournissent aux univers romanesques un cadre de développement progressif des actions. Ces dernières, se ramenant essentiellement aux héros, se réalisent selon une succession analysable de causes à effets, permettant ainsi aux narrateurs (auteurs) de produire des inductions et des déductions narratives persuasives. Les extraits qui servent d'illustrations aux points 3.2.3.3. et 3.2.3.4. sont dans une certaine mesure, selon la logique de cette analyse, des jugements des narrateurs formulés par inductions narratives à partir des itinéraires des héros et de l'unité de leurs actions, unité d'actions rendue possible par les caractéristiques susmentionnées.

L'imbrication des genres prête appui au développement des idées soutenues dans les romans. Le caractère éminem-

¹⁵ Locha Mateso, op. cit., p. 341.

ment tranchant et persuasif de la sagesse traditionnelle codée dans les différents genres de la littérature orale (proverbes, contes, sentences) augmente le coefficient de crédibilité de tout le processus narratif et argumentatif développé dans les romans (voir supra ch. 2).

Quant au statut des narrateurs, le type extradiégétique hétérodiégétique et omniscient réunit les atouts nécessaires à l'augmentation de son autorité énonciative. En effet, en tant que narrateurs hétérodiégétiques et omniscients, ils accèdent à tous les secrets des histoires qu'ils racontent; ils font figures de détenteurs de savoirs incontestés, susceptibles de forcer la confiance, tout en se ménageant la sympathie et l'indulgence des énonciataires extratextuels au jugement desquels ils échappent parce qu'ils ne font pas partie de l'univers diégétique. En tant qu'énonciateur extradiégétique enfin, chacun de ces narrateurs

jouit, bien sûr, d'avantages rhétoriques certains par rapport aux personnages qui, eux ne "parlent" qu'à leur niveau et entre eux. Un narrateur extradiégétique échappe à cette contrainte ayant le droit de s'adresser directement au lecteur virtuel."

Le procédé de délégation par un narrateur extradiégéti-

" Albert W. Halsall, op. cit., p. 249.

que atténué le caractère conventionnel et fictionnel du discours romanesque et engage par conséquent le récit pragmatique à persuader l'énonciataire autant qu'il le sollicite. En tant que techniques de récit, tous les aspects narratifs relevés par lesquels se définit l'oralité dans Karim et Les Soleils des indépendances constituent pour chacun de ces deux romans une stratégie globale de persuasion et concourent à l'affirmation des idées développées par les auteurs.

Enfin, si l'on ne peut affirmer ici d'une manière tranchée que ces techniques dont l'usage est attesté dans ces deux oeuvres sont la spécificité du seul roman négro-africain (la linéarité, l'omniscience du narrateur...se retrouvant même dans la création romanesque européenne), il est prouvé tout au moins après cette étude que toutes les caractéristiques relevées et analysées épousent la double vocation didactique et pragmatique de ces deux univers littéraires négro-africains.

CONCLUSION

Cette étude sur la survivance de l'art oral traditionnel dans Karim d'Ousmane Socé et Les Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma a été menée à partir des présupposés implicitement exprimés dans le sujet même du travail. Il fallait donc d'une part, attester l'existence des énoncés et techniques relevant de l'oralité traditionnelle négro-africaine en tant que littérature, et d'autre part, prouver la valeur artistique de ces éléments de la littérature orale, c'est-à-dire leur fonctionnalité comme moyen persuasif à l'intérieur du discours romanesque. Ce dernier, vu dans la perspective d'un récit pragmatique, est restitué dans le double contexte syntagmatique (*in praesentia*) et paradigmatic (*in absentia*). Ce sont là les contraintes internes qui ont été prises en compte dans les limites de cette thèse.

Ainsi conçu, le projet devait conduire pour chacun des deux derniers chapitres, d'abord à l'attestation des faits annoncés, ensuite à l'établissement du rapport entre ces derniers et leur fonctionnalité tant au niveau du référent extratextuel qu'au niveau, surtout intertextuel ou syntagmatique.

Dans les deux cas, l'oralité traditionnelle survit comme une réalité à la fois littéraire et pragmatique ou artistique, c'est-à-dire au sens de l'art considéré comme moyen d'atteindre un but. La valeur pragmatique des énoncés et des techniques relevant de l'oralité en tant que vestiges traditionnels négro-africains dans les deux romans se confirme aux deux niveaux de notre analyse.

Au niveau syntagmatique, la structure des récits romanesques et la conception des statuts des narrateurs répondent à la vocation persuasive des discours romanesques. Au niveau du référent extratextuel ou paradigmatique, la relation entre la thématique des deux romans et l'oralité se laisse percevoir comme fonctionnant dans un rapport d'affirmation, de persuasion et même d'injonction didactique.

L'écriture dans ces deux romans, comme dans toutes les oeuvres appartenant à n'importe quelle ère littéraire du monde est tributaire du contexte énonciatif. Les écrivains ne la puisent pas, comme le dit si bien Barthes, dans "une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un

écrivain donné"⁷.

Et cette étude se pose en antinomie d'une des attitudes traditionnelles de la critique qui semblait faire croire, au sujet des oeuvres négro-africaines, que:

les faits relevés dans l'oralité se définissent comme des objets spécifiques dont l'identité interdit toute méthodologie qui soit référée à une "science" des langages ou de la parole, comme la pragmatique ou l'énonciation"⁸

Après tout, malgré ses particularités justifiées par la complexité de son contexte énonciatif, le roman négro-africain, comme toute création littéraire est aussi "un système connotatif, car il est second par rapport à un autre système de signification"⁹. Et, de par leur construction harmonieusement symbiotique, ces deux romans sont une manifestation intéressante des deux fonctions à la fois dialectiques et antinomiques de l'écriture littéraire: les fonctions référentielle et autoréférentielle.

Si le contexte énonciatif du discours romanesque est

⁷ Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, 1972, p. 16.

⁸ Puis Ngambu Nkasham, Écriture et discours littéraire. Étude sur le roman africain, Paris, Harmattan, 1989. p. 18.

⁹ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p. 375.

spécifique pour la production littéraire négro-africaine, les procédés et les techniques utilisés par les romanciers obéissent à la double contrainte de l'Histoire et de la Tradition pour s'inscrire dans la logique commune des stratégies littéraires du genre en vue de la construction des univers de significations. Dès lors, la spécificité de l'oralité africaine, intégrée dans l'ensemble du discours romanesque, participe au fonctionnement de ce dernier et cesse d'être un mythe pour suggérer son propre référent. Et dans cette production littéraire où "L'influence de la prose orale africaine sur le roman [...] en langue française ou anglaise n'est pas fictive"¹⁰⁰, Stéphane Santerres-Sarkany trouve que

Désormais la réflexion critique devra tenir compte de la fusion écrit-oral; l'oralité n'est ni détour ni anti-écriture, mais la base d'un nouveau champ unifié de la culture lettrée en voie de construction.¹⁰¹

¹⁰⁰ I. Kimoni cité par Mposhi Ngongo Oleko, La survivance de l'oralité dans la création romanesque africaine (mémoire de licence inédit), Kananga, I.S.P.-Kananga, 1989, p. 1.

¹⁰¹ Stéphane Santerres-Sarkany, Théorie de la littérature, Paris, PUF, 1990, p. 57.

BIBLIOGRAPHIE

I. ROMANS ÉTUDIÉS

KOUROUMA, AHMADOU, Les Soleils des indépendances, Paris, Seuil, 1970, 207 p.

SOCÉ, OUSMANE, Karim, roman sénégalais, suivi de Contes et légendes d'Afrique Noire, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1948, 238 p.

II. OUVRAGES SUR LA LITTÉRATURE AFRICAINE

CHEVRIER, Jacques, Littérature nègre, Paris, Armand Colin, 1974, 287 p.

DOGBÉ, Yves-Emmanuel, Négritude, culture et civilisation, Paris, Akpagnon, 1980, 271 p.

KANE, Mohamadou, Roman africain et tradition, Dakar, N.E.A., 1982, 519 p.

KESTELOOT, Lilyan, Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle, Verviers, Gérard/Les Nouvelles Éditions Marabout, 1967/1981, 478 p.

MATESO, Locha, La littérature africaine et sa critique, Paris, Karthala, 1986, 399 p.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française, Paris, Harmattan, 1986, 249 p.

NGAL, Mbwil a Mpaang, Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française, Lubumboshi, Mont Noir, 1972, 62 p.

NGANDU NKASHAMA, Pius, Écriture et discours littéraire. Étude sur le roman africain, Paris, Harmattan, 1989, 301 p.

III. OUVRAGES THÉORIQUES

BARTHES, Roland, Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, 1972, 187 p.

BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, L'Univers du roman, Paris, PUF, 1989, 254 p.

COMMUNICATION 8, L'analyse structurale du récit, Paris, Seuil, 1981, 178 p.

GENETTE, Gérard, Figures III, Paris, Seuil, 1972, 281 p.

GUIRAUD, Pierre, La sémiologie, Paris, PUF, 1983, 122 p.

HALSALL, Albert W., L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande, Toronto, Paratexte, 1988, 436 p.

HAMON, Philippe, Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire, Paris, PUF, 1984, 227 p.

SANTERRES-SARKANY, Stéphane, Théorie de la littérature, Paris, PUF, 1990, 127 p.

SARTRE, Jean-Paul, Ou'est-ce que la littérature, Paris, Gallimard, 1948, 374 p.

TODOROV, Tzvetan, Symbolisme et interprétation, Paris, Seuil, 1978, 169 p.

IV. THESE ET MÉMOIRE

MPOSHI NGONGO OLEKO, La survivance de l'oralité dans la création romanesque africaine (mémoire de licence inédit) Kananga, I.S.P.-Kananga, 1989, 76 f.

NKOMBE OLEKO, Métaphore et métonymie dans les symboles parémiologiques. L'intersubjectivité dans les "proverbes tetela", Kinshasa, Faculté de théologie catholique, 1979, 262 p.

V. DICTIONNAIRES

DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, 470 p.

ROBERT, Paul, Petit Robert, Paris/Montréal, Les dictionnaires Robert-Canada S.C.C., 1990, 2171 p.

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|---|
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE PREMIER | |
| FOND THÉORIQUE | |
| L'ORALITÉ DANS LE MILIEU AFRICAIN TRADITIONNEL..... | 10 |
| 1.1 | La notion de l'oralité traditionnelle.....10 |
| 1.2 | Oralité comme art.....12 |
| 1.3 | Fonctions sociales de l'oralité et ses critères théoriques comme art.....14 |
| 1.3.1 | Fonctions sociales.....14 |
| 1.3.2 | Critères théoriques de l'oralité comme art.....15 |
| a) | Critères esthétiques des énoncés.....15 |
| b) | Critères structurels et techniques.....19 |
| 1.4 | Univers des romans comme contexte de production de l'oralité Présentation des romans et des thèses.....23 |
| 1.4.1 | <u>Karim</u> d'Ousmane Socé.....23 |
| 1.4.2 | <u>Les Soleils des indépendances</u> d'Ahmadou Kourouma.....27 |
| DEUXIEME CHAPITRE | |
| L'ORALITÉ DANS LES ROMANS | |
| ANALYSE DES CONTEXTES | |
| INTERPRÉTATION DES ÉNONCÉS..... | 33 |
| 2.0 | Introduction.....33 |
| 2.1 | Les énoncés de la littérature orale dans les romans.....35 |
| a) | Dans <u>Karim</u>35 |

| | | |
|--------------------|--|-----|
| b) | Dans <u>Les Soleils des indépendances</u> | 35 |
| 2.2 | Analyse des contextes et interprétation des énoncés..... | 37 |
| 2.2.1 | Analyse des contextes et interprétation des énoncés dans <u>Karim</u> | 37 |
| 2.2.2. | Analyse des contextes et interprétation des énoncés dans <u>Les Soleils des indépendances</u> .. | 61 |
| 2.3 | La place de l'oralité dans les discours romanesques..... | 95 |
| TROISIEME CHAPITRE | | |
| | ORALITÉ COMME TECHNIQUE DU RÉCIT DANS LES ROMANS.... | 111 |
| 3.0 | Introduction..... | 111 |
| 3.1 | Les caractéristiques des récits romanesques.... | 112 |
| 3.1.1. | La structure linéaire et la mobilité spatiale et temporelle de l'action romanesque..... | 112 |
| a) | <u>Karim</u> | 112 |
| b) | <u>Les Soleils des indépendances</u> | 114 |
| 3.1.2 | Le voyage initiatique..... | 118 |
| 3.1.3 | Imbrication des genres..... | 121 |
| 3.2 | Le statut des narrateurs dans les romans..... | 122 |
| 3.2.1 | Leur statut par rapport à l'histoire et au récit..... | 122 |
| 3.2.2 | Le point de vue des narrateurs..... | 124 |
| 3.2.3 | Les fonctions des narrateurs..... | 131 |
| 3.2.3.1 | La fonction narrative dans les romans..... | 132 |
| 3.2.3.2 | La fonction de communication..... | 134 |
| 3.2.3.3 | La fonction testimoniale..... | 139 |

| | |
|---|-----|
| 3.2.3.4 La fonction idéologique..... | 143 |
| 3.3 Techniques des récits comme stratégies discursives dans <u>Karim</u> et <u>Les Soleils des</u> <u>indépendances</u> | 145 |
| Conclusion..... | 152 |
| Bibliographie..... | 157 |